



**Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios
Maestría en Traducción**

**Traducción comentada de *The Tragicall Historie of Doctor Faustus* (Texto A) de
Christopher Marlowe**

**Tesis que para obtener el grado de Maestra en Traducción presenta
Sabina Trigueros Ordiales**

Asesor: Dr. Gabriel Linares González

México, D. F.

2009

Para todos los que me apoyaron,
con la tesis y con todo lo demás.
Ustedes saben quiénes son.

Índice

Introducción: Justificación, objetivos y estructura del trabajo.....	6
1. Contexto.....	18
a. La dinastía de los Tudor: Contexto histórico, político, social y cultural.....	18
i. Situación política y económica.....	18
ii. Religión.....	29
iii. Cultura.....	33
iv. Literatura.....	34
b. El drama medieval inglés y el surgimiento del drama isabelino.....	37
i. Morality Plays.....	38
ii. El drama isabelino.....	42
c. Vida y obra de Christopher Marlowe.....	53
2. <i>Dr. Faustus</i> , el personaje.....	68
a. El mito fáustico.....	68
b. Origen del personaje y versiones anteriores a Marlowe.....	75
c. Fecha de escritura y estreno de la obra, recepción del público.....	82
d. Autoría y colaboración en <i>Dr. Faustus</i>	87
e. Publicación de la obra: las dos versiones.....	91
3. <i>Dr. Faustus</i> , la obra.....	99
a. Género e interpretación.....	100
i. Distintas interpretaciones.....	105
ii. Textos y lecturas.....	118
iii. Género.....	121
b. Estructura de la obra.....	131
i. ¿Escenas o actos?.....	131
ii. Versificación.....	134

4. La traducción del teatro.....	137
a. Teorías de la traducción y traducción literaria.....	138
b. La traducción del verso.....	150
c. La traducción del drama.....	157
i. El teatro en verso.....	165
5. La traducción de <i>Dr. Faustus</i>	170
a. ¿Por qué retraducir?.....	170
b. La crítica de la traducción.....	173
c. Las traducciones al español de <i>Dr. Faustus</i> de Christopher Marlowe.....	177
i. Traducción de José Aladern, 1895.....	179
ii. Traducción de Juan G. de Luaces, 1952.....	182
iii. Traducción de Marcelo Cohen, 1983.....	188
iv. Traducción de Aliocha Coll, 1984.....	192
v. Traducción de J.C. Santoyo y J.M. Santamaría, 1984.....	197
vi. Traducción de Ana Bravo, 1984.....	202
vii. Traducción de Julián Jiménez Heffernan, 2006.....	206
d. Parámetros para esta traducción.....	211
6. <i>La trágica historia de doctor Fausto</i> , Texto A, de Christopher Marlowe.	
Edición bilingüe con notas explicativas y de traducción.....	223
Prólogo.....	229
Primer Acto.....	235
Segundo Acto.....	291
Tercer Acto.....	343
Cuarto Acto.....	369
Quinto Acto.....	401
Epílogo.....	433
.	
Conclusiones.....	435
Bibliografía.....	444

*And there are plays—and books and songs and poems
and dances—that are perhaps upsetting or intricate
or unusual, that leave you unsure, but which you think
about perhaps the next day, and perhaps for a week,
and perhaps for the rest of your life.*

David Mamet

Three Uses of the Knife

*Il y a entre le principe du théâtre et celui
de l'alchimie une mystérieuse identité
d'essence.*

Antonin Artaud

Le théâtre et son double

Introducción

Le traducteur interprète même sans vouloir interpréter.

Joseph Čermák¹

El concepto de autoría, de original, es uno que ha regido la teoría y la práctica de la traducción literaria desde hace siglos, tantos, que a veces se nos olvida que no siempre fue así, que el autor no era el dueño de la palabra, y el original no era intocable. El traductor, acostumbrado a un papel secundario en la literatura, alguna fue considerado también un autor.

Las últimas décadas han visto caer esta dicotomía de autor-traductor, de original-traducción. Las ideas, las palabras, ya no pertenecen a este único y exclusivo creador, y el texto dejó de considerarse congelado, terminado, estático. Aquello que encontramos en la página es una interpretación de lo que el “autor” tenía en la mente, una re-escritura que ha sido creado a partir de todo lo que ese autor conoce, lo que ha leído, lo que ha vivido. Cada lector, por su parte, genera una nueva interpretación, un nuevo texto, por así decirlo, a partir de lo que halla en la página; infunde lo que lee con sus propios conocimientos previos, lo que ha leído y lo que ha vivido. El texto está en constante evolución.

La traducción, vista desde esta perspectiva, es re-escritura, a la vez interpretación y escritura. Los textos, al traducirse, adquieren nueva vida, esta nueva interpretación consigue, a su vez, nuevos lectores y nuevas lecturas. Cada lectura, cada interpretación (y por lo mismo cada traducción) es una visión parcial de la obra: “La compréhension d’un œuvre littéraire est en elle-même un processus qui ne sera jamais achevé. La traduction en est une des formes. Elle est une des expressions le plus le plus adéquate qu’une explication théorique quelconque.”²

Y si vemos esta dicotomía deshacerse en el campo de la literatura en general, ¿qué se puede decir de la literatura dramática? El texto dramático se encuentra a caballo entre dos formas artísticas. Como texto es, sin duda, literatura; sin embargo, el texto es sólo uno de los elementos del teatro, arte escénica, efímera, en la que el autor ha sido siempre uno entre varios creadores, y el texto ha sido siempre reinterpretado para la escena.

¹ Josef Čermák, “La traduction du point de vue de l’interprétation” en James S. Holmes, *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, p. 29.

² *Ibid*, p. 26.

La traducción de obras dramáticas se ha abordado, en la práctica, de dos formas: por el lado de la literatura, con la intención de publicar la traducción y difundir de esta manera una obra, o por el lado escénico, en cuyo caso la traducción se hace específicamente para un montaje, y rara vez se da a conocer el texto traducido. Estos dos ámbitos parecen, a menudo, irreconciliables. Los montajes rara vez usan una traducción publicada sin antes hacerle las adaptaciones necesarias para que funcione escénicamente, y las compañías que hacen sus propias traducciones, o que comisionan a alguien para elaborarlas, rara vez buscan que se conozca el texto, ya que éste se considera una parte de su montaje, que no tiene por qué ser usado por otras compañías.

Si consideramos lo que sucede con el texto dramático en la lengua en la que se escribió, la situación es muy distinta. La mayoría de los textos no son escritos para un montaje de una compañía en particular, sino para que se monten escénicamente, entre más veces, mejor. Los dramaturgos no escriben, casi nunca, pensando en la publicación, sino en la escena, aunque la publicación es una parte importante de la difusión de la obra.

¿Por qué, entonces, tenemos que cerrar la traducción dramática a uno de los dos cauces naturales del texto dramático? ¿Es posible traducir un texto dramático de forma que sea escenificable (*actable*, dice Ortrun Zuber), sin dirigirlo completamente a un montaje en particular?

Rendering a dramatic work from one language and cultural background to another, moreover, means transporting the already translated text on to the stage. A play is written for a performance and must be *actable*. The audience must be able to understand it immediately and directly, and to accept it as an organic piece of work. The translation of a play requires more consideration of non-verbal and non-literary aspects than does the translation of novels or poetry. A play depends on additional elements, such as movements, gestures, postures, mimicry, speech rhythms, intonations, music and other sound effects, lights, stage scenery. In particular, a play is dependant on the immediacy of the impact on the audience.³

La lógica nos dice que sí debe poderse, ya que se hace con los textos dramáticos, de manera que siglos después de su creación continúan produciendo espectáculos muy variados. La práctica, en cambio, parece indicar que esto no se hace muy a menudo: “Lo que tomamos como texto de una comedia en verdad que no es más que un guión, que en manos del director y de los actores producirá una representación, la cual es *una* lectura,

³ Ortrun Zuber, “Problems of Propriety and Authenticity in Translating Modern Drama” en Ortrun Zuber, *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, p. 92.

entre las muchas posibilidades que encierra el guión. Una traducción es también *una* lectura del guión y el traductor ha de tomar conciencia de la necesidad de dejar intactas las múltiples posibilidades de ese guión.”⁴

Si el traductor literario es considerado una figura secundaria en la literatura, el traductor dramático lo es al grado de que es prácticamente inexistente. Es rara la ocasión en la que una traducción de una obra dramática para su edición es hecha por un especialista en teatro, la mayoría de las veces (si tenemos suerte), el traductor es literario, y como tal buscará preservar las características literarias de la obra que tiene enfrente, sin preocuparse mucho por sus cualidades escénicas. Por otra parte, cuando se hace una traducción para un montaje en específico, a menudo suele hacerla alguien con amplios conocimientos acerca de artes escénicas, pero esta persona pocas veces es traductor profesional, por lo que también hay un aspecto que queda desatendido en esta modalidad.

Así como el teatro es a su vez literatura y arte, el dramaturgo se considera al mismo tiempo escritor y creador escénico. El traductor de teatro, idealmente, debe tener las mismas características que el dramaturgo. Debe saber de literatura y en particular de literatura dramática, pero también debe tener un profundo conocimiento de la escena, para comprender los requisitos de la misma. A diferencia del dramaturgo, el traductor de teatro debe tener ser, además, traductor, lo que implica mucho más que el conocimiento de una lengua:

The understanding of the worldview of a culture, a worldview that is nowhere else implicit other than in the language itself, in its semiotic system, in its metaphors, and in the relationship between the language and the sociopolitical life of the country or community, should then be the starting point for the translation process. And since it is rare that the sole purpose of a playwright to transmit mere information, the worldview of a given culture will not only highlight the content but most often the form as well.⁵

El traductor, como el dramaturgo, debe tener conocimiento profundo de su propia lengua, y a la vez conocer la lengua de la cual traduce. Debe comprender su cultura, aquella en la que se insertará su trabajo, además de la cultura de la que traduce. Debe manejar distintas estrategias de traducción, conocer, aunque sea de forma somera, las teorías que se han hecho acerca de su arte. Y finalmente, debe ser capaz de investigar, para llegar a conocer, la obra sobre la que trabaja: su estilo, su autor, su contexto, sus

⁴ David Gitlitz, “Confesiones de un traductor” en *Traducir a los clásicos, Cuaderno de teatro clásico*, no. 4, pp. 47-48.

⁵ Silvia Patricia Baeza, *Translating Drama: Poetics and Process*, p. 58.

referencias: “En suma, el traductor de un Virgilio o de un Shakespeare habrá de ser un traductor-investigador, un lector-crítico que entienda la obra del autor en sus aspectos estructurales y sus matices estilísticos y domine la materia tratada como para dedicarle páginas de crítica y comentario.”⁶ Por otra parte, el traductor de una obra dramática debe crear una traducción que funcione como lo hace la obra, cuyas notas enriquezcan la lectura, pero no sean necesarias para la comprensión. Se requiere, en otras palabras, que el traductor esté completamente consciente del mundo en el que vive, que sea uno de sus propios lectores: “... the need for a translator to be profoundly a member in his own world, engaging it at some point, not from the sanctuary of his scholarly work but from the immediate occasions of his own life in his own time.”⁷

La inquietud de hacer la traducción del Texto A de *The Tragicall Historie of Doctor Faustus*⁸ de Christopher Marlowe, y la investigación que le acompaña, surge justamente de generar versiones de obras de teatro, en español, que funcionaran tanto para la lectura como para la escena. Además de la falta de traducciones de este texto que funcionaran para la interpretación, este trabajo obedece a un gusto personal por la obra, y una convicción de que, como muchas otras obras de la historia de la literatura, tiene vigencia hoy en día: “As in the case of every interpretive artist, the chief task of the translator seems to be the transposing of an alien aesthetic personality into the key of his own. If this is true, then the most relevant question one can ask is whether, when he feels his way toward the foreign text — close contact with which will finally ignite the vital spark — the translator looks at that text in a mirror reflecting the other or the self.”⁹

Desde el siglo XIX, los críticos han intentado establecer cuál de los dos textos de *Doctor Faustus* es el “definitivo”, el “mejor”, el “real”. Aunque existen argumentos sólidos para apoyar ambas posturas, nunca se ha podido llegar a una conclusión definitiva. En los últimos veinte años, los investigadores se han alejado de la idea de que un texto pueda ser mejor o peor que otro, de que uno sea real y otro no, y el debate ha girado en torno a la intención del autor, es decir, cuál de los textos se apega más a la idea que Marlowe pudo

⁶ Ángel-Luis Pujante, “Traducir el teatro isabelino, especialmente Shakespeare” en *Traducir a los clásicos*, p. 135.

⁷ Douglas Knight, “Translation. The Augustan Mode” en Reuben A. Brower (ed.), *On Translation*, p. 197.

⁸ Se publicaron dos versiones de la obra, conocidas como Texto A y Texto B o Folio A y Folio B, ambas después de la muerte del autor. La primera, el Texto A, data de 1604, mientras que la segunda es de 1616. Las diferencias de los textos, las discusiones acerca de los mismos y las implicaciones que esto tiene para la obra y su traducción se discuten en el capítulo 2.

⁹ Renato Poggioli, “The Added Artificer” en Brower *op. cit.*, p. 193.

haber tenido al escribir. Esto es, en realidad, solamente otra forma del mismo debate, ¿cómo saber cuál de las versiones de la obra, si ambas se publicaron después de la muerte de Marlowe, es la que más se acerca a lo que el dramaturgo pretendía? Esta pregunta es imposible de responder, ya que Marlowe no publicó esta obra durante su vida, y no se cuenta con ningún manuscrito para comparar con los textos. Por más argumentos que se puedan encontrar a favor de un texto o del otro, nadie podrá saber a ciencia cierta cuál de ellos se acerca más a lo que el dramaturgo tenía en mente. En esta investigación no buscamos demostrar que el Texto A, que se traduce, es superior al B, ni más cercano a las intenciones del autor. Simplemente elegimos traducirlo porque ha sido el menos traducido, y por lo tanto, es menos conocida en español esta versión de la obra. Pretendemos brindar al lector en español la misma opción que tiene el lector del original: dos versiones, con marcadas diferencias, entre las cuales puede elegir.

El problema de autoría, y de “original” en esta obra, se complica con la existencia de dos textos, ambos publicados después de la muerte del autor, y con la falta de manuscrito. El concepto de autor, ha evolucionado en la literatura del siglo XVI hasta nuestros días. El asunto de la autoría en la Inglaterra renacentista es en sí mismo complejo. La idea del “autor” de una obra no tenía tanta importancia como la que adquirió en épocas posteriores: “The concept of authorial property, applied to texts from the 15th or the 17th century, is a fundamental anachronism, based on the growth of authorial copyright in the 19th century.”¹⁰

Mientras que los libros impresos apenas comenzaban a tomar importancia en la sociedad, el teatro se usaba como medio de comunicación, para difundir ideas:

Elizabethan and Jacobean playwrights must have held mixed, if not conflicting, attitudes towards writing and printing. Although they belonged to a culture that was ever more literary in character and although they usually depended on printed materials to furnish their plots and on writing to produce their scripts, they earned their living by appealing to audiences that may have been largely illiterate by modern standards. And they wrote plays for performance, not for reading in book form.¹¹

Los dramaturgos podían hacer ajustes a la obra conforme a las reacciones del público. De igual manera, en el texto escrito o impreso, los autores hacían modificaciones

¹⁰ Nicolas Barker, “Manuscript into print”, en Randall McLeod, *Crisis in Editing: Texts of the English Renaissance*, p. 13.

¹¹ Frederick Keifer, *Writing on the Renaissance Stage. Written Words, Printed Pages, Metaphoric Books*, p. 13.

sobre su obra conforme la difundían, a la par de la escenificación. Había un mecanismo de censura que podía suprimir o modificar partes de un texto; a menudo los escribanos, y más adelante los editores (en la naciente industria de la publicación) también hacían cambios. Cada copia de un texto, ya fuera impreso o no, era un poco diferente a la anterior, y el autor no tenía, ni pretendía tener, control absoluto de su obra. Cada copia, en este sentido, era un instante congelado y único de una obra en constante evolución, no el producto final e inamovible de una obra.

Por otro lado, es bien sabido y aceptado que muchas de las ideas, los acontecimientos y las anécdotas en las que estaban basadas las obras literarias de la época (y de otras que aquí no nos conciernen) no eran “originales”, sino que provenían de hechos históricos, de leyendas, mitos, o incluso de otras obras literarias. Esto no restaba mérito al autor o a la obra, ya que se juzgaba la creación como un todo que incluía la estructura y la forma, no solamente la anécdota. *The Tragicall Historie of Doctor Faustus* está basada en el mito fáustico que existe de maneras distintas en muchas culturas, y que probablemente llegó a Marlowe por medio de un texto alemán escrito una década antes de la obra. Además, hay evidencia de que Marlowe tuvo dos “colaboradores” en la escritura de esta obra en particular, aspecto que se estudiará a detalle en el capítulo 2.

Doctor Faustus es, no debemos olvidarlo, un texto dramático cuyo objetivo final es el montaje. En el teatro, una obra nunca está terminada hasta que, noche a noche, se ve en el escenario. Después de escribirla, el dramaturgo la deja en manos del director y los actores para que la rescriban en escena, en una situación de representación concreta y a menudo pensando en un público en específico.

La publicación de una obra de teatro para su lectura era secundaria, y a menudo posterior a su creación para la escena. A veces el texto publicado se tomaba del manuscrito del autor, pero también podía ser de una de las copias de los actores, o de cualquier otro texto intermedio en el proceso. Antony Hammond considera estos dos procesos, cada uno con su propio objetivo, como dos formas diferentes de autoría: llama “The Play” a la obra colaborativa producida para la escena, y “The Poem” a la obra en su versión para la lectura.¹² Así, las realizaciones concretas que llegan a nuestras manos, pueden

¹² Antony Hammond, “The noisy Comma. Searching for the Signal in Renaissance Dramatic Texts”, en McLeod, *op. cit.*, pp. 203 – 249. Otros autores marcan esta distinción al hablar del drama, u obra dramática (el texto en su forma escrita) y del teatro o la obra de teatro (la representación del mismo). Dado que ésta es la distinción que se usa en textos sobre la traducción del teatro, como el de Ortrun Zuber, es la que tomaremos en esta investigación.

tener el objetivo de ser montadas en escena o de ser leídas, sin que por esto dejen de ser representaciones de la misma obra. *Doctor Faustus*, al no provenir de un manuscrito, ni ser preparada por su autor específicamente para publicarse, nos llegó en dos versiones de “the Play”. Si consideramos que los dos textos son esto, simplemente dos versiones de una obra, cada uno de los cuales pertenecía a un proceso de creación distinta (ya que son parte de una creación colaborativa), podemos decir que los dos tienen tanta o tan poca cercanía a la intención de Marlowe como lo puede tener cualquier montaje al texto original del dramaturgo. En otras palabras, aquella pregunta que se han hecho críticos durante más de un siglo acerca de qué versión se acerca más a lo que Marlowe tenía en mente es imposible de contestar. Claro que esto no necesariamente obliga a que las traducciones se hagan con el mismo objetivo. Quien la tiene en sus manos tiene que considerar que tiene solamente una versión de una obra cuyo texto no es definitivo, sino que se congeló en un momento: “This is the version of the play that I have been assuming, a play without a fixed text.”¹³

Mucho de lo que se discute para las representaciones de una obra se puede aplicar también en torno al problema de la traducción. Como en el caso del teatro, se trata de un texto que del que a menudo se habla como de un “original” al que se le debe “fidelidad”. Así como en el teatro, el texto se debe de traducir, ahora no de un medio escrito a un medio de representación, sino de una lengua a otra. Todos los debates acerca de la fidelidad al original, la adaptación al público, o en este caso al lector, por mencionar algunos, son tan comunes en la traducción como lo son en el teatro. Así como hay realizaciones concretas de la obra de teatro con distintos objetivos (ya sean de lectura o de representación), y así como estas realizaciones concretas nos permiten acceder, por medio de dos procesos distintos, a una misma obra, las traducciones también son realizaciones concretas de un proceso. En el caso de las traducciones de teatro del Renacimiento, lo que se está traduciendo es, a su vez, una realización de la obra.

En el fondo, entonces, podemos decir que la traducción es una realización más con su propio objetivo, y como tal, no se puede juzgar más que en cuanto a la forma en la que cumple con ese objetivo. Como sucede con los textos dramáticos, hay traducciones de obras de teatro que están hechas con el objetivo de ser leídas (unas por eruditos, otras por un público más general), mientras que otras traducciones se hacen con la representación

¹³ Jonathan Goldberg, “‘What? In a name that which we call a Rose,’ the Desired Texts of *Romeo and Juliet*” en McLeod, *op. cit.*, p. 190.

teatral (o incluso una en particular) en la mira. Cada traducción de *Doctor Faustus*, como de cualquier otra obra, tendrá que considerarse en su contexto, como el texto inglés se analiza en su contexto tanto para traducirlo como para montarlo. Se conocen varias traducciones, como ya se mencionó, de la obra, la mayoría de ellas a partir del Texto B. Desafortunadamente, la existencia de dos textos de la obra, aspecto que tiene fuertes repercusiones en la traducción, si consideramos que el traductor deberá partir de una de las versiones, no se menciona siquiera en la mayoría de las ediciones en español. Con esto, los editores y traductores han cancelado la posibilidad de conocer las dos realizaciones de la obra de las manos de los lectores; han tomado la decisión por ellos.

La multiplicidad de realizaciones concretas de *Doctor Faustus* es infinita en cualquier idioma, si consideramos que no se trata solamente de textos, sino que cada montaje, incluso cada función, es una (o podemos ir un paso más lejos y decir que cada lectura también es una forma de representación, ya que ninguna persona interpreta una obra de exactamente la misma forma). En inglés, todas las representaciones parten, o tienen la posibilidad de partir, de dos textos (y también de una gran cantidad de ediciones distintas que hay de ambos). En español, estos dos textos se multiplican, considerando el número de traducciones que pueden existir. Partiendo de un texto pensado para la escena, pueden hacerse en español tanto una traducción para la escena como una para la lectura.

Mi intención con esta tesis, entonces, será suplir la falta de traducciones del *texto A* de *The Tragicall Historie of Doctor Faustus* al español (conocemos solamente la de Juan G. de Luaces, de 1952, que hoy en día no se consigue con facilidad) con una traducción en verso y comentada, que le brindará la oportunidad tanto a lectores como a directores y productores de acceder a una versión diferente de la obra, de manera que puedan elegir, entre los dos, el que más se adecue a sus necesidades y objetivos particulares. La versificación se hará considerando la forma de versificación en español que funcione mejor para el verso en el que está escrito el original, es decir, *blank verse*¹⁴. Las decisiones de traducción se tomarán teniendo en mente la posibilidad de un montaje escénico, por lo que se buscará que el texto funcione tanto al ser leído como al ser hablado sobre la escena.

¹⁴ “... classical in origin. It was introduced into English by William Surrey and soon became the major form in the language. It consists of any number of unrhymed iambic pentameter.” (Miller Williams, *Patterns of Poetry. An Encyclopaedia of Forms*, p. 128.)

La investigación que acompaña el texto traducido tiene dos vertientes. En primer lugar, se encuentra la investigación que el traductor como preparación para su trabajo, y cuyo resultado se ve en la traducción misma, además de las notas explicativas (que presentamos como notas al pie en la versión inglesa del texto) y en la introducción a la edición. La segunda vertiente de la investigación se relaciona con la teoría de la traducción en sí, y en particular con su aplicación a la traducción literaria, la traducción del verso y la traducción del drama, de forma que culmina en lo que se ha escrito acerca del teatro en verso.

Ya que la investigación que acompaña la traducción se hizo como base y complemento al texto traducido, todos los temas que se tratan tienen relación directa con la investigación previa a la traducción. De ninguna manera es una investigación exhaustiva sobre el contexto del teatro isabelino, la vida y obra del autor, *Doctor Faustus* en sí, o la traducción del teatro. Cada uno de estos temas se abordó desde la perspectiva de la traducción que se tenía en mente, y se abordó considerando los aspectos que influirían en la misma.

De esta forma, el primer capítulo de la investigación se centra en el contexto que rodea *Dr. Faustus*, incluyendo el contexto histórico, político, social y literario de la Inglaterra isabelina, los antecedentes dramáticos en Inglaterra y Europa, así como el teatro isabelino, y la biografía de Christopher Marlowe, con la intención de aportar la mayor cantidad de elementos posibles para contribuir a la comprensión de la obra. El segundo capítulo se centra en el tema de la obra: la historia del doctor Fausto, los antecedentes en la mitología, sus primeras versiones literarias, y las fuentes de Marlowe. Después de recorrer la historia de la leyenda de Fausto, el capítulo aterriza en la versión de Marlowe, con una discusión acerca de su autoría y las posibles colaboraciones de otros dramaturgos, seguida de una breve comparación de las dos versiones que se publicaron de la obra, una en 1604 y la otra en 1616. El tercer capítulo se centra en todas las distintas interpretaciones que se han hecho de la obra y su estructura. La discusión pone en evidencia la relación que existe entre la estructura, el género dramático y la interpretación, y abre la posibilidad de mantener las múltiples interpretaciones de forma simultánea.

Después de hacer esta indagación en el contexto de la obra y aterrizar en su análisis, el enfoque de la investigación se vuelve a la traducción. El capítulo 4 presenta un recorrido por algunas de las teorías de la traducción en general y literaria, seguido de algunas de las teorías que se han escrito sobre la traducción del verso, y los aspectos

que se han resaltado en los (pocos) escritos sobre la traducción del drama o del teatro. Finalmente, este capítulo aterriza en el tipo de traducción que nos atañe en esta ocasión: la traducción del teatro en verso.

El quinto capítulo continúa en enfoque hacia la traducción con un recorrido por las traducciones anteriores de *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe. Las traducciones que encontramos abarcan un poco más de un siglo, y son muestra no sólo de las distintas formas de traducción a las que obedecían en ciertas épocas y con ciertos objetivos, sino a la variedad de interpretaciones que se pueden hacer de la obra, y cómo la interpretación del traductor afecta el resultado de su trabajo, muestra de la necesidad de que existan varias traducciones de un mismo texto, y que cada época pueda contar con una traducción que obedezca a sus necesidades. Este capítulo concluye con el establecimiento de los parámetros para la traducción que se presenta a continuación.

Lo poco que se ha escrito acerca de la traducción del teatro o del drama refleja la falta de traductores que son a la vez especialistas en teatro y conocedores de la teoría de la traducción. Conforme los estudios de traducción se han ido estableciendo, sin embargo, han aparecido algunos textos sobre la traducción del drama, además de ensayos en ediciones dedicadas a la traducción en general o a la traducción literaria, y comentarios de traductores en las introducciones de obras traducidas. Creemos, sin embargo, que se puede aprovechar aquello que sí se ha escrito, junto con estudios más generales sobre la traducción literaria y general, de manera que, conjuntándolo con lo (mucho) que se ha escrito sobre el teatro en sus dos realizaciones —textual y escénica— para asentar las bases sobre las cuales se hace esta traducción.

El capítulo 6, último de la investigación, contiene la traducción en sí, en una presentación bilingüe, de manera que se puede tener el texto en inglés a contra-página de esta versión. La traducción incluye extensas notas explicativas (que aparecen acompañando el texto en inglés) así como notas acerca de la traducción (que aparecen del lado de la versión en español). Como se ha mencionado anteriormente, la traducción de una obra de teatro puede tener como objetivo la lectura o la representación en escena. Para el *Texto A* de *The Tragicall Historie of Doctor Faustus*, de Christopher Marlowe, buscamos hacer una traducción que funcionara para la escena. Esto, por supuesto, no implica que no pudiera funcionar en la lectura, sino que, simplemente, algunas decisiones de traducción se tomaron con base en la idea de la escenificación.

Para que la traducción funcione en escena, es necesario que los diálogos fluyan no solamente en la lectura, sino en voz alta. Éste es un aspecto que pretendemos cuidar en la traducción. De la misma manera, las acotaciones, que en el texto en inglés responden a las convenciones que se utilizaban en el teatro de la época, quedarán acomodadas a las convenciones que se tienen en español para las mismas, sin agregar o variar las que el autor propuso originalmente. Nuevamente con la intención de conseguir fluidez, y que la traducción se pueda usar en escena, acomodamos los versos en español de la manera en la que funcionarían mejor para la lengua, de manera que en muchos casos, no se podrá encontrar un reflejo de cada verso del inglés en español.

La idea de una traducción en español completamente neutro, despojado de toda indicación de su proveniencia geográfica es imposible. Como traducción hecha en México, se utilizará el español que se usa aquí. Con esto no quiero decir que buscaremos localismos; al contrario, se procurará que el lenguaje de la traducción sea comprensible para cualquier hispanoparlante, pero no es posible despojarlo de aspectos léxicos y gramáticos que se utilizan aquí, y que varían en otros lugares. En cuanto a la época del texto, buscaremos usar un lenguaje comprensible para este siglo XXI, sin que esto implique el uso de un lenguaje que ubique la obra en la actualidad. Incluso, hay momentos en los que el verso y la sintaxis toman el modelo del Siglo de Oro, sin que esto (esperamos) dificulte demasiado la comprensión al lector y al espectador actual. En el caso de ser necesario, aprovecharemos también las anotaciones para facilitar la lectura de la traducción, aunque la intención es que este tipo de notas sean mínimas, ya que, en el caso de una escenificación de la obra, los espectadores no contarían con este apoyo.

Marlowe a menudo se refiere a obras literarias o a hechos históricos de forma bastante oscura, suponiendo que su lector o espectador los conoce de antemano, y utiliza estas referencias para crear imágenes, para asimilar a los personajes con otros (literarios, mitológicos o históricos). Gran parte de la riqueza del texto, e incluso la comprensión de algunos fragmentos, se perdería si el lector no tuviera acceso a las referencias originales, o en su defecto, a explicaciones. Por esta razón, utilizamos notas en las que se explican las referencias. Nuevamente, sin embargo, las notas deben ser un apoyo para el lector, y no debe depender el texto en ellas. Si bien pueden ser una excelente guía para directores y actores, ayudándoles a entender el contexto, referencias a otras obras, o dobles sentidos de frases y palabras, un texto que dependiera completamente de notas explicativas para su comprensión sería imposible de llevar a la escena.

Si bien buscamos, en todo momento, mantener las distintas posibilidades de interpretación abiertas para el lector, estamos conscientes de que esto es, en muchos casos imposibles. Ésta es una de las tantas razones por las cuales las obras (dramáticas o no) pueden y deben ser traducidas más de una vez. Así pues, la interpretación de *Doctor Faustus* de la que se habla en el capítulo 3 es la que rige esta traducción: À différence de l'interprétation par le lecteur, le théoricien et le critique, l'interprétation du traducteur s'inscrit dans l'œuvre même, elle aboutit à un processus littéraire vivant. La traduction ne remplace pas l'œuvre original, elle en est la re-création.”¹⁵

Esta traducción de *The Tragicall Historie of Doctor Faustus* de Christopher Marlowe, como (sospechamos) las traducciones que le anteceden y, de hecho, la gran mayoría de las traducciones de obras literarias, se lleva a cabo porque se considera que este texto debe conocerse, estudiarse, interpretarse y, al ser un texto dramático, escenificarse. Sin importar el paso del tiempo, hay obras cuyo mensaje permanece vigente. Éste es el caso, consideramos, de ésta, la más conocida de las obras de Marlowe: “No matter what the state of an original, intelligible or not, corrupt or sound, one assumes that it makes sense, that the sense is worth saying.”¹⁶

¹⁵ Josef Čermák, *op. cit.*, p. 33.

¹⁶ Louis G. Kelly, *The True Interpreter. A History of Translation Theory and Practice in the West*, p. 112.

1.

Contexto

All very well for the Elizabethans with their homogeneous religious and social life, with their Chain of Being and MAN having one foot in heaven and one in hell, one part angel, one part brute. Where is *our* moral universe? Man has lost his place and his footing.

Dorothy Hewett¹

a. *La dinastía de los Tudor: Contexto histórico, político, social y cultural*²

I. SITUACIÓN POLÍTICA Y ECONÓMICA

Para comprender la situación política, económica y social de la época que vivió Marlowe, es necesario estudiar la dinastía de los Tudor y los cambios que se gestaron en Inglaterra desde el final de la Guerra de las Rosas. Esta guerra en realidad se compuso de una serie de guerras civiles entre la casa de los York, cuyo símbolo era una rosa blanca, y la de los Lancaster, simbolizada por una rosa roja. Ambas casas pertenecían a la familia Plantagenet, descendientes de Eduardo III, lo que les brindaba a ambas acceso al trono.

Si bien las guerras abiertas se dieron entre 1455 y 1485, la disputa entre las familias tuvo sus inicios en 1399, cuando Enrique Bolingbroke, Duque de Lancaster, derrocó a Ricardo II, y fue coronado como Enrique IV. La gente toleró su reinado a pesar de que sus reclamos al trono no lo ponían al principio de la línea de herencia porque Ricardo II no fue un rey popular. Enrique IV murió en 1413, y lo sucedió su hijo, Enrique V, quien mantuvo su popularidad gracias a sus éxitos militares contra Francia en la Guerra de los Cien Años. Solamente hubo una conspiración en su contra, encabezada por Ricardo, Earl de Cambridge, nieto de Ricardo II, quien alegaba mayor

¹ Dorothy Hewett, "On the Open Stage" en Ortrun Zuber, *op. cit.*, p. 17

² Las fuentes principales que utilizo en esta sección son W. E. Lunt, *History of England*, John Robert Green, *A Short History of the English People*, y Christopher Haigh, *Elizabeth I*. W. E. Lunt es el historiador que más aparece citado en obras más recientes sobre la historia de Inglaterra, y, junto con el de Green, su texto es considerado fundamental para entender la historia de ese reino. Christopher Haigh hace un análisis detallado del reinado de Isabel I, tanto en el aspecto político como el social. Además de los autores mencionados, me apoyo en *The Reformation. A History*, de Patrick Collinson y *The Reformation for Armchair Theologians*, de Glenn S. Sunshine para completar los datos pertinentes a los asuntos religiosos, indispensables para entender la sociedad y la política de Inglaterra en el Renacimiento.

derecho al trono, tanto por su lado como por el de su esposa, Anne Mortimer. Fue ejecutado por traición, en 1415.

Su hijo, Ricardo, duque de York, fue quien comenzó el conflicto armado contra Enrique VI, hijo de Enrique V. Enrique VI ascendió al trono a los nueve meses de edad, y las malas decisiones militares y políticas de sus asesores lo hicieron perder la popularidad que su padre había ganado. La primera batalla de Ricardo contra la familia Lancaster comenzó el 22 de mayo de 1455, con el propósito de remover a los malos asesores del rey. La guerra no fue continua, sino una serie de batallas y tratados de paz. En 1461, en lo que parecía el fin de la guerra, Eduardo IV (de la casa York) fue coronado rey. Si bien hubo algunos años de aparente paz, nunca dejó de haber rebeliones en el norte del reino. Las hostilidades continuaron de forma abierta en 1469, y en 1470, el rey fue derrocado. Al año siguiente, Eduardo IV recuperó el trono, y nuevamente, parecía que la guerra llegaba a su fin, pero cuando murió de forma repentina, en 1483, su hijo mayor tenía solamente 12 años, y la guerra por la sucesión continuó. Ricardo, duque de Gloucester, hermano del rey, secuestró a sus sobrinos, los hijos del rey, en la Torre de Londres, por su seguridad, y luego alegó que el matrimonio del rey había sido ilegal y que por lo tanto, sus hijos eran bastardos. Ricardo III fue coronado ese mismo año, y los príncipes desaparecieron de la Torre.

El nuevo rey consiguió la aceptación del pueblo en gran medida porque la guerra constante había causado estragos en todo el país, y a Ricardo se le veía como un militar fuerte, capaz de mantener el control y de fortalecer al reino frente a otros países. Las esperanzas de los Lancaster, sin embargo, se centraron en Enrique Tudor, hijo de un medio hermano de Enrique IV. En la Batalla de Botsworth Field, en el verano de 1485, Enrique venció a Ricardo III, quien murió en la batalla. Para afianzar la legitimidad de su reinado, Enrique se casó de inmediato con Isabel de York, hija de Eduardo IV. Si bien sus derechos a la corona antes del matrimonio no eran tan firmes, el matrimonio con la única heredera directa de Eduardo IV puso fin a las dudas, y unió a ambas familias. La dinastía de los Tudor, cuyo símbolo era una rosa blanca dentro de una rosa roja, había comenzado. Con el nacimiento del primer hijo varón, los reclamos de ambas familias al trono se satisficieron.

El siglo XV, en Inglaterra, entonces, fue una época de guerra civil y desorden político, económico y social. Esta situación provocó que, mientras la Europa continental estaba viviendo ya los frutos del Renacimiento, las Islas Británicas siguieran inmersas en

el medioevo. “The medieval epoch in English history is generally said to end at 1485.”³ Si bien esta división es arbitraria, ya que los cambios en las instituciones y en la sociedad se dieron de forma gradual, desde antes de esta fecha hasta bien entrado el siglo XVI, los historiadores la usan como punto de referencia, ya que los cambios más importantes y notorios comenzaron con el reinado de Enrique VII.

Enrique VII instauró políticas que le permitieron ganarse el apoyo del pueblo. Consiguió la paz dentro del reino y finalizó la disputa por el trono. Logró suficiente apoyo internacional para que Inglaterra no estuviera bajo amenaza de invasiones, apoyó el comercio, y manejó las finanzas de la corona de forma inteligente. Casó a su hijo mayor, Arturo, con Catalina de Aragón y a su hija con el heredero del trono de Escocia, asegurando alianzas con ambos reinos, y apoyo económico y militar en el caso de cualquier invasión francesa. Al morir el príncipe Arturo, Catalina de Aragón se casó con el nuevo heredero, Enrique.

Mientras tanto, la sociedad inglesa comenzaba a organizarse de una forma distinta. La agricultura en pequeñas parcelas daba lugar a grandes espacios dedicados a la pastura, ya que el comercio de lana era más redituable, y los gremios perdieron su autonomía y comenzaron a decaer. Esto trajo grandes avances en la economía inglesa, pero la distribución de la riqueza fue desigual, y el desempleo creció de forma alarmante. Enrique VII hizo cambios también en el sistema político. Sacó a los nobles de la mayoría de los puestos en la corte, y los reemplazó con gente de la nueva clase de burgueses, quienes le eran leales porque se habían beneficiado con sus políticas. Hizo cambios en el sistema judicial, permitiéndose más poder para juzgar ciertos crímenes, como la traición. En general, muchas de sus innovaciones estaban dirigidas a crear una monarquía con más poder, pero las mismas leyes resultaron en beneficio del pueblo: “The very means by which Henry increased his power worked to the advantage of his subjects.”⁴

Los nuevos descubrimientos, tanto geográficos como científicos, la estabilidad económica, el comercio y las buenas relaciones diplomáticas de Enrique VII sentaron las bases para que Inglaterra se volviera una potencia en el siglo XVI. Cuando murió en 1509, y su hijo, Enrique VIII ascendió al trono a los 18 años, Inglaterra era fuerte, estable y rica. El pueblo apoyaba a los Tudor, y además, tenía la esperanza de que el hijo, joven, deportista, guapo y amante de las diversiones, fuera menos duro que su padre. “Henry the Eighth had hardly completed his eighteenth year when he mounted the throne, but the

³ W. E. Lunt, *History of England*, p. 280.

⁴ *Ibid.*, p. 293.

beauty of his person, his vigour and skill in arms, seemed only matched by the generosity of his temper and the nobleness of his political aims.”⁵

Sus primeros años cumplieron con las expectativas: perdonó a los condenados en espera de ejecución, perdonó a los deudores de la corona, se casó con Catalina de Aragón y la corte se volvió lugar de bailes, fiestas y torneos constantes. Logró aumentar su popularidad, pero la mala administración pronto hizo desaparecer las reservas que tenía. Además, decidió que podía aumentar sus glorias mediante las guerras. En 1511 se alió con España y Venecia contra Francia. España y Venecia recuperaron los territorios que habían perdido en guerras anteriores y se salieron del trato, dejando que Inglaterra luchara sola por un territorio en el norte de Francia. Mientras esto sucedía, Escocia atacó Inglaterra. Este ataque no dio frutos, y la muerte de Jaime IV de Escocia, quien estaba casado con Margarita Tudor, su hermana, obligó a Enrique VIII a pactar con Francia y a casar a su hermana María con Luis XII.

En 1515, el rey hizo al arzobispo Wolsey canceller y lo dejó a cargo del gobierno. Mientras tanto, él se dedicó a divertirse, pero nunca dejó de estar informado sobre los acontecimientos nacionales e internacionales. Ese mismo año, Francisco I de Francia ascendió al trono, y en 1516, Carlos de Habsburgo ascendió al trono de España (Carlos I de España). En 1519, obtendría también el de Austria, que lo haría Carlos V, Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. La rivalidad entre Francisco I y Carlos V desató una guerra entre sus reinos en 1521 que duró casi 40 años. Inglaterra jugó de ambos lados. En 1522, apoyó a Carlos V para invadir Francia, pero Escocia volvió a invadir Inglaterra, y esta vez, apenas lograron detener a los invasores. Fue necesario subir los impuestos y pedir un préstamo para continuar con la guerra. Enrique VIII, siempre alerta, se dio cuenta de que esto lo hacía perder popularidad. El segundo aumento de impuesto que pidió causó revueltas, y decidió no hacerlo. Para entonces, Carlos V tenía capturado al rey de Francia y prácticamente estaba en control de Europa. Enrique dejó que su ministro, Wolsey, cargara con la culpa de los impuestos, y se alió con Francia para restablecer el balance en Europa.

En abril de 1527, pidió *separatio ab initio*⁶ de Catalina de Aragón al Papa. La razón oficial fue que ella era la viuda de su hermano, y la religión prohibía que el

⁵ John Richard Green, *A Short History of the English People*, p. 290.

⁶ *Separatio ab initio*: Lo más cercano al divorcio que la iglesia católica permitía. La pareja se separa y todo queda como al inicio, es decir, que oficialmente no se reconoce el matrimonio. Esto implicaba que los hijos que el matrimonio hubiera tenido se consideraban ilegítimos. En este caso específico, María Tudor perdía los derechos al trono. (Patrick Collingon, *The Reformation. A History*, pp. 128-129).

hermano se casara con la mujer de su hermano. El Papa había otorgado su dispensa para el matrimonio, pero Enrique quería que se invalidara. Esta razón no fue la única. En 18 años de matrimonio, no habían podido tener más que una hija, María, lo que dejaba al reino sin herederos masculinos: "... the death of child after child, and the want of a son, had already roused a superstitious dread in Henry's mind that his marriage with a brother's widow, though sanctioned by the Church, was marked with the curse of Heaven."⁷ Catalina mantuvo relaciones con España y su familia, a pesar de que Inglaterra había cambiado de lado, cosa que se podía considerar traición a su nueva patria. Además, seguramente Enrique ya estaba enamorado de Ana Bolena para cuando pidió la separación. En mayo de ese año, sin embargo, Carlos V invadió Roma y tomó prisionero al Papa. El Papa puso la tarea a cargo del cardenal Wolsey y un cardenal italiano, con instrucciones de retrasar el procedimiento hasta saber si Carlos o Francisco iban a salir victoriosos. En 1529, el ejército de Carlos estaba en control de Roma y firmó la paz con Francia. El Papa no podía arriesgarse a conceder la separación.

Este acontecimiento causó la caída en desgracia de Wolsey. Además, en Inglaterra, Enrique VIII apoyó a las fuerzas antipapistas para abolir el poder del Papa sobre la iglesia de Inglaterra. Entre 1529 y 1532, sus ataques constantes no surtieron mucho efecto, pero en 1533, se casó con Ana Bolena, con el permiso del arzobispo de Canterbury. Para 1534, la iglesia de Inglaterra se había separado de la Iglesia Católica Apostólica Romana, y el rey quedó al mando. La nueva iglesia anglicana no hizo cambios en los estatutos del catolicismo, a excepción de los que le conferían el poder al Papa. "Henry was at best a reluctant Protestant. [...] in general his preference was to stay Catholic in every way possible, except with himself as head of the church."⁸

Enrique VIII aprobó una ley que otorgaba la sucesión a los hijos de su nueva esposa, y decretó que era traición criticarla a ella, al matrimonio, o a la separación con la iglesia católica. Varios opositores importantes, incluyendo a Sir Thomas More, murieron ejecutados. Logró acallar la oposición endureciendo las leyes, pero su popularidad era casi nula. Esto cambió al disolver los monasterios, ya que repartió buena parte del botín entre la gente. Lo demás reabasteció su tesorería, evitando que tuviera que exigir nuevos impuestos.

⁷ Green, *op. cit.*, p. 310.

⁸ Glenn S. Sunshine, *The Reformation for Armchair Theologians*, p. 180.

Tras la separación de la iglesia, Enrique solamente se interesó en las relaciones internacionales cuando sentía que Inglaterra estaba amenazada. En 1542 atacó Escocia, previendo un ataque unido de Escocia y Francia. Luego se alió con Carlos V para atacar Francia, y firmó la paz en 1546.

Isabel Tudor, segunda hija de Enrique VIII, nació en 1533, lo que significaba que todavía no había herederos. En 1536, Ana Bolena, junto con su hermano y otros cuatro hombres, fue acusada de adulterio e incesto, y todos fueron decapitados. Ese mismo año, Enrique se casó con Jane Seymour, quien murió dando a luz al heredero, el futuro Eduardo IV. El rey se mantuvo soltero los siguientes años, queriendo evitar un ataque de la Europa católica con la estrategia de una posible alianza matrimonial.

En 1540 se casó con Ana de Cleves para asegurar su alianza con este pequeño estado germano. La alianza resultó una carga para Inglaterra, y Cromwell, el negociante del tratado, fue acusado de protestantismo y ejecutado. Enrique se divorció de Ana. Al año, se casó con Katherine Howard. En 1542, la acusó de adulterio y fue ejecutada. En 1543, se casó con Katherine Kerr, una mujer que había enviudado dos veces, y que se llevaba bien con las dos hijas del rey. Enrique VIII murió en 1547.

Cuando Eduardo IV ascendió al trono tenía 9 años, y no estaba todavía en posibilidades de asumir el mando. En su lugar, lo hizo un consejo regidor elegido por su padre. Su reinado fue una serie de complots y rebeliones y el reino estaba endeudado. Las relaciones internacionales tampoco estaban muy bien. Había una alianza entre Escocia y Francia, y la heredera al trono escocés, María Estuardo, estaba prometida al heredero del trono francés. Francia declaró la guerra contra Inglaterra en 1549. El hermano de la madre del joven rey, el conde de Hertford, pronto logró quedarse como regente, y se hizo duque de Somerset. Éste mostró una actitud más abierta en los asuntos internos. Abolió las leyes más duras y cambió algunos estatutos de la iglesia, inclinándose hacia el protestantismo. Permitió el matrimonio de los clérigos y creó el *Book of Prayer*, libro en el que se debían basar las misas. Sin embargo, disolvió las caridades para pagar la deuda de la corona, empeorando la situación de los pobres, y mandó destruir las reliquias y las imágenes religiosas, lo que provocó revueltas católicas por todo el país. La pobreza y el desempleo causaron más rebeliones, hasta que, finalmente, el consejo lo destituyó por esta razón.

El conde de Warwick, después duque de Northumberland, tomó su lugar, y terminó con la tolerancia. Todos los que expresaban desacuerdo con las políticas del gobierno y de la iglesia eran ejecutados por traición. Pactó con Francia y con Escocia, y el prestigio en las relaciones diplomáticas que había conseguido Enrique VIII se desvaneció.

En 1552, estableció un nuevo *Prayer Book*, de un corte más parecido al protestante que el anterior, e hizo obligatoria la asistencia a misa. Para este año, era evidente que el rey iba a morir de tuberculosis, lo que, según el testamento, pondría a María Tudor en el trono. La segunda en la línea del trono era su hermana Isabel. Northumberland intentó poner a su propia familia en el trono, apoyado por el joven rey, quien designó a Lady Jane Grey, su pariente lejana, sucesora. El hijo de Northumberland se casó con la nueva heredera, y cuando Eduardo IV murió en 1553, lady Jane aceptó la corona.

María Tudor, educada en la fe católica, organizó una rebelión. El pueblo, temiendo a Northumberland y sabiendo que el testamento de Eduardo no había pasado por el parlamento, la apoyó a pesar de sus diferencias religiosas. María fue coronada y ordenó la ejecución de Jane. La nueva reina estaba convencida de que su deber era restaurar la fe católica en Inglaterra. Con el apoyo de su primo, Carlos V de España, logró que se restituyeran todas las prácticas católicas, pero no la soberanía del Papa. “The nation might be willing to follow Mary back to the Catholic worship, but it was not ready for the restoration of the papal authority.”⁹

De todas formas, la reina insistió con lo que había empezado. Se casó con Felipe, el heredero al trono de España, lo que provocó varias rebeliones protestantes. En 1555, comenzó a perseguir a los protestantes como herejes, esperando que cedieran, pero se mantuvieron firmes, y más de 300 fueron ejecutados, lo que le consiguió a la reina el sobrenombre de “*Bloody Mary*”. Se unió a España en una guerra contra Francia, y perdió Calais, un importante punto de comercio. Los muertos se volvieron mártires, y la reina perdió hasta sus simpatizantes más fieles. “The people had no more sympathy with Mary’s leanings towards Rome than with the violence of the Protestants.”¹⁰ Murió en 1558.

Isabel I subió al trono con el apoyo de los protestantes y los católicos, no tanto por ella como por el temor a una guerra civil. No tenía la popularidad de la que había gozado su padre, la situación internacional era desastrosa, y había amenaza de rebelión y crisis económica. “Never had the fortunes of England sunk to a lower ebb than when Elizabeth mounted the throne.”¹¹ Era esencial que el reinado de Isabel creara una monarquía fuerte basada en el buen gobierno.

⁹ Lunt, *op. cit.*, p. 329.

¹⁰ Green, *op. cit.*, p. 342.

¹¹ *Ibid.*, p. 349.

La primera decisión que tomó la nueva reina fue la de mejorar su popularidad. “Elizabeth deliberately invoked her father’s memory, and identified herself with him...”¹² No hizo cambios drásticos en la religión hasta 1559 cuando, apoyada por el parlamento, restauró el protestantismo a como era al final del reinado de Enrique VIII. Los servicios continuaron usando el *Prayer Book* de 1552, ligeramente modificado. Las alteraciones que se hicieron fueron de tono moderado, y bajó las penas por no asistir a misa a una multa mínima. Tomó una postura más tolerante que la de Eduardo IV. Esto no fue satisfactorio ni para los católicos ni para los protestantes extremistas, pero mantuvo contenta a la mayoría.

Las relaciones internacionales eran un asunto delicado. Francia y Escocia seguían aliados y María Estuardo, reina de Escocia y esposa del heredero al trono de Francia, reclamaba el trono de Inglaterra. Felipe II de España le ofreció apoyo a Isabel a cambio de su mano, lo que le daría protección contra Francia, pero la alianza con un rey católico le hubiera restado popularidad con su gente, y declinó. En 1559, Francisco II de Francia ascendió al trono y terminó la guerra con España, dejando libre el camino para una alianza entre Francia, Escocia y España contra Inglaterra, pero antes de que se desatara una guerra, surgió una revuelta en contra del catolicismo y la influencia francesa en Escocia (mediante el matrimonio de María Estuardo con Francisco II de Francia) que salvó a Inglaterra de la alianza. Isabel apoyó a los escoceses contra Francia, pero no contra su reina. Los rebeldes ganaron y, en 1560, Escocia se hizo una nación protestante bajo el mando de María Estuardo quien, al morir Francisco II de Francia, dejó la corte francesa para regresar a su país. Francia dejó de ser amenaza por una serie de guerras religiosas en su interior. Isabel apoyó la rebelión protestante en Francia en 1562. Cuando los protestantes franceses obtuvieron tolerancia religiosa, terminaron la guerra y se unieron con los católicos para sacar a las tropas inglesas de sus tierras.

La lucha de María Estuardo por el trono inglés no había terminado, sin embargo, y la mayoría de las rebeliones contra la reina Isabel fueron apoyadas por ella, o al menos, hechas en su nombre. En varias ocasiones, tuvieron el apoyo de reinos católicos, pero el apoyo nunca fue contundente, ya que las rebeliones protestantes estaban causando estragos en toda Europa. Mientras tanto, los jesuitas, compañía surgida en 1540 para luchar por el catolicismo, comenzaban a incitar al pueblo dentro de Inglaterra.

¹² Christopher Haigh, *Elizabeth I*, p. 21.

En 1568, María Estuardo tuvo que huir de Escocia y abdicar al trono a favor de su hijo, de apenas un año, porque su insistencia a favor del catolicismo había causado nuevas revueltas protestantes. Isabel le dio refugio en Inglaterra, pero la mantuvo encerrada en un castillo el resto de su vida. María Estuardo, sin embargo, resultó igualmente peligrosa en prisión. Mientras vivió, surgieron intentos católicos, todos fallidos, por liberarla y ponerla en el trono inglés.

En 1570, el Papa excomulgó a Isabel, lo que permitía que los católicos ingleses se deslindaran de su lealtad a la corona. A la larga, lo único que esto causó fue que los protestantes se endurecieron contra el catolicismo. Los católicos se mantuvieron activos estudiando en seminarios en Francia y los Países Bajos, donde se cree que se originaban y organizaban muchos de los complots. Había espías católicos por toda Inglaterra, y los seminarios estaban llenos de espías de la corona. El servicio secreto, a cargo de Thomas Walsingham, logró que ninguno de los intentos de derrocar a Isabel prosperara.

En 1572, Inglaterra firmó un pacto de defensa con Francia, impulsado por los coqueteos de Isabel con el duque de Anjou. Francia apoyó a los Países Bajos en su rebelión contra la corona española en 1578, y el duque quedó al mando de estos territorios. La rebelión, sin embargo, dividió a los Países Bajos: el sur católico, ahora Bélgica, reinstauró el poder español, mientras que el norte, protestante, que ahora es Holanda, mantuvo la lucha hasta 1585, cuando murió el duque de Anjou y Guillermo de Orange fue asesinado. Las relaciones entre Inglaterra y España se habían mantenido tensas durante todo el reinado de Isabel, pero en 1585, Isabel hizo la declaración formal de guerra y mandó tropas a los países bajos para apoyar la rebelión. Con esta declaración, las rebeliones católicas dentro de Inglaterra se acrecentaron hasta que, en 1586, María Estuardo se vio implicada en una y fue ejecutada. La única forma de restaurar el catolicismo en Inglaterra después de eso era una invasión española pero, en Inglaterra, el nacionalismo se había vuelto sinónimo del odio al catolicismo y a España: "... devotion to God, devotion to England, and devotion to the Queen necessarily went together."¹³ Al menos entre los protestantes, Isabel había recuperado la popularidad característica de los Tudor.

Económicamente, hubo mejorías que ayudaron a que el pueblo quisiera a su reina. La navegación y el comercio exterior, apoyados por su padre y su abuelo, comenzaban a dar frutos, y con ayuda de la piratería, Inglaterra le había quitado el monopolio del

¹³ *Ibid.*, p. 159.

comercio marítimo a España. Inglaterra se había convertido en una potencia, y los piratas eran temidos en todo el mundo. En 1586, después de la declaración formal de guerra contra España, la piratería dio paso a batallas navales que destrozaron la Armada Española. Durante todo el conflicto, Inglaterra solamente perdió un barco. Después de 1589, Inglaterra dejó de atacar navalmente a España, pero la piratería continuó incluso después de la muerte de Isabel. Ésta también apoyó al nuevo rey protestante de Francia, Enrique IV, con tropas hasta 1595, para evitar rebeliones, a pesar de que el rey se convirtió al catolicismo en 1593¹⁴.

Irlanda se mantuvo como el único punto débil del reinado de Isabel I. Ya había conflictos entre los irlandeses católicos y los colonizadores ingleses protestantes, desde antes de que Isabel subiera al trono, y la corona favorecía a los protestantes en el cobro de impuestos. Las revueltas entre 1569 y 1583, sin embargo, solamente contaban con el apoyo del Papa, y no de España, y todas fracasaron. Después de la humillante derrota naval, sin embargo, Felipe II prometió apoyo a Irlanda. La rebelión comenzó en 1598, y fue más grande y mejor organizada que las anteriores. Las tropas españolas, sin embargo, llegaron hasta 1601, y para entonces, los irlandeses estaban derrotados. Tomó poco tiempo derrotar también a las tropas españolas. La revuelta terminó en 1603, después de la muerte de Isabel, y tuvo como resultado una conquista más profunda de la región por parte de Inglaterra, pero dejó endeudado al reino y sentó las bases para el nacionalismo irlandés del siglo XVII.

Las rebeliones no solamente fueron incitadas por los católicos. Algunos grupos de protestantes, influidos por las ideas de Calvino, lucharon contra las costumbres religiosas. Un grupo, los puritanos, se mantuvo dentro de las congregaciones anglicanas para buscar el cambio desde adentro. Otro, los separatistas, decidió seguir las costumbres presbiterianas. Dejó de ir a misa, convocando a asambleas llamadas *conventicals*, prohibidas por la reina en 1573. Estos grupos representaban en realidad poca amenaza para la corona, por lo que, a pesar de su desobediencia abierta, el parlamento no fue duro contra ellos. En 1593, sin embargo, surgió un grupo de separatistas, con Robert Browne al mando, que demandaba democracia de culto. El parlamento finalmente prohibió las *conventicals* bajo pena de

¹⁴ A pesar de haber nacido católico, y de haber sido bautizado, Enrique IV se crió como protestante. En 1593, y en medio de las batallas religiosas que azotaban su país, el rey llevaba tres años exiliado en el sur del país, y no había podido retomar París, que estaba en manos de los católicos. Enrique, se convirtió al catolicismo para casarse con Gabrielle d'Estrées, y fue coronado en la capital, declarando que "París bien vale una misa" ("Henry IV of France", *Encyclopaedia Britannica, Macropedia*, vol. 8, p. 774).

destierro. La paz se logró temporalmente, aunque la situación empeoró después de la muerte de Isabel.

El lugar privilegiado de Isabel I en la historia de Inglaterra se debe en parte a sus logros internacionales, pero lo que hizo dentro de su reino es igualmente importante. Logró que el pueblo inglés, a pesar de las rebeliones, aceptara la iglesia anglicana como suya. Recobró la confianza que el pueblo tenía en el monarca. Superó la crisis económica con la que inició su reinado, convirtiendo a Inglaterra en una potencia comercial e industrial. Las condiciones de vida mejoraron en todos los estratos de la sociedad, y el desorden social desapareció. La reina sabía que la estabilidad del reinado, y la seguridad internacional, dependían de la estabilidad económica y social, y se esforzó por mantener estos dos aspectos. “Buried as she seemed in foreign negotiations and intrigues, Elizabeth was above all an English sovereign. She devoted herself ably and energetically to the task of civil administration.”¹⁵

El nuevo sistema capitalista había comenzado a dar frutos, el desempleo había bajado e incluso la agricultura estaba en mejores condiciones, sin embargo, la nueva economía requería mayor control central, e Isabel lo concedió. Cambió la moneda, devaluada por el poco metal precioso que contenía, en monedas con más oro y plata en 1560. El pueblo pagó el costo, pero un año más tarde, la economía comenzó a mejorar. A partir de 1563, comenzó a decretar leyes para regular las condiciones de trabajo, incluyendo los años de aprendizaje, las horas de trabajo, y los sueldos. Reguló la atención a los pobres, ya que con la reforma de la iglesia, los monasterios y las caridades habían desaparecido. En 1601, nombró a un responsable de los pobres en cada parroquia, con derecho a cobrar impuestos locales. Se otorgaba caridad para las mujeres, los niños, los ancianos y los lisiados, pero los hombres en edad de trabajar no recibían dinero. En lugar de esto, se les buscaba empleo. Esta ley se mantuvo vigente hasta 1834. Apoyó la industria otorgando monopolios, por un límite de años, a industrias nacientes. Esto funcionó para establecer una industria fuerte, aunque para el fin de su reinado, comenzaba a hacer estragos en el pueblo por el manejo de los precios. En 1601, Isabel desapareció muchos de los monopolios, y no volvió a otorgar ninguno. Esto disminuyó aún más el desempleo.

Para el fin del reinado de Isabel, las condiciones económicas se notaban en todos los aspectos de la vida cotidiana. Las casas, tanto de los nobles como del pueblo, habían

¹⁵ Green, *op. cit.*, pp. 370-371.

dejado de construirse pensando en la seguridad, y se hacían buscando comodidad. Con mejores condiciones económicas, la dieta inglesa se volvió más variada y la vestimenta más colorida y decorada. “Elizabeth’s reign unquestionably helped to eliminate much of the suffering and distress so characteristic of the first half of the century.”¹⁶ Fueron precisamente estas condiciones las que permitieron que el renacimiento floreciera en Inglaterra, tanto en las universidades como en la literatura.

Con la muerte de Isabel I en 1603, terminó la dinastía de los Tudor. Como ella no tenía descendientes, los siguientes en la línea al trono eran sus primos, los hijos de Margarita Tudor y María Estuardo. En su testamento, Isabel designó a Jaime Estuardo (quien ya era Jaime VI de Escocia), hijo de María, Reina de Escocia, como el heredero al trono. Jaime I no tuvo ningún problema en ser aceptado por el pueblo y el parlamento. La política de este rey, tanto religiosa como social, era bastante menos tolerante que la de su predecesora Isabel. Jaime I murió en 1625, y los sucedió su hijo, Carlos I. El reinado de Carlos I estuvo marcado por problemas religiosos y políticos. Aunque el rey era estrictamente anglicano, se casó con Henriette Marie, princesa católica de Francia, y contrajo amistad con varios personajes de origen católicos, como William Laud, a quien nombró arzobispo de Canterbury. Sus políticas religiosas eran estrictas, y buscó que se siguieran de forma fiel las prácticas del *Prayer Book*, muchas de las cuales habían caído en desuso. En cuestión de política, Carlos I creía en el derecho divino de los reyes, lo que le consiguió la oposición del parlamento, ya que lo veían como un rey absolutista, y una amenaza para el equilibrio político del reino. En 1642, estalló una guerra civil entre el rey y los monarquistas, que buscaban una monarquía absoluta, y el parlamento, que esperaba conseguir una monarquía constitucional. Carlos I fue ejecutado en 1649, y se estableció la *Commonwealth of England*, seguida de un Protectorado bajo el mando de Oliver Cromwell y luego su hijo, Richard. En 1660, éste último fue derrocado y el hijo de Carlos I, Carlos II tomó el trono.

II. RELIGIÓN

En 1517, Martín Lutero hizo pública su protesta contra las indulgencias en un documento conocido como “Las 95 tesis”, e inició con ellos una revolución dentro de la iglesia y sus feligreses que afectó a toda Europa. La división entre católicos y protestantes causó

¹⁶ Lunt, *op. cit.*, p 357.

guerras entre países como España, que se mantuvieron leales al Papa, y Alemania, que aceptó la nueva postura religiosa, y guerras internas que, en algunos casos, como el de los Países Bajos, terminaron en la división de un país en dos.

Si bien esta escisión afectó a Inglaterra, ésta se mantuvo católica hasta la decisión de Enrique VIII de separarse de Roma y crear la iglesia anglicana. Debido a que ésta fue una decisión política que no tenía relación con las ideas sobre la religión, la doctrina de la iglesia anglicana era casi idéntica a la católica, pero algunas ideas luteranas habían logrado arraigarse en los centros urbanos y tuvieron influencia en la formación de la nueva iglesia. El cambio mayor fue que se comenzaron a dar las misas en inglés, y la Biblia se tradujo para que estuviera al alcance de todos. La necesidad de tener la Biblia en inglés llevó a muchos teólogos y eruditos, de distintas ideas protestantes, a hacer traducciones de la Biblia que reflejaban sus interpretaciones del texto, y la mayoría de las traducciones se hicieron de forma voluntaria. Al mismo tiempo, los impresores vieron como una gran oportunidad la publicación de estas traducciones, por lo que hubo seis versiones publicadas de la Biblia en inglés que, en distintos momentos del siglo XVI, se consideraron oficiales. La cantidad de traducciones publicadas, sin embargo, fue mucho mayor.¹⁷

¹⁷ La primera traducción de la Biblia al inglés que se conoce es un manuscrito de John Wycliffe (o Wyclif o Wycliff) de 1380. Este teólogo y profesor de Oxford era conocido en Europa por su oposición a la Iglesia, que, para él, contradecía las enseñanzas de la Biblia. Junto con sus seguidores, los “Lollards”, produjo doce copias manuscritas de su traducción, hecha a partir de la Vulgata. En 1496, otro profesor de Oxford, John Colet, tradujo el Nuevo Testamento del griego al inglés para sus estudiantes, y luego lo leyó para el público en St. Paul’s Cathedral en Londres, considerando (al igual que Thomas Linacre y Erasmo de Rotterdam) que la versión latina que usaba la Iglesia ya nada tenía que ver con la versión más antigua (y considerada más cercana a la verdadera) en griego. La primera traducción al inglés de la Biblia que se publicó fue la de William Tyndale (el Nuevo Testamento solamente), entre 1525 y 1526. Se cree que usó una versión comparativa griego-latín compilada por Erasmo como base. La Iglesia prohibió su lectura y quemó cientos de ejemplares, pero durante las siguientes décadas siguieron saliendo nuevas ediciones, y se cree que una llegó a manos de Enrique VIII. Tyndale murió en la hoguera en 1536. Myles Coverdale, discípulo de Tyndale, tradujo el Antiguo Testamento tomando como base la Vulgata y la traducción alemana de Lutero, y publicó la primera biblia completa, conocida como la Biblia Coverdale, en 1535. John Rogers, bajo el pseudónimo “Thomas Matthew”, publicó la segunda versión completa de la Biblia en inglés en 1537, que incluía el Nuevo Testamento de Tyndale y una traducción nueva del Antiguo Testamento, basada en los textos griegos y hebreos. En 1539 se publicó la “Great Bible”, edición dirigida por Coverdale a petición de Enrique VIII, y en los siguientes dos años, hubo siete nuevas ediciones. Durante el reinado de “Bloody Mary”, se prohibió nuevamente la publicación de traducciones de la Biblia. Rogers murió en la hoguera en 1555. La Iglesia de Ginebra, Suiza (reformista), simpatizaba con la causa de los reformistas ingleses. Una nueva traducción, dirigida por Coverdale, John Foxe, Thomas Sampson y William Wittingham y basada en la de Tyndale, conocida como la Biblia de Ginebra o Geneva Bible, se publicó en 1560. Esta Biblia, por tener versos numerados y notas explicativas, fue muy usada en las universidades. Hubo 144 ediciones de la Geneva Bible entre 1560 y 1644, pero no se ha vuelto a publicar desde entonces. Bajo la reina Isabel I, se volvió a autorizar la publicación de la Biblia en inglés, pero las notas de la Geneva, con comentarios contra la corona, no convenían a Isabel. Una revisión de la “Great Bible”, llamada Bishop’s Bible, se publicó en 1568. Con 14 ediciones en los siguientes 40 años, apenas pudo competir con la popularidad de la Geneva.

La corona perseguía a los opositores católicos, pero también a quienes pedían mayores cambios. La traducción de la Biblia, sin embargo, permitió que las ideas protestantes, entre las cuales estaban la interpretación personal de la Biblia y la comunión individual con Dios, se permearan. En 1535 se publicó la primera traducción de la Biblia, pero fue la segunda traducción, hecha en 1539, la que se puso en cada iglesia para consulta de los feligreses. El traductor, Tyndale, era luterano, y su versión estaba hecha con las ideas de Lutero en mente, pero el rey nunca supo esto.

“If there might have been no Reformation without Luther, we can be rather more certain that the English Reformation, as a national event, would not have happened without Henry VIII.”¹⁸ Enrique VIII, al obligar a su pueblo a ver la religión como él, se comportó como uno de los mayores tiranos en la historia de Inglaterra, pero esta misma actitud evitó una guerra entre católicos y protestantes, como las que hubo en muchos otros países europeos, ya que unos y otros vivían en temor de la persecución. Hasta la muerte de Enrique VIII, la nueva iglesia anglicana mantuvo una doctrina cercana a la católica y una postura política de distancia con el Papa. El reinado de Eduardo IV vio algunos cambios de doctrina que se acercaban un poco al protestantismo, pero el siguiente cambio mayor en cuanto a la postura religiosa fue con la ascensión al trono de María Tudor, quien buscó reinstaurar la fe católica en su país.

La ascensión de Isabel I al trono marcó el regreso de la iglesia anglicana. Muy al estilo de su padre, la reina mantuvo siempre una postura moderada. No permitió la libertad de culto, pero las penas, tanto para católicos como para protestantes extremistas, eran mínimas. “Elizabeth has been credited with a deliberate policy of toleration towards Catholics, to draw them gradually into conformity to the Church of England.”¹⁹ Solamente se castigaba

Para 1582, la Iglesia Católica aceptó la publicación de la Biblia en lengua vernácula, y comenzó una traducción de la Vulgata al inglés. Se publicó en 1609 y se conoce como la “Versión Doway/Reihms”. En 1604, tras la muerte de Isabel I, el rey Jaime encargó una nueva versión de la Biblia, en la que trabajaron más de 40 teólogos, y que tomó como base todas las traducciones anteriores al inglés. La King James Bible salió en 1611 y se volvió el libro más publicado en la historia (a la fecha). No hubo una nueva traducción hasta la de Noah Webster (el del diccionario) en 1833, pero su versión no pudo competir con la King James. En 1881 salió la English Revised Version, que se popularizó por ser una versión en inglés moderno. Por primera vez, habían desaparecido de la Biblia inglesa los 14 libros que componen los libros apócrifos. En 1901, salió la American Standard Version, seguida, en 1971, por la American New Standard Version y en 1973 por la New International Version. En 1982, una traducción al inglés contemporáneo de la King James, la New King James Bible, salió a la venta. En 2002, se publicó la English Standard Version, un intento de hacer confluir la American New Standard Version y la New International Version.

¹⁸ Collinson, *op. cit.*, p. 130.

¹⁹ Haigh, *op. cit.*, p. 37.

con severidad participar en una rebelión contra la corona a quienes intentaban convertir a otros al catolicismo, y a quienes abiertamente oficiaban o atendían misas católicas.

En 1540, el Papa Pablo III firmó los papeles necesarios para la creación de una nueva orden religiosa, la Sociedad de Jesús, fundada por san Ignacio de Loyola. Los jesuitas, como se les conoce, no eran una orden normal. Además de los votos de pobreza, castidad y obediencia, tomaban un cuarto voto, de obediencia al Papa, y todos en la orden eran padres ordenados y educados. Durante el siglo XVI, su trabajo fue básicamente en tres campos: la educación (tanto básica como universitaria), las misiones y la política. Los jesuitas viajaban a países en los que el catolicismo se veía amenazado por ideas protestantes, y establecían escuelas baratas y de buena calidad, y misiones para ayudar a los necesitados. Al ayudar al pueblo y educarlo, propagaban el catolicismo. Además, buscaban tener influencia en la política local, siempre a favor del Papa.

Por los métodos que usaban, y porque tenían la facilidad de viajar, los jesuitas pronto se convirtieron en un arma para el Papa, quien mandaba a la orden a los lugares donde el catolicismo estaba perdiendo terreno para que convirtieran a los protestantes e influyeran en la política local. Muchos católicos ingleses exiliados, la mayoría nobles con buena educación, se unieron a la Sociedad de Jesús. En 1580, se fundó la primera misión jesuita en Inglaterra, y pronto le siguieron más misiones y algunas escuelas. Aunque iban contra los intereses de la corona, los jesuitas fueron tolerados los primeros años, ya que no oficiaban misa ni catequizaban a la gente, pero en 1585, con el peligro de España latente, Isabel desterró a los jesuitas bajo pena de muerte.

En 1593, presionada por el parlamento y el consejo, la reina Isabel obligó a los católicos recusantes (aquellos que se negaban a atender misas anglicanas) a salir de Inglaterra o pagar una fuerte multa. En realidad, sin embargo, las leyes no se hacían respetar con toda la severidad con la que se escribieron, ya que la corona se mantuvo tolerante hasta el final, a pesar del pueblo: "... the government remained more tolerant toward the Catholics than did the Protestant element in the nation."²⁰ La dinastía de los Estuardo, que comenzó en 1601 con el rey Jaime, mantuvo a la anglicana como la iglesia oficial del reino. Sus políticas ante los opositores religiosos (tanto protestantes como católicos) fueron más estrictas que las de los Tudor, a pesar de que Carlos I, el segundo rey Estuardo, se casara con una católica.

²⁰ Lunt, *op. cit.*, p. 353.

III. CULTURA

La educación básica fue uno de los mayores logros de la dinastía Tudor. La cantidad de escuelas que había en Inglaterra creció año con año desde que Enrique VII subió al trono, y la educación se amplió para incluir a los hijos de comerciantes y artesanos. La educación se alejó de la iglesia y se enfocó en preparar a los alumnos para la vida cotidiana. Algunos hijos de artesanos y comerciantes empezaron a ingresar a las universidades.

Poco a poco, el humanismo permeó las universidades. En Oxford, Sir Thomas More apoyó el movimiento, que se enfrentó a mucha resistencia por parte de los escolásticos, hasta que finalmente, el humanismo tomó la universidad. Cambridge, el *alma mater* de Marlowe, no tardó en seguir la tendencia, y pronto se volvió el centro del humanismo en Inglaterra. El conocimiento pasó de las universidades a las escuelas, y de ahí, a las casas. El Renacimiento, en Inglaterra, no fue sólo un movimiento intelectual y literario, sino un cambio en el estilo de vida del pueblo que más tarde dio frutos en los estudios y la literatura. Mientras que en la Europa continental el Renacimiento había comenzado décadas antes, con avances en las ciencias, las artes y la literatura que después se reflejaron en el estilo de vida de la gente, la gente en Inglaterra vivió los frutos en la vida cotidiana antes de que fueran aparentes en las artes, las ciencias y la literatura.

Uno de los cambios más importantes fue el favorecimiento del inglés sobre el latín como lengua de escritura, a pesar de que no se dejó de enseñar latín desde la educación básica. Una buena parte del pueblo, desde los hijos de comerciantes acomodados hasta los hijos de granjeros, comenzó a aprender a leer, y a leer en inglés. La imprenta, que llegó a Inglaterra en 1477, apoyó esto, haciendo los libros un poco más accesibles para la clase media. Lo que más se imprimió durante la primera mitad del siglo XV fueron traducciones de los clásicos griegos y latinos al inglés, es decir, el espíritu humanista, pero en la lengua propia²¹.

El reinado de Enrique VII también vivió la gran mayoría de los descubrimientos geográficos. España llegó a tierras americanas en 1492, Portugal unos años más tarde. Inglaterra comenzó exploraciones para abrir nuevas rutas de comercio, y llegó

²¹ William Caxton (c. 1420-1491), comerciante, escritor, y el primer impresor en Inglaterra, es considerado uno de los promotores más importantes del inglés como lengua de lectura y escritura, ya que el ochenta por ciento de las obras que salieron de su imprenta estaban escritas en inglés. Tradujo muchas obras importantes al inglés (entre ellas *La guerra de Troya*, la primera obra que se imprimió en lengua inglesa), y además publicó muchas de las obras importantes de finales del medievo en inglés (incluyendo *La Morte Darthur* de Sir Thomas Malory y *Los Cuentos de Canterbury* de Chaucer). (John Pitcher, "Tudor Literature" en Pat Rogers (ed.), *The Oxford Illustrated History of English Literature*, pp. 3, 60).

a Norteamérica en 1497, aunque pasaron varias décadas antes de que el comercio se favoreciera por las exploraciones.

Eduardo IV, María Tudor e Isabel I continuaron con el apoyo a la educación básica que caracterizó a los Tudor, de manera que hasta los hijos de los nobles acudían a las escuelas en lugar de ser educados en casa como se acostumbraba anteriormente. Los estudios enfatizaban el inglés, la historia de Inglaterra y los clásicos. Se comenzaron a publicar más libros, y a montar obras de teatro, ya que el pueblo, educado, exigía cada vez mayor acceso al conocimiento. “Hand in hand with the growth of prosperity went the speed of learning.”²²

Uno de los aspectos que más se desarrollaron durante la dinastía Tudor, de la mano con la filosofía humanista y una creciente idea nacionalista, fue la historia. Esta disciplina, que hasta el momento se había considerado marginal, generó muchas publicaciones, y la historia de Inglaterra se volvió motivo de obras de teatro, poemas épicos y obras narrativas. Entre los historiadores, destaca Raphael Holinshed, (¿? – 1580), cuyas *Crónicas* fueron fuente de muchas obras de teatro, incluyendo las tragedias históricas de Shakespeare.

Las universidades, a pesar del auge de la educación, habían sufrido con los cambios de religión, ya que cada vez que esto sucedía, se les obligaba a cambiar los planes de estudio y la planta docente. Aunque el gobierno de Isabel terminó con las oscilaciones, mantuvo el control sobre los estudios, y no permitió la crítica y el individualismo, que eran fundamentales para el humanismo. Por esta razón, no hay muchos ejemplos de escritos teóricos²³ importantes durante el Renacimiento inglés, “The intellectual glory of the Elizabethan epoch was its literature.”²⁴

IV. LITERATURA

Geoffrey Chaucer (1343/4-1400) fue, sin duda, el escritor más importante, tanto de poesía como de prosa, del medioevo en Inglaterra.²⁵ A menudo se le llama el padre de la literatura inglesa, ya que se le considera como el primer autor en demostrar la legitimidad del inglés

²² Lunt, *op. cit.*, p. 365.

²³ Para efectos de esta investigación consideraremos que el objetivo del texto que define a escrito teórico es la propagación del conocimiento en un área específica.

²⁴ Lunt, *op. cit.*, p. 366.

²⁵ Ver John Peck y Martin Coyle, *A Brief History of English Literature*, pp. 22-27; George Saintsbury, “Chaucer” en A. W. Ward y A. R. Waller (eds.), *The Cambridge History of English and American Literature*, en <http://www.bartleby.com/212/0701.html>, consultado en mayo de 2009.

como lengua literaria, en lugar del francés y del latín. Su poesía, generalmente versificada usando modelos italianos, fue muy reconocida en su época, pero fue la colección llamada *Los cuentos de Canterbury*, su proyecto más importante, la que lo ha mantenido en todos los libros de historia de la literatura. En esta colección, que no logró completar antes de morir, Chaucer practicaba los géneros literarios de la edad media (romance, sermón, fabliaux, exemplum, etc.). Chaucer enmarcó los cuentos en una historia más amplia, la de unos peregrinos (entre los cuales hay una variedad de personajes de distintas clases sociales y oficios) que iban en camino a Canterbury a visitar el santuario de Santo Tomás Becket, y contaban cuentos durante el viaje.²⁶ El mérito, según John Pitcher, no está tanto en los cuentos, ya que solamente algunos son “originales”, sino en la estructura de la obra. La originalidad de trama o argumento, sin embargo, no era un aspecto que se tomara en cuenta en la literatura de la época, ya que era común retomar cuentos orales, episodios bíblicos o de otras fuentes. La grandeza del escritor estaba relacionada con la forma que le daba a un tema, conocido o no.

La paz y el bienestar que el reinado de Enrique VII trajo a Inglaterra permitieron la entrada de las ideas renacentistas que recorrían el resto de Europa. El mismo año que llegó al poder, Caxton²⁷ publicó, como ya se mencionó, la última novela de *English chivalric romance*²⁸, *La Morte Darthur*, de Thomas Malory. “Everything conspired to make the publication of *Morte Darthur* the end of a variety of stories, just as Henry was to end the internecine turmoils of the English barons.”²⁹ Con los cambios sociales que se comenzaban a sentir en la vida de la gente, llegaron también otras necesidades en cuanto a la literatura. Spencer retomó el tema arturiano en la década de 1590, en su poema épico *The Faerie Queen*, en el cual conjuntó la épica italiana del Renacimiento, el verso alegórico inglés y la novela de caballería.³⁰

²⁶ Pitcher, *op. cit.*, pp. 39-49.

²⁷ William Caxton, nacido alrededor de 1421, fue el primer impresor inglés. Estableció su imprenta en Brujas en 1474, e imprimió el primer libro en inglés, *Recuyell of the Histories of Troy*, traducción de la versión francesa de Raoul le Fevre, en 1475. Al siguiente año volvió a Inglaterra y estableció su imprenta en Westminster, donde continuó publicando traducciones del francés, el latín y el griego antes de imprimir el primer libro escrito originalmente en inglés, *La Morte Darthur* de Thomas Mallory en 1485 (E. Gordon Duff, “The Introduction of Printing into England and the Early Work of the Press” en *The Cambridge History of English and American Literature*, en <http://www.bartleby.com/212/1301.html>, consultado en mayo de 2009).

²⁸ El estilo del *English chivalric* o *courtly romance* es una adaptación a las costumbres sociales y la forma de vida inglesas de la novela de caballería francesa (J. A. Burrow, “Old and Middle English”, en Pat Rogers, *op. cit.*, p. 34).

²⁹ John Pitcher, *op. cit.*, p. 60.

³⁰ *Ibid.*, p. 59.

El comienzo del Renacimiento inglés no se reflejó inmediatamente en la literatura, las artes o los estudios. Hubo algunos poetas en las últimas décadas del siglo XV y las primeras del siglo XVI (John Lydgate, Thomas Hoccleve, Charles d'Orléans, Robert Henryson, y William Dunbar, del siglo XV, y Thomas Wyatt, John Skelton y Henry Howard de principios del siglo XVI por ejemplo) pero a ojos de los lectores isabelinos, ninguno de ellos tenía mucho mérito, por lo que quedaron en el olvido hasta que fueron redescubiertos por los críticos del siglo XIX.³¹ Solamente Henry Howard, Earl of Surrey, continuó siendo publicado en el siglo XVI, en gran medida porque fue el primer poeta en usar el *blank verse*, forma métrica de la que se hablará más adelante. Lo mismo se puede decir de las demás artes. Las universidades, que habían perdido alumnos durante el siglo XV, continuaron en mal estado, ya que el escolasticismo, en decadencia, seguía siendo el enfoque de los estudios. Algunos estudiosos empezaron a emigrar al continente europeo, donde se contagiaron del espíritu del renacimiento y los estudios humanísticos, pero esto no se propagó en Inglaterra hasta finales del siglo XVI. “The intellectual atmosphere of England in the fifteenth century was so unfavourable to the spirit of the Renaissance that the movement made little impression until the end of the century.”³²

El espíritu del renacimiento inglés se deja ver en la poesía. Se conocen algunos poetas de la primera mitad del siglo XVI (Skelton, Surrey, Nasche, por ejemplo), pero ninguno de ellos consiguió mucha popularidad con los lectores de la época hasta que Edmund Spenser publicó *Shepherd's Calendar* en 1579. La prosa se usaba básicamente para escritos históricos, muy populares con el creciente nacionalismo, ya que no se consideraba que fuera literaria a menos que estuviera en latín. Lyly, sin embargo, publicó *Euphues* en prosa en 1579, con el objetivo tanto de moralizar como de entretener, y sentó el precedente para la novela inglesa. La popularidad del teatro había crecido también, y comenzaba a atraer poetas. El interés pasó de los *Miracle Plays* medievales a dramas al estilo romano, y se empezaron a escribir comedias y tragedias al estilo clásico³³. El

³¹ *Ibid.*, pp. 59-80.

³² Lunt, *op. cit.*, p. 296.

³³ Siguiendo la costumbre del Renacimiento, con estilo clásico me refiero a la estructura de las tragedias y comedias griegas, más adelante adoptado por los romanos. En términos muy generales, las obras escritas en este estilo debían tener unidad de tiempo (un día), de lugar (uno sólo) y de acción (un suceso), y usualmente se dividían en tres o cinco actos, que marcaban las etapas de desarrollo de la obra (planteamiento, desarrollo, clímax, desenlace y cierre). El ejemplo más común de la estructura clásica, usado por Aristóteles en la *Poética*, es *Edipo Rey*, de Sófocles. La estructura específica de los géneros dramáticos se discutirá más adelante (Claudia Cecilia Alatorre, *Análisis del drama*, pp. 7-10).

teatro pasó de representarse en las plazas a edificios establecidos: los primeros teatros se construyeron en las afueras de Londres en 1576.

Las obras de teatro que se comenzaron a escribir en las últimas décadas del siglo XVI buscaban ser leídas, y no solamente representadas, por lo que se escribían en verso y prosa según los cánones de la época. “Previously, the plays had scant literary value, but thereafter a group of university men, among whom the most prominent was Christopher Marlowe, improved upon these sources and developed a distinctly English drama.”³⁴ Usaban el *blank verse*, una métrica propia para el idioma, y usaban una estructura completamente original a pesar de que tenían, generalmente, errores de unidad³⁵, eran poco realistas y se basaban en efectos especiales y grandilocuencia. Fueron la base, sin embargo, sobre la cual se construyeron las obras de Shakespeare, y, para historiadores como John Robert Green, el reflejo del periodo isabelino: “...the whole of that age, its lower elements and its higher alike, was expressed in the English drama.”³⁶

*b. El drama medieval inglés y el surgimiento del drama isabelino*³⁷

Para entender el teatro isabelino, que es una fusión del teatro medieval y del teatro clásico griego y romano, es necesario estudiar el estado del teatro en la época inmediatamente anterior al reinado de Isabel, el teatro que alimentó en gran medida las obras de Marlowe y sus contemporáneos. “The English drama, of which we now think as a highly developed form of entertainment, found its origin not in any accepted centers of amusement but in the dignified service of the Church.”³⁸

³⁴ Lunt, *op. cit.*, p. 367.

³⁵ Según las ideas clásicas, tomadas de la *Poética* de Aristóteles, las obras de teatro debían tener unidad de tiempo, de lugar y de acción.

³⁶ Green, *op. cit.*, p. 403.

³⁷ El teatro del Renacimiento inglés es, tal vez, el más documentado, junto con el Siglo de Oro español, en cuanto a la historia del teatro se refiere, sin embargo, muchas de las obras que tratan sobre el teatro de esta época se centran en la figura y la obra de William Shakespeare. Por lo mismo, he buscado, como fuentes para esta sección, autores que tienen una visión más general del teatro isabelino, como lo son Benjamin Brawley, Harold Child, Walter Cohen, Alan Dresden, Douglas Hayes, Peter Iver Kaufman, Thomas Larque, y Stephen Orgel. Además de estos autores, me apoyé en *The Oxford Illustrated History of English Literature* para una perspectiva global de la literatura en la época. Las dos fuentes principales que usé para el teatro medieval, tanto en general como en Inglaterra, fueron *The Morality Patterned Comedy of the Renaissance*, de Sylvia Feldman, y *The Oxford Illustrated History of English Literature*.

³⁸ Benjamin Brawley, *A Short History of the English Drama*, p. 1.

I. MORALITY PLAYS

“The drama of feudal Europe developed in the village, the church, and the town.”³⁹ Durante los primeros siglos del medioevo, la iglesia prohibió las representaciones dramáticas, ya que las consideraba representaciones paganas que podían tener mala influencia sobre sus feligreses. Sin embargo, cuando habían hecho desaparecer el teatro, comenzaron a utilizarlo para representar episodios bíblicos en días festivos.

Esta “desaparición del teatro” se refiere solamente al teatro formal, estructurado y escrito. Durante todo el medioevo, la *Comedia dell’Arte*, una forma de teatro callejero originaria de Italia y basada en improvisaciones, se mantuvo popular en toda Europa. La pantomima y el teatro guiñol tampoco desaparecieron, incluso, se desarrollaron durante esos años. En lo que toca a las representaciones y los recursos, si no en la estructura, el teatro callejero también tuvo influencia en el teatro del Renacimiento.

Al principio, el drama litúrgico era muy corto, en prosa latina, y se hacía dentro de la iglesia. Poco a poco, comenzó a favorecerse el uso del verso, y la lengua del pueblo reemplazó al latín. Esto permitió que las obras comenzaran a variar según el lugar donde se escribían. Continuaban tratando los mismos temas religiosos, pero reflejaban el carácter de la sociedad que las consumía. El drama litúrgico temprano tuvo su mayor desarrollo en Francia. En Inglaterra, no hay registro de ninguna obra litúrgica antes de la conquista normanda. Durante los tres siglos que Inglaterra estuvo bajo control francés, se presentaron las mismas obras (en latín) en las Islas Británicas y el resto del continente europeo. Aún cuando los ingleses finalmente lograron su independencia, la influencia francesa en la sociedad, el arte y la literatura tardó en desaparecer. Durante los siglos XI y XII, se continuaron presentando obras en latín.

En Francia, España e Italia, las primeras obras estructuradas, escritas en lengua vernácula, aparecieron a inicios del siglo XIII. Tenían por temas episodios bíblicos, en especial los que narraban misterios (del latín *ministerium*, acto). Poco a poco, el tema de los misterios comenzó a dominar, y para el siglo XIV, todo lo que se escribió fueron “misterios”. En Italia, se les llamaba *funzione*, y en España, autos; estos dos términos también significan acto. El siglo XV fue el siglo de los “milagros”. Los milagros continuaban centrados en temas religiosos, pero se habían ampliado para incluir historias de santos y otras historias religiosas, sin necesariamente usar historias bíblicas. “A *Mystery* play is one originating in the liturgy and presenting an event or series of events taken from the Holy Scriptures. A *Miracle* play is a dramatization of an event or legend from the life of a saint or martyr.”⁴⁰

³⁹ Walter Cohen, *Drama of a Nation, Public Theater in Renaissance England and Spain*, p. 34.

⁴⁰ Brawley, *op. cit.*, p. 4.

Las obras comenzaron a crecer en tamaño y se hicieron más complejas. La evolución se dio en otros sentidos también. Las obras dejaron de presentarse dentro de las iglesias, y comenzaron a ser presentadas en los atrios y las plazas públicas por compañías aficionados, algunas de las cuales se hicieron bastante famosas, y obtuvieron la exclusividad para presentarse en alguna ciudad o pueblo.

En Inglaterra nunca se hizo la distinción entre milagros y misterios. Todas las obras de estas características se llamaban milagros. Fuera de que los temas solían ser sobre las vidas de santos ingleses, o estar al menos más cercanos a la cultura inglesa, y de que, por supuesto, se representaban en inglés, funcionaban más o menos de la misma forma que en Francia. En Francia se dejaron de presentar los misterios en 1548, por presión tanto de grupos de protestantes como de católicos, pero en Inglaterra nunca se prohibieron tajantemente. Los protestantes en general estaban en desacuerdo con el uso de temas religiosos en la comedia, y el teatro como tal les parecía una invitación al vicio, pero se siguieron presentando en algunas zonas rurales hasta entrado el siglo XVII.

La estructura de los milagros y misterios no se puede juzgar según los estándares actuales del teatro. Nunca tuvieron la intención de conseguir unidad de tiempo, espacio o acción. Las escenas se sucedían unas a otras, y lo único que las unía era la historia, ya fuera de un santo, un grupo o la humanidad, y el tema de la salvación, moraleja de todas las obras. Mezclaban tragedia con comedia y farsa, podían tener entre un personaje y quinientos, y llegaron a ser tan largas que era imposible presentarlas en un solo día.

Los *morality plays*, también conocidos como *moralties* o *moral plays* pertenecen a un subgénero de los misterios que se popularizó en la segunda mitad del siglo XV y la primera del XVI. Se presentaban en la misma época que los misterios. Los *moralties* eran, básicamente, obras que reforzaban lecciones morales por medio de la palabra y la acción de personajes. A diferencia de los misterios y los milagros, estas obras se presentaban en forma de alegorías, de manera que los personajes eran figuras que representaban vicios y virtudes, cualidades humanas y conceptos abstractos. “The didactic intention of the morality, usually stated at the beginning and end of the play, is to lead the members of the audience to eschew vice, repent their sins, and embrace virtue so that they may achieve spiritual salvation.”⁴¹

Existieron por toda Europa, pero su mayor desarrollo fue en Francia y en Inglaterra. A pesar de esto, el *morality play* más famoso, tanto en esa época como en la nuestra, es *Everyman*, que fue escrito originalmente en Holanda. La versión inglesa, también muy conocida, de *Everyman*, se comenzó a presentar alrededor de 1495.

⁴¹ Sylvia D. Feldman, *The Morality-Patterned Comedy of the Renaissance*, p. 14.

Las características formales de presentación eran las mismas que en los milagros, y ambas tenían como tema central la religión, aunque la enfocaban de maneras distintas. Mientras los milagros se basaban en la historia (bíblica o de santos) con la intención de propagar la fe católica, los *moralities* creaban historias alegóricas, buscando el desarrollo de un tema ético, y su intención era crear y fortalecer la moral cristiana. Mientras los milagros se enfocaban en la enseñanza colectiva, los *moralities* buscaban influir en el individuo. El *morality play* no solamente fue una forma desarrollada a partir del milagro, fue su complemento.

Muchos historiadores del teatro consideran que los *moralities* son aburridos en comparación con los milagros, y los colocan en el escalón más bajo del arte teatral, pero esa no parece ser la opinión del público medieval. La prueba es que, tanto en Francia como en Inglaterra, se imprimieron más *moralities* que milagros. Para entender los *morality plays* en su contexto, los lectores modernos tienen que salir de la mentalidad de nuestra época, en la que el significado de estas obras no nos atañe directamente, y pensar en la mentalidad del público medieval, que veía las ideas católicas, tan importantes para su vida cotidiana, representadas por hombres. Pare ellos, eran formas entretenidas de lidiar con los problemas morales de la época, y es comprensible que hayan seguido siendo populares durante buena parte del renacimiento.

Los personajes no eran todas ideas abstractas, los *moralities* también estaban llenos de ángeles y diablos, doctores, comerciantes, sacerdotes, y, especialmente en las versiones inglesas, contenían un payaso, quien generalmente representaba el vicio o el pecado. Los temas de los *moralities* tempranos en Inglaterra se pueden dividir en cuatro categorías: el debate de las gracias divinas, la llegada de la muerte, el conflicto entre vicios y virtudes y el debate entre cuerpo y alma.

El primer *morality* del que se tiene noticia en Inglaterra es *The Lord's Prayer*, de finales del siglo XIV, pero no se conserva. El *morality* más antiguo que llegó completo hasta nuestros días está fechado alrededor de 1425, *Castell of Perservance*. En Inglaterra, los *moralities* evolucionaron más, en cuanto a su estructura y sus cualidades literarias, que los milagros. Se comienza a notar, incluso a inicios del siglo XV, cierto interés por el arte dramático⁴² clásico. La trama tenía unidad y un desarrollo lógico, los diálogos se hicieron más ricos, y la versificación se volvió más variada. Además, se notaba un esfuerzo por analizar a los personajes con mayor profundidad. Estas tendencias eran el comienzo del

⁴² En este momento entendemos el arte dramático clásico como las formas teatrales de la antigüedad griega y romana, que habían caído en desuso en Europa durante el Medioevo.

fin de los *moralities*, pero esta forma teatral continuaría, en constante evolución, como ya se dijo, hasta principios del XVII.

Las obras litúrgicas del siglo XVI ya muestran un aspecto importante del teatro renacentista inglés: la mezcla entre lo popular y lo culto: “[...] the late medieval synthesis takes on the perhaps dubious function of contributing popular culture to a new and distinctive fusion, this time with the learned heritage of classical antiquity.”⁴³ Esta característica tan importante del teatro isabelino ya comenzaba a gestarse.

Un aspecto que pocos historiadores toman en cuenta, según Douglas Hayes, es que el uso de la retórica no apareció mágicamente en el teatro isabelino, sino que este recurso se fue gestando desde el desarrollo de los *morality plays* de principios del siglo XVI: “[...] that means of persuasion is placed in the service of ‘good’ and ‘evil’ ends — often simultaneously.”⁴⁴ El público estaba acostumbrado a escuchar razones por parte de ambos lados. Cuando los personajes subversivos, como *Vice* (el vicio o el pecado), usaban la retórica, aunque fuera en escenas fársicas, y la gente supiera que no iban a ganar, se volvían personajes más interesantes que los ‘buenos’. A finales del siglo, Marlowe aprovechó el mismo recurso, pero le otorgó más fuerza al mal, haciendo que igualara o superara los poderes persuasivos del ‘bien’, y a veces, que ganara.

Para finales del siglo XV, había cambios también en la forma de presentación: las obras comenzaban a montarse en interiores, ya fuera en casas de nobles o posadas, y eran patrocinadas por los dueños de las casas o posadas como entretenimiento para sus invitados o huéspedes. Era necesario acortarlas, limitar los espacios y reducir el número de personajes. Poco a poco, las compañías de actores profesionales fueron reemplazando a los aficionados. La intención de la obra, su moraleja, se secularizó, y el resultado fue una versión compacta del *morality* conocida como *interlude*. Usualmente, se trataba un tema moral, pero en forma de un divertimento cómico de corta duración y con dos o tres personajes (que poco a poco, dejaron de ser alegóricos, y se volvieron personajes de la vida cotidiana). Con la secularización, se comenzaron a integrar cada vez más elementos cómicos y fársicos: “Especially important was an ever-increasing emphasis on the comic motive.”⁴⁵ La iglesia ya no los aprobaba del todo, pero habían encontrado un público distinto. Hubo muchos ejemplos de éstos a principios del siglo XVI en Inglaterra, varios de ellos dirigidos a convencer al público de la superioridad del protestantismo sobre el

⁴³ Cohen, *op. cit.*, p. 68.

⁴⁴ Douglas W. Hayes, *Rhetorical Subversion in Early English Drama*, p. 1.

⁴⁵ Brawley, *op. cit.*, p. 8.

catolicismo, pero poco a poco, esta forma teatral, cada vez menos relacionada con la religión, fue desapareciendo hasta que, bajo el severo protestantismo del siglo XVII, cayó en desuso. En España, en cambio, estas formas teatrales, muchas de ellas dedicadas a fortalecer la religión católica, proliferaron bajo el nombre de entremeses.

Los ejemplos que se conservan de *interludes* de principios y mediados del siglo XVI en Inglaterra son muchos, pero pocos son originales, la mayoría son repeticiones de los temas de obras anteriores. Es obvio que el género estaba en decadencia, pero sentó una de las bases sobre las cuales se edificaría el teatro isabelino. Para Sylvia Feldman, los interludios solamente fueron el paso entre los *morality*s y lo que ella llama la comedia con patrón de morality (*morality-patterned comedy*) en el renacimiento: “A morality-patterned comedy is a Renaissance work employing the didactic intention, character groupings, action and structure of the morality play.”⁴⁶

No cabe duda de que el desarrollo tanto de la literatura en general como del teatro en particular cobró fuerza al final del siglo de los Tudor, durante el reinado de Isabel I. “The great outburst of the English Drama in the reign of Elizabeth (1558 - 1603) is to be explained only by the larger forces at work in English literature and life.”⁴⁷

II. EL DRAMA ISABELINO

Hubo varios elementos que contribuyeron al desarrollo de la literatura isabelina. El primero es el humanismo, “...the study of the classics to apply its lessons to problems of the present...”⁴⁸, tendencia que dio forma a las obras que se escribían, en latín o en inglés, en las escuelas y universidades. Con la popularización de la educación, y el consiguiente surgimiento de dramaturgos universitarios, el humanismo pasó también al teatro profesional.

El segundo elemento fue una independencia artística particular del renacimiento, que nació en el humanismo, y que apoyaba la libertad de pensamiento y el individualismo. Los dramaturgos ya no buscaban simplemente escenificar episodios bíblicos, la vida de los santos o alegorías morales, sino crear historias nuevas, o rescribir historias clásicas o episodios históricos, dándole cada vez más peso a sus aportaciones personales a la narración.

Además, está la tendencia hacia el realismo que había comenzado con la decadencia de los *morality plays*. A principios del siglo XVI, los *morality*s estaban

⁴⁶ Feldman, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁷ Brawley, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 22.

dando paso, como ya se mencionó, a los interludios, que favorecían los personajes y las situaciones más realistas sobre la alegoría. La tendencia hacia el realismo continuó creando personajes y situaciones cada vez más complejos, hasta que llegó a su máxima expresión en Shakespeare.

La estructura de los *moralities*, su desarrollo en Inglaterra, y su popularidad en todos los niveles sociales permitieron que se generara una forma de teatro que es puramente inglesa, adaptada a los gustos del público y que, a menudo, usaba temas y personajes propios del país. Si bien tanto el teatro medieval como el clásico tuvieron influencia en el teatro de los otros países de Europa, el desarrollo tardío del renacimiento en Inglaterra permitió una evolución mayor de los *moralities*, y en consecuencia, mayor influencia de éstos en el teatro posterior.⁴⁹ Como se mencionó en el apartado anterior, el teatro medieval también integraba aspectos del carácter nacional (en especial en los personajes que retrataba y los temas a los que acudía), por lo que el de Inglaterra se separa aún más del continente: Los dos *moralities* más conocidos de Inglaterra, *Everyman* y *The Castle of Perseverance*, se alejan de los temas bíblicos para representar dilemas morales con personajes que, como el título de *Everyman* lo anuncia, daban lecciones morales al pueblo: “The exposition of Bible story with its figurative suggestiveness of divine mysteries, was superseded by exhortation to correct and godly living, often inventively figured forth by way of parable, by satire, which always stalks in the shadow of the moralist, at last by the rancor of controversy and schism.”⁵⁰

Finalmente, el teatro callejero que se había mantenido fuerte durante el medioevo gracias a compañías itinerantes de mimos, la *Comedia dell'Arte* y el teatro *guignol*, tuvo también un efecto importante en el teatro isabelino. El teatro callejero no se escribía, pero sus historias y sus personajes eran conocidos por la gente. El uso de los personajes cómicos, la grandilocuencia, la exageración del gesto, la comedia física y el uso de efectos especiales pasaron de los carnavales y las plazas públicas a los teatros establecidos durante el reinado de Isabel.

En 1558, cuando Isabel ascendió al trono, todavía no existían los edificios teatrales, pero las obras se presentaban en la corte, en casas de los nobles, y en posadas. “There are

⁴⁹ “En Inglaterra los misterios hallaron una expresión formal mucho menos rigurosa. El principio de representación en estaciones, tomado de las disposiciones para la fiesta del Corpus Christi, fue adoptado para los grandes misterios del siglo XV. Ello requería la subdivisión del texto escénico en una serie de dramas breves, de piezas teatrales de un solo acto de duración.” (Margot Berthold, *Historia social del teatro*, vol. 1, p. 253).

⁵⁰ Felix E. Schelling, *Elizabethan Playwrights – A Short History of the English Drama from Mediaeval Times to the Closing of the Theaters in 1642*, p. 19.

records of actors performing in churches, in the great halls of Royal Palaces and other great houses, in Inn Yards, in Town Halls, in Town Squares and anywhere else that a large crowd could be gathered to view a performance.”⁵¹ Era costumbre que la familia real tuviera al menos una compañía para presentar divertimentos en la corte, y los nobles de alto rango también gustaban de patrocinar compañías teatrales. Otras compañías vivían de gira, presentando obras en posadas o patios para las clases bajas.

Las compañías, por su movilidad, se mantenían pequeñas. Estaban compuestas de cuatro o cinco hombres y uno o dos niños (para los papeles femeninos), y no utilizaban mucho vestuario ni escenografía que tuvieran que cargar. Más adelante, cuando las compañías se establecieron en los teatros alrededor de Londres, crecieron tanto en personal como en recursos, pero no desaparecieron las compañías que llevaban el teatro a provincia, e incluso las compañías grandes tenían que salir de gira cuando les faltaba dinero o los teatros estaban cerrados, cosa frecuente por la peste: “In addition to companies bearing the names of patrons, there were still in existence a large number of wandering troupes of jugglers and players, descendants of the old minstrels, who owned no kind of patronage.”⁵²

El alto porcentaje de desempleo al principio del reinado de Isabel, sin embargo, hizo necesario crear leyes contra los vagabundos. Los actores de las compañías itinerantes entraban en esta categoría, y fue necesario que todas las compañías obtuvieran el patrocinio de un noble. Originalmente, este patrocinio les permitía un ingreso fijo, pero conforme el teatro se hizo más popular, se estructuró formalmente en teatros y empezó a ser redituable. El patrocinio del noble terminó siendo solamente un trámite formal en el que las compañías tomaban el nombre para seguir operando, ya que eran completamente autosuficientes.

Por el éxito del interludio como forma de entretenimiento, es natural que la comedia se haya desarrollado antes que la tragedia. Desde 1520, hay comedias latinas representadas en las escuelas y las universidades. Estas mismas comedias llegaron unas décadas después a la corte con compañías de actores infantiles. Para 1530, aparecieron los primeros ejemplos de comedias escritas en Inglaterra. La estructura de estas comedias tempranas se basaba en las obras de los comediantes latinos, en particular Plauto, de

⁵¹ Thomas Larque, “Elizabethan Theatre”, en *Shakespeare and his Critics*, www.shakespearean.org.uk, consultado en mayo de 2008.

⁵² Harold Child, “The Elizabethan Theatre”, en A. W. Ward y A. R. Waller (eds.), *The Cambridge History of English and American Literature*, Vol. VI, *The drama to 1642*, en <http://www.bartleby.com/216/>, consultada en marzo de 2008.

quien no solamente tomaban la estructura, sino los temas y las historias. Tenían unidad de tiempo, espacio y acción, y estaban escritas, cuando no en latín, en distintas formas de verso inglés.

Poco a poco, el género creció, y con él, una nueva profesión, la del dramaturgo. “The step of writing a regular English comedy on classical lines was taken by Nicholas Udall.”⁵³ Faltaban muchos años, sin embargo, para que esta profesión saliera de las escuelas y las universidades y se volviera una forma de sustento para los escritores. Para la mitad del siglo XVI, la presentación de comedias al estilo latino era usual tanto en las escuelas y universidades como en la corte.

En la década de 1560, apareció otra forma teatral: comedias con tendencia didáctica y satírica. Éstas son las comedias que Sylvia Feldman llama “*Morality-patterned comedies*”. Las historias de estas comedias eran más parecidas a las de los *morality* e *interludes* tardíos. La estructura también recuerda más al teatro medieval que al clásico. Estas comedias estaban divididas en una serie de escenas, con fragmentos fársicos intercalados con una historia más seria, y usaban la retórica como herramienta didáctica. Los personajes no eran complejos, ya que el mensaje era lo más importante. Thomas Ingeland y Richard Edwards son los dramaturgos más conocidos por este tipo de pieza.

La tragedia no tardó en aparecer. Los dramaturgos universitarios tomaron como ejemplo la estructura y las historias de Séneca pero, a excepción de algunos ejemplos muy similares a los originales latinos, que no salieron de las escuelas, la tragedia inglesa integró elementos de los *morality plays* y los interludios desde el inicio. Utilizaban escenas cómicas y fársicas para aligerar las historias; a menudo integraban una moraleja, la cual presentaban en un prólogo y reforzaban con un epílogo. La estructura podía ser en cinco actos, a la latina, o en una serie de escenas al estilo medieval. Casi todas las tragedias inglesas mantienen la unidad de acción, pero rara vez de tiempo y espacio⁵⁴. Algunas tragedias, en especial al final del siglo XVI y principios del siglo XVII, narran la vida de un personaje, al estilo de los misterios y milagros medievales, rompiendo también con la convención de unidad de acción. Este tipo de obras se relacionan con el interés por la historia que se generó entre la sociedad isabelina.

⁵³ Brawley, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁴ Aristóteles, en la *Poética*, propuso tres unidades que las obras debían respetar. La unidad de acción se refiere a centrarse en una sola acción o suceso. Las unidades de tiempo y espacio se refieren a que la obra debe suceder en un solo día y un solo lugar. El teatro latino retomó estos preceptos estructurales de las obras griegas, y a lo largo de la historia del teatro, se han retomado en distintos momentos como elementos indispensables de la estructura dramática (Ver Aristóteles, *Arte poética*; Margot Berthold, *op. cit.*, vol. I, pp. 119-121, 153-160; vol. II, pp. 7-17, 50-63, 87-97, 162-180).

La primera tragedia inglesa que se conoce es la de *Cambises*, escrita por Thomas Preston cuando era profesor en Cambridge en 1569, pero pronto surgieron muchas otras. Los autores más conocidos de las primeras décadas de la tragedia inglesa son Thomas Norton, Thomas Sackville, Thomas Hughes y Thomas Legge. La mayoría de las tragedias, sin embargo, se mantuvieron en el ámbito escolar y en la corte hasta casi terminado en siglo XVI.

Las condiciones en las que se presentaba el teatro fueron transformándose. Antes de que se construyeran edificios teatrales, las presentaciones se daban, como ya se dijo, entre otros lugares, en posadas, en cuyo patio se construían plataformas para la ocasión. El público de clase media y media baja pagaba por asientos en los balcones o galerías, mientras que el público de clase baja pagaba por entradas al patio y veía la obra de pie. Los teatros isabelinos mantuvieron esta estructura, y solamente agregaron unos asientos privilegiados, a menudo sobre el escenario, para las clases altas y los nobles.

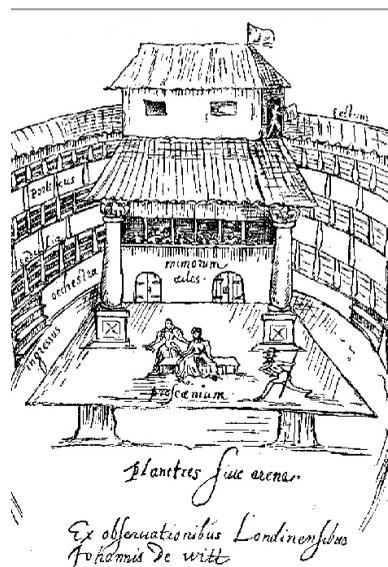


Ilustración de The Globe Theatre, donde se presentaba la compañía de Shakespeare, hecha por Johannis De Witt.⁵⁵

Las escenas fársicas, los chistes burdos y la grandilocuencia que caracteriza muchas de las obras renacentistas tienen que ver con el público, en su mayoría, de clase baja. Además, los espectadores estaban acostumbrados a ver *morality plays*, por lo que la estructura les era familiar, y en especial pedían el prólogo y el epílogo que explicaban el mensaje.

⁵⁵ Imagen tomada de *National Education Network* en <http://gallery.nen.gov.uk/image57079-.html>.

Con la aparición de teatros establecidos, apareció también la oposición a los teatros. La mayoría de la sociedad burguesa, de donde provenían los opositores más fuertes, los veía como lugares de perdición, donde se enseñaban y se fomentaban vicios. Para los opositores, los teatros permitían la prostitución y fomentaban asaltos, y su cercanía con las tabernas y los burdeles era una prueba.⁵⁸ Además, la congregación de esa cantidad de gente en espacios pequeños posibilitaba las epidemias, que eran frecuentes en las ciudades del siglo XVI. A las protestas, se unían los puritanos, para quienes el teatro era una herejía, y recordaba peligrosamente a las obras cristianas (relacionadas, por supuesto, con las costumbres católicas que criticaban) del medioevo. Las obras a menudo usaban lenguaje burdo, expresaban opiniones contrarias a la religión y se presentaban en domingos y días festivos.

Los opositores presionaron a la corona constantemente, pero en general, sus victorias fueron pequeñas. Consiguieron que se dejaran de hacer presentaciones en días festivos y domingos, y que las compañías tuvieran que obtener un permiso para cada obra que montaban. En 1592, lograron cerrar temporalmente los teatros por ser considerados una amenaza a la seguridad nacional, pero esta decisión del consejo fue revocada al poco tiempo. Las epidemias eran lo que el gobierno de Isabel más temía, y los teatros a menudo cerraban cuando había una epidemia en la zona. La oposición tuvo más éxito bajo el reinado de Jaime I (y VI de Escocia) y su hijo, Carlos I. Con la Guerra Civil de 1642, finalmente, los opositores del teatro ganaron la batalla final, y los teatros en Inglaterra cerraron definitivamente en 1642.

El teatro que se presentaba en la corte después de la Restauración (nombre que se le da a la época posterior a la Guerra Civil) era muy distinto del teatro público, ya que las condiciones eran distintas. Las obras se escribían pensando en un público culto, sofisticado, y no en el público que gustaba de las bromas burdas. Las condiciones, tanto para los dramaturgos como para los actores, eran muy distintas.

Court theaters were always radically different from public theaters, not only in the nature of their audiences, but in the status they conferred upon their actors and the significance of the theatrical experiences they presented. In the public world of Renaissance Europe (and indeed, for three centuries after, in varying degrees) actors were usually considered itinerants, a step above beggars and highwaymen. In the court world,

⁵⁸ Esta fuerte oposición a los teatros es justamente la razón por la cual los teatros, tanto el Londres como en otras ciudades, se establecieron, junto con las tabernas y los prostíbulos, en las afueras de la ciudad (Ver G. Blakemore Evans, *Elizabethan-Jacobean Drama*, pp. 51-53, 204-224).

the same actors became Gentlemen, the King's Servants, or the Queen's Men.⁵⁹

Si bien el teatro público y el de las cortes tuvieron el mismo origen en el renacimiento inglés, las condiciones diferentes lo hicieron evolucionar de otra forma. Aunque las obras se comenzaron a presentar en las cortes desde el siglo XI, su auge fue posterior al del teatro público, hacia finales del siglo XVII. Marlowe nunca escribió para las cortes (aunque es posible que *Dido*, su primera obra, se haya presentado en ellas), por lo que dedicaremos esta sección al análisis del teatro público.

El número de actores para las tragedias que montaban las compañías establecidas promediaba entre doce y quince personas. De todas formas, las tragedias solían tener entre veinte y cincuenta personajes, sin contar a los extras, por lo que los actores hacían varios personajes en cada presentación. "The number and type of actor involved in Elizabethan Theatre varied from one performance to the next, but there were invariably many more parts than actors."⁶⁰

Todos los actores eran hombres, ya que la ley prohibía a las mujeres subir a escena. Los papeles femeninos eran representados por niños, según los registros que se tienen de la época, pero hay cierta discusión acerca de la edad real de estos niños actores. Algunos insisten que eran verdaderamente niños, delgados y con voces femeninas, pero otros investigadores dudan que un niño pudiera tener la capacidad de representar los personajes principales, sumamente complejos, del teatro isabelino, e insisten que los actores niños eran en realidad jóvenes falseando la voz. Thomas Larque cree que la verdad está en un punto medio:

Whenever we know or can guess the age of an actor who was known to be playing a female part in a particular performance, that actor was a teenager - most between the ages of roughly fourteen to nineteen. Because of differences in diet and upbringing, boys' voices broke much later in the Elizabethan period than they do now, which made it possible for boys to play women's parts convincingly for much longer than some modern scholars assume possible.⁶¹

Las compañías funcionaban con un repertorio establecido. Las temporadas teatrales solían correr de otoño a primavera, y cerraban en verano, cuando el peligro de las epidemias se hacía más fuerte. Los actores ensayaban todos los días antes de estrenar una obra, la cual se presentaba al menos seis veces por semana mientras siguiera teniendo

⁵⁹ Stephen Orgel, *The Illusion of Power, Political Theater in the English Renaissance*, p. 1.

⁶⁰ Larque, *op. cit.*

⁶¹ *Ibid.*

éxito. Además, las obras que habían tenido éxito se continuaban presentando en temporadas posteriores, por lo que los actores a menudo actuaban en tres o cuatro obras durante una misma temporada. En primavera y verano, las compañías acostumbraban llevar las obras más exitosas de gira por la provincia, donde el peligro de la peste era menor.

Los teatros establecidos permitieron la entrada de los dramaturgos al teatro profesional. Como se mencionó, en un inicio los teatros presentaban obras como *morality plays* e interludios, y los autores de éstas eran anónimos. Los escritores, en general, evitaban relacionarse con las obras que se presentaban, al considerarlas de baja calidad literaria, y en general, una forma de entretenimiento, no arte.

Poco a poco, sin embargo, los universitarios empezaron a llevar su teatro, una combinación de lo clásico y lo medieval, a los escenarios populares. “In the decade between 1570 and 1580 there grew up at Oxford and Cambridge a remarkable group of men who made a most distinct contribution to the developing form of the drama.”⁶² Estos dramaturgos, John Lyle, George Peele, Robert Greene, Thomas Lodge y Thomas Nash entre los más importantes, estaban orgullosos de su origen universitario, y criticaban fuertemente a los dramaturgos incultos que escribían las obras para los teatros populares. Esperaban ser escritores serios, y buscaban el patrocinio de algún noble. Se han encontrado registros de que sí escribieron para los teatros populares, pero fue de manera anónima, ya que todavía era mal visto, a pesar de ser buena fuente de ingresos. Fueron estos dramaturgos los que comenzaron a llevar a la tragedia inglesa, con todas sus características, al gusto popular, con todas sus características. Escribían en una forma rudimentaria y monótona del blank verse, un pentámetro yámbico no rimado que Marlowe perfeccionó una década más tarde, y basaban casi todas sus obras en temas clásicos.

John Lyle o Lyly⁶³ (1554 - 1606) es más conocido por su prosa (el antecedente de la novela inglesa) que por su obra dramática, pero se le atribuyen ocho obras, la mayoría de las cuales están en prosa. Sus obras, escritas para un público sofisticado, probablemente se presentaron en la corte, no en los teatros.

Se sabe poco acerca de la vida de George Peele (1558 - 1597), excepto que vivió en Londres sin patrocinio, seguramente escribiendo para los teatros. Se le adjudican

⁶² Brawley, *op. cit.*, p. 41.

⁶³ La ortografía de su nombre tiene variaciones, como sucede con muchos autores de la época, porque no se habían fijado normas ortográficas en el siglo XVI. El resultado es que, a menudo, se puede encontrar el nombre del mismo autor escrito de distintas maneras en textos de su época y posteriores.

muchos *moralitys*, interludios y comedias, pero también destacan cinco tragedias entre sus obras: *The Arraignment of Paris* (1581), *The Famous Chronicle of King Edward the First* (1590), *The Battle of Alcazar* (1591), *The Old Wives' Tale* (1590), y *The Love of King David and Fair Bethsabe* (1589). La unidad en estas tragedias, y su verso, las hizo destacar sobre muchas obras contemporáneas.

Robert Greene (1558 - 1592) es famoso hoy en día tanto por sus tragedias como por sus duras críticas a Shakespeare (para él, uno más de los incultos). Además de crítica y teatro, escribió panfletos (historias que hoy en día se considerarían novelas cortas). Su verso es refinado, y la mayoría de sus fuentes son italianas, no clásicas. Hay seis tragedias que se publican con su nombre: *Alphonsus, King of Aragon* (1589), *Orlando Furioso* (1592), *Friar Bacon and Friar Bungay* (1589), *James the Fourth* (1590), *George a-Greene* (1588), y en colaboración con Lodge, *A Looking Glass for London and England* en 1589. Muchos investigadores, sin embargo, le adjudican otras tragedias también. Thomas Lodge es más conocido por su colaboración con Greene que por cualquier obra propia.

Thomas Nash o Nashe es solamente unos años mayor que Marlowe, y probablemente se conocieron en Cambridge. Comenzó escribiendo teatro, pero para 1588, se había vuelto uno de sus mayores opositores, y escribió varios ensayos criticando duramente la mala influencia del teatro en general y de algunas obras exitosas (entre ellas *Tamburlaine* de Marlowe) en particular.

Thomas Kyd (1558 - 1594) no asistió formalmente a ninguna universidad, a pesar de su amplia cultura. Se dedicaba más a la poesía que al drama, pero se cree que escribió al menos tres tragedias. La más famosa de sus tragedias es la *Tragedia española*, escrita probablemente en 1586 y representada a partir de 1587. Sin embargo, nunca firmó sus obras de teatro, y no fue sino hasta el siglo XVII que se comprobó que la *Tragedia Española* era suya. Aunque por su edad, Kyd se relacionaría más fácilmente con los autores anteriores, su relación con Marlowe, y su involucramiento en los mismos problemas de ateísmo de este autor, hacen que se le relacione más con la generación siguiente.

Las características de sus obras también tienen más que ver con las de Marlowe y Shakespeare que con las de sus contemporáneos. “As time passed Marlowe, Shakespeare and other dramatists began to use blank verse in a much more flexible and inventive manner — allowing sentences to run from one line into the next and finish wherever in the line was necessary [...]”⁶⁴ Su *blank verse* es tan desarrollado y variado como el de

⁶⁴ Larque, *op. cit.*

Marlowe, generalmente considerado como el primero en perfeccionarlo, pero también era muy distinto. Kyd, Marlowe y Shakespeare, los tres grandes dramaturgos del teatro isabelino, y los mayores expositores del *blank verse* desarrollaron estilos muy distintos dentro de los mismos géneros.

Para cuando esta generación de dramaturgos comenzó a tener éxito, ya se le había quitado el estigma a escribir para el teatro, y eran conocidos como los autores de las obras. Casi todo lo que escribieron fue para los teatros públicos, que poco a poco, habían comenzado a conocerse entre las clases altas y los nobles también. “Most of the plays of Marlowe, Shakespeare, Lope de Vega and their contemporaries were composed for the permanent, public, commercial theater.”⁶⁵

Marlowe y Shakespeare eran contemporáneos, nacieron solamente con dos meses de diferencia, en 1564. Cada uno de ellos perfeccionó la tragedia inglesa a su manera, y ambos tuvieron bastante éxito en la última década del siglo XVI. Los dos autores tomaban ideas del trabajo de los otros, y todo parece indicar una rivalidad entre ellos hasta la muerte de Marlowe en 1593.

A Shakespeare, quien continuó escribiendo al menos una obra por año hasta su muerte en 1616, se le considera el dramaturgo más importante del teatro isabelino, y su teatro la máxima expresión de lo que se había gestado en la literatura del renacimiento inglés. La estructura de sus tragedias se convirtió en canon para su época y las siguientes. Se le acredita el desarrollo de la tragedia histórica. Además de la tragedia, retomó la comedia que se había desarrollado a principios del siglo, y también la llevó a su máxima expresión.

Ben Jonson (1572 - 1637) fue el último gran dramaturgo del teatro isabelino, aunque en realidad, la mayoría de sus obras son posteriores. Escribió en prosa y en verso, tanto tragedias como comedias, pero probablemente son más conocidas hoy en día de lo que lo fueron por sus contemporáneos.

Después de la muerte de Shakespeare, las compañías siguieron funcionando con otros dramaturgos, pero sus mayores éxitos continuaron siendo las obras de Shakespeare, Kyd y Marlowe. No surgió ningún dramaturgo que generara tanto público como ellos durante el reinado de Jaime I, y la corona era menos tolerante con las artes. Entre los ataques de los opositores, la decadencia de las obras, la falta de apoyo gubernamental, las malas condiciones económicas y la competencia de las compañías itinerantes en

⁶⁵ Cohen, *op. cit.*, p. 136.

provincia, las compañías de actores habían decaído hasta casi desaparecer para 1642, cuando se prohibieron las representaciones teatrales en el país y los teatros cerraron. “During the first half of the seventeenth century, absolutist centralization, combined with deepening social conflict, gradually led to the decline of the public theater.”⁶⁶

El último aspecto del teatro isabelino que se debe tomar en cuenta es la publicación de las obras, que generalmente era tardía, y tenía más que ver con la compañía de actores que la presentaban que con el autor. “Another fact to be noticed is the intimate connection between author and company.”⁶⁷ La mayoría de los dramaturgos escribían para una compañía en particular, y conocían a los actores, de manera que podían escribir sus personajes para las características de quienes los representaban. Algunos, como Shakespeare, eran actores. Las obras, sin embargo, se escribían de prisa y se vendían, y rara vez se le permitía al autor tener un control sobre los cambios. Como la obra pertenecía a la compañía, el autor generalmente no era quien la vendía para su publicación, ya que esto podía permitir que otras compañías la montaran. Generalmente, la impresión de una obra se hacía cuando la compañía de actores a la que pertenecía vendía los manuscritos, o a partir de una versión dictada de memoria por los actores.

c. *Vida y obra de Christopher Marlowe*⁶⁸

“Christopher Marlowe was born on the threshold of modern theatre, before the words *playwright* and *dramatist* had entered the English language.”⁶⁹ “Kit” Marlowe nació en Canterbury en 1564, hijo de John Marlowe, un zapatero recién emigrado a esa ciudad, quien podía leer y escribir, raro en un artesano de su época, y Katherine

⁶⁶ *Ibid.*, p. 264.

⁶⁷ Child, *op. cit.*

⁶⁸ Existen muchas biografías de Christopher Marlowe, y cada una de ellas tiene su perspectiva distinta acerca del poeta. Para esta investigación, he elegido la de David Riggs, *The World of Christopher Marlowe*, como mi fuente principal. Esto se debe, en primera instancia, a que es la biografía más reciente que se ha escrito (2005), por lo que cita los documentos que se han encontrado recientemente, y menciona todas las biografías anteriores importantes. Además, integra en la biografía la obra del autor, y relaciona ambos aspectos con el contexto histórico, político y social, lo que veo como una ventaja, ya que permite ver los hechos con mayor claridad. No por esto, sin embargo, dejo de tomar en cuenta otras biografías, como las de Park Honan, Lisa Hopkins, Constante Brown Kuriyama, y Harry Levin, ya que me parece que cada una tiene una perspectiva muy particular del autor, y usarlas de forma complementaria ofrece una visión más completa del mismo.

⁶⁹ David Riggs, *The World of Christopher Marlowe*, p. 1.

Arthur. Fue el segundo hijo, pero el primer varón. Aunque no se tiene la fecha exacta, fue registrado el 26 de febrero, lo que hace suponer que su nacimiento fue a finales de enero o inicios de febrero, unos dos meses antes del nacimiento de William Shakespeare.

Su nacimiento coincide con el fortalecimiento de la economía bajo el reinado de Isabel I, y con la popularización del pensamiento renacentista. Estas condiciones tuvieron mucho que ver con los logros del joven Marlowe, quien en otras épocas, hubiera tenido que seguir el negocio de su padre.

Las características religiosas del periodo también fueron importantes. Entre 1547 y 1558, la religión oficial de Inglaterra había cambiado tres veces, y se continuaría ajustando a la vida política de la nación. La gente se había conformado a los cambios en los ritos, pero los llevaban a cabo de forma mecánica, siempre a la espera de otro cambio. “In adulthood, Christopher Marlowe conceived of religion as a site of conflict rather than an accessible realm of sacred truth.”⁷⁰ La separación de Inglaterra de la iglesia católica, junto con el pensamiento humanístico y la popularización de la educación, dieron entrada al ateísmo, concepto desconocido antes de la Reforma.

“Although we cannot document Marlowe’s early education in detail, we can form an approximate idea of his schooling from what we know about Renaissance education in general.”⁷¹ Aunque no se tiene ningún registro formal de lo que Marlowe haya hecho antes de 1579, se acostumbraba, en esa época, que los niños ingresaran a “petty school”, donde recibían educación básica. Se les enseñaba a leer y a escribir con textos religiosos. “Petty school coursework revolved around the curriculum created by King Henry [VIII] and reinstated by Queen Elizabeth. [...] It focused on religious instruction rather than practical skills.”⁷² Esta educación terminaba entre los ocho y nueve años.

No se sabe lo que Marlowe hizo durante los seis años que siguieron de “petty school”, pero 1579 obtuvo una beca para estudiar en King’s School, una escuela de nivel medio para clases privilegiadas, donde se estudiaba gramática, retórica, oratoria y latín, y que becaba a dos o tres buenos alumnos de clases bajas cada año. Había algunas otras

⁷⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁷¹ Constante Brown Kuriyama, *Christopher Marlowe, a Renaissance Life*, p. 22.

⁷² Riggs, *op. cit.*, pp. 25-26.

escuelas gratuitas, y es posible que haya pasado unos años en alguna de esas. También pudo haber asistido a cursos en King's School como oyente antes de haber obtenido el ingreso formal. Se cree que en esta escuela obtuvo sus primeros acercamientos a la poesía, que se usaba para estudiar gramática y oratoria, y al drama, ya que las escuelas solían montar obras para eventos importantes, o fechas religiosas.

Marlowe solamente pasó 20 meses en King's School, ya que en otoño de 1580 recibió una beca para asistir a Corpus Christi College, en Cambridge University. La beca tenía duración de seis años, y se esperaba que los beneficiarios estudiaran teología y obtuvieran trabajo en alguna iglesia. Aparentemente, la barrera entre las clases sociales comenzaba a romperse con la asistencia de alumnos de clases medias y bajas a la universidad, pero en realidad, no era así. Alumnos como Marlowe, que habían asistido a escuelas medias y a la universidad, se juntaban desde la adolescencia con los hijos de los nobles y los comerciantes ricos, pero al terminar los estudios, solamente podían obtener puestos menores en el gobierno, en las iglesias o en las universidades mismas, rara vez lograban ascender a puestos importantes. Estas diferencias se hacían evidentes en la universidad, donde los alumnos nobles podían vestir con seda y comer con los profesores, mientras los becados tenían que usar lana café, gris o negra, y comer en otra mesa. Posiblemente, según Riggs, "Marlowe's six years of Cambridge sharpened his awareness of social inequality."⁷³

El programa en las universidades continuaba con el latín, la retórica, la gramática y la oratoria que Marlowe habría estudiado en King's College. Además de esto, estudiaban estilística, poética, y dialéctica, en la cual se hacía especial hincapié en los primeros años. Más adelante, pasaban a las grandes obras de los filósofos griegos (traducidos al latín) y latinos, y estudiaban la filosofía a través de los poemas clásicos de Grecia y Roma.

La corona ejercía un fuerte control sobre los textos que se imprimían, y por lo tanto, los que se usaban en las universidades, para evitar la propagación tanto de ideas católicas como de ideas protestantes que no concordaban con la iglesia anglicana. A pesar de esto, el acceso a la filosofía griega y latina, y el énfasis en la dialéctica, sentaron las bases para el escepticismo característico de los hombres educados de la Inglaterra isabelina. "Atheism came readily enough to undergraduates who had studied

⁷³ *Ibid.*, p. 70.

the ancient prototypes of modern unbelief.”⁷⁴ A los alumnos se les había introducido a un conocimiento en el que la persuasión era más importante que la verdad, y a las ideas anti-religiosas de algunos filósofos, con la idea de que serían teólogos informados, y estarían conformes dentro de puestos oficiales. Un tema notoriamente ausente de las universidades, sin embargo, era el cristianismo. La corona no requería que los alumnos creyeran en la religión oficial, siempre y cuando la apoyaran públicamente y cumplieran con los ritos y las formas. El escepticismo, e incluso el agnosticismo, estaban permitidos dentro de la esfera privada, pero se esperaba que no lo hicieran público. Algunos autores, como Marlowe, sin embargo, llevaron las ideas de los filósofos clásicos al público, y la dialéctica se convirtió en el arma preferida para propagar las ideas. Esto es aparente en las obras de teatro de Marlowe.

La postura conformista del gobierno en cuanto a la religión permitió el avance de otras ideas religiosas en las universidades. Los católicos estaban constantemente en busca de nuevos elementos, que se iban a estudiar a algún seminario poco antes de recibir su título. Los puritanos, que buscaban un protestantismo más alejado de las ideas católicas, y que se tomara más en serio, tenían grupos en casi todos los colleges de Cambridge y Oxford.

Otro punto importante a considerar dentro de los años universitarios de Kit Marlowe es la sexualidad, ya que es ésta la época que algunos biógrafos como Park Honan y Constante Brown Kuriyama marcan como el inicio de su vida (homo)sexual. Se apoyan en el hecho de que a Marlowe nunca se le conoció una amante. Otros, como David Riggs, Eric Rasmussen y David Bevington, niegan terminantemente la existencia de parejas homosexuales en la vida del autor. El que no tuviera mujer pudo deberse simplemente a que murió antes de los 30, edad a la que los hombres con educación universitaria solían casarse.

La discusión sobre la homosexualidad de Marlowe tiene que considerarse en términos históricos. Los jóvenes estudiaban textos que hablaban de las bondades de las amistades entre hombres, y estas uniones eran apoyadas por las autoridades. “The university curriculum familiarized students with the seminal ancient works on male friendship and homo-erotic love.”⁷⁵ Los alumnos compartían cuarto, y a menudo cama, para solventar sus gastos. Las uniones homosexuales eran vistas como una manera inofensiva en la que

⁷⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 73.

los hombres podían satisfacer sus necesidades sexuales sin el peligro de un embarazo o un enamoramiento, antes de que tuvieran la solvencia económica para casarse. Esto, sin embargo, chocaba con las ideas cristianas sobre la homosexualidad. “Unless Marlowe was celibate, the readiest outlet for his own sexual desires lay with other men.”⁷⁶ Aquí no se pretende decidir si Marlowe tuvo relaciones con alguno de los hombres con los que vivió, ya que el enfoque de este trabajo es otro. Sin embargo, es importante mencionarlo, ya que es un tema que surge a menudo cuando se habla de Marlowe.

A principios de 1584, Marlowe se recibió como Bachelor of the Arts. Las condiciones de su beca le permitían permanecer en la universidad otros tres años si estudiaba teología. Marlowe, como muchos otros becados, aceptó continuar los tres años, no tanto para convertirse en teólogo, sino para continuar sus estudios y encontrar otra opción de vida.

Durante el primer año de su maestría, Marlowe comenzó a tener ausencias prolongadas en la universidad. Éstas continuaron hasta su graduación. Además de las ausencias, hay registros de que Marlowe gastaba más dinero del que recibía por la beca, lo que abre la posibilidad para que investigadores como Bevington, Rasmussen, Honan y Riggs consideren como probable su trabajo en el espionaje. Se sabe ahora que muchas de las personas que aparecen mencionadas una y otra vez en la vida del dramaturgo fueron agentes de la corona. Entre ellos, están Francis Walsingham, director del servicio secreto, Thomas, su sobrino, Richard Baines, Robert Cecil y Thomas Watson. Todos ellos estaban en Rheims durante los años de maestría de Marlowe. En esa época, el seminario⁷⁷ al que iban muchos estudiantes católicos estaba justamente ahí, y se sabe que estaba lleno de espías de Isabel. Marlowe tenía la edad y las características para pasar por un estudiante que se unía a la causa.

Por si fuera poco, existe un documento que el consejo de la reina mandó a las autoridades de Cambridge para que Marlowe se pudiera graduar. Sus largas ausencias habían hecho que la universidad sospechara que Marlowe estaba en Rheims, considerando convertirse al catolicismo, y le pensaban retener el título. La carta, un fragmento de la cual se muestra a continuación, informó a Cambridge, sin dar muchos detalles, que Marlowe

⁷⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁷⁷ Usamos seminario en el sentido clásico, el centro en el que se forman quienes van a ser sacerdotes.

era leal a la corona, que había hecho un servicio para Inglaterra, y que merecía obtener el título de maestro. Lo obtuvo en 1587.

Whereas it was reported that Christopher Morley was determined to have gone beyond the seas to Rheims and there to remain, their Lordships thought good to certify that he had not such intent, but that in all actions he had behaved himself orderly and discreetly whereby he had done her Majesty good service, and deserved to be rewarded for his faithful dealing.⁷⁸

El hecho de que haya trabajado como espía no invalida los estudios realizados por Marlowe. Los alumnos de maestría tenían mucha más libertad para circular fuera de la universidad, y la asistencia mínima era un 50% de las clases. Marlowe continuó con el estudio de latín, retórica, filosofía clásica, estilística, poética y dialéctica, además de astronomía, óptica y griego, cumplió con la asistencia requerida para graduarse, y presentó todos los exámenes. Muchos de los datos que utiliza en obras posteriores (astronomía, filosofía, geografía, historia, etc.) provienen de sus estudios de maestría, ya que éstas estaban entre las materias que comunmente se estudiaban en Cambridge en la época.⁷⁹ El paso de la astronomía y la filosofía a la astrología era natural, aunque estaba prohibida por la iglesia, y muchos estudiantes comenzaban a experimentar con la magia y la alquimia después. Esto quedaría reflejado en *Doctor Faustus*. “Conjuring was not a freak occurrence at Oxford and Cambridge [...], it was a foreseeable outcome of the MA course.”⁸⁰

Fue durante estos años que comenzó a experimentar con la escritura. Su primer proyecto, probablemente en 1585, fue la traducción de los *Amores* de Ovidio. Quienes han estudiado la traducción coinciden en que se detectan muchos errores típicos de un traductor principiante, sin embargo, no todas las discrepancias con el texto original son errores. Marlowe había apostado por una traducción verso por verso, imitando la versificación latina. “Having submitted to the discipline of line-by-line translation, Marlowe shed the burden of literal fidelity to the original.”⁸¹ Al sacrificar el sentido por la forma, Marlowe intenta retener algo de la musicalidad de los poemas originales de Ovidio. Otra posible fuente de las discrepancias entre el original y la traducción de Marlowe es que los textos

⁷⁸ Fragmento de la carta que mandó el consejo a Cambridge el 29 de junio de 1587, en Lisa Hopkins, *Christopher Marlowe, a Literary Life*, p. 38.

⁷⁹ Ver Riggs, *op. cit.*, pp. 86-97.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 177-178.

⁸¹ *Ibid.*, p. 103.

latinos en el renacimiento no eran los mismos que hoy en día, y puede ser que hayan estado en el texto original que usó Marlowe:

Marlowe, at any rate, was the first to treat any classic as an equal, a friend, or a genial, entertaining crony, a part of the reader's daily experience of life, and he was one of the first to achieve in English in many of his lines a verbal beauty commensurate with, if different from, the startling beauty of Ovidian verse.⁸²

Se sabe también que *Hero and Leander*, su elegía pastoral, fue escrita en sus años de universitario, ya que de una forma u otra, la parodió en todas sus obras dramáticas. La tragedia *Dido, Queen of Carthage*, también es de esta época, según sus biógrafos recientes, ya que se han encontrado algunos documentos que apuntan hacia una presentación temprana. Se nota la influencia latina tanto en el tema como en la forma de la obra. "Ovid's disciple Christopher Marlowe responded to this summons⁸³ with *Dido, Queen of Carthage*, his Ovidian tragedy about Virgil's Aenid"⁸⁴. La innovación de Marlowe, sin embargo, es el punto de vista desde el que trata la historia: el de Dido, quien tiene la voluntad y la voz del deseo características del héroe trágico de todas las obras del autor.

En esos años, como ya se mencionó, no se acostumbraba que los hombres educados escribieran obras para las compañías profesionales. Quienes lo hacían rara vez dejaban que su nombre se relacionara con la escena. El caso de Marlowe no fue distinto. *Dido*, una obra para el gusto educado, y no popular, probablemente fue montada por una de las compañías de niños actores que se presentaban en la corte en esos tiempos. David Riggs, David Bevington, Eric Rasmussen y Park Honan la fechan entre 1586 y 1587.

Al entrar al mundo del teatro, Marlowe entró también a una de las más fuertes controversias de la literatura en su época: la naturaleza de la métrica inglesa, que, en esa época, estaba apenas estableciendo las formas de versos y estrofas que se conocen hoy. Algunos poetas buscaban una métrica que correspondieran con la del latín, con sus vocales largas o cortas, mientras otro prefería basarse en los acentos, como era el caso del inglés antiguo. La primera opción no se ajustaba del todo a las características de la lengua, mientras que la segunda, en la que ya se usaba el pentámetro yámbico, resultaba en un

⁸² Park Honan, *Christopher Marlowe, Poet & Spy*, p. 95.

⁸³ Con "summons", el autor se refiere al llamado que hace la Tragedia para que el poeta se enfoque en el área más espaciosa del teatro y la épica ("Ya es tiempo de que empuñes el tirso con vigoroso aliento, harto has descansado; acomete empresas de mayor brío.", Publio Ovidio Nasón, *El arte de amar; El remedio del amor*, p. 107).

⁸⁴ Riggs, *op. cit.*, p. 111.

ritmo muy monótono. Esta segunda forma con base en los acentos fue la que prevaleció; sin embargo, ya el simple término “pentámetro yámbico” implica una filiación latina. En el capítulo 3 se tratará la métrica inglesa, y en particular el pentámetro yámbico, con mayor profundidad.

Al salir de la Universidad, Marlowe decidió continuar su vida en el teatro (y algunos aseguran que también en el espionaje), en lugar de buscar un trabajo en la iglesia. Con la muerte de María Estuardo ese mismo año, Rheims dejó de ser el centro de la oposición católica inglesa, que se mudó a Bruselas. Es posible que Marlowe haya viajado a Bruselas saliendo de la universidad. Si ese fue el caso, ahí tuvo su primer encuentro con el mito de Fausto, ya que la obra alemana, conocida como el *Faustbuch*, se había publicado ese mismo año y había causado sensación en el norte de Europa.

Los espías, sin embargo, nunca eran sujetos de confianza, ya que se consideraba que podían cambiar de lado fácilmente. Además, el pago era por información conseguida, lo que no aseguraba un sueldo. Marlowe, quien se cree que había sido descubierto como espía por la carta a Cambridge y posiblemente continuo ejerciendo como tal, probablemente no tuvo mucho trabajo. David Riggs considera esto fundamental en su decisión de escribir para los nuevos y populares teatros que se habían establecido: “Against the backdrop of exclusionary job placements and low-paid work, Marlowe’s decision to become a professional writer looks like a shrewd career move.”⁸⁵ También se cree que tradujo *La Guerra civil* de Lucano al inglés poco después de salir de la universidad, aunque no se publicó hasta 1592.

En estas fechas, además, su nombre se comienza a relacionar con personajes conocidos por su pensamiento liberal e incluso ateo. “His name is often linked with the ‘School of Night’, a school of intellectuals centred around Sir Walter Raleigh, which had a reputation for dangerous thinking, and even for atheism.”⁸⁶

Aunque el teatro comenzó a dar tanto frutos económicos como fama a los escritores a principios del siglo XVII, a Marlowe ya no le tocó vivir lo que él, junto con algunos de sus contemporáneos, provocó. Todavía, a finales del siglo XVI, escribir para una compañía de actores era mal visto por los universitarios.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 184.

⁸⁶ Michael Mangan, *Christopher Marlowe. Doctor Faustus*, p. 10.

Es probable que *Tamburlaine the Great*, su primera obra para una compañía profesional, haya sido estrenada entre 1587 y 1588, por la compañía Lord Admiral's Men, ya que hay reseñas que la mencionan. La obra describía a un personaje surgido de la pobreza que se convirtió en conquistador y rey. *Tamburlaine* tuvo tanto éxito que Marlowe no tardó en escribir la segunda parte. La obra se publicó en 1590, pero el nombre de Marlowe no aparece en la portada. "His name was mainly unknown to the public; only a few cared who had written a drama."⁸⁷ No se le adjudicó esta obra hasta una publicación posterior, en 1609. El éxito de Marlowe también atrajo a otros escritores universitarios al teatro, pero en la mayoría de los casos, las obras no son memorables, además de que continuaron con la práctica de la anonimidad. Una de las pocas obras que resaltan es la *Tragedia española* que, como se mencionó anteriormente, se descubrió que era de Thomas Kyd bien entrado el siglo XVII. Las características más importantes de la dramaturgia de Marlowe están presentes en *Tamburlaine*: el personaje que surge de clases bajas para hacer grandes cosas, la obsesión con la mortalidad, la deificación del héroe, la duplicidad héroe-villano en el personaje principal, y las referencias bíblicas, y, por otra parte, el uso particular que este autor hacía del *blank verse*.

Hay un amplio debate sobre la fecha en la que se escribió y se estrenó *Doctor Faustus*. Algunos biógrafos la ponen después de *Tamburlaine*, alrededor de 1588. Otros prefieren pensar que fue su última obra, de 1592 o 1593. Hay argumentos que apoyan ambas posturas, y que revisaremos más adelante en este trabajo.

En 1589, Marlowe se involucró en lo que sería el primero de la larga lista de sus problemas con la ley. Durante un pleito de taberna, él y su amigo, Thomas Watson, mataron a un hombre, y fueron arrestados. Marlowe, como cómplice, pasó 13 días en la cárcel y salió bajo fianza (pagada por Walsingham). El asesinato fue declarado en defensa propia, y Watson recibió el perdón real unos meses más tarde. Las circunstancias que rodean este hecho hacen que algunos de los biógrafos de Marlowe sospechen cierta relación con su trabajo de espionaje. El caso se resolvió mucho más rápido de lo que se acostumbraba. Watson era un espía que conoció en la universidad y que continuó viendo el resto de su vida, y Sir Francis Walsingham el director del servicio secreto, quien no

⁸⁷ Honan, *op. cit.*, p. 177.

hubiera apoyado a Marlowe si no hubieran estado todavía relacionados: “Marlowe’s first brush with the law ended in uneventful formality.”⁸⁸

Poco después de que Marlowe saliera de la cárcel, los Admiral’s Men se separaron. Los principales se unieron a Lord Strange’s Men y permanecieron en el Rose Theatre, que había sido la casa de los Admiral’s Men, y de todas las obras de Marlowe. El resto de la compañía se llevó las obras que tenía en el repertorio de gira a provincia. Marlowe se quedó en el Rose Theatre, y para 1591, vivía con Thomas Kyd y escribía para Lord Strange.

La fecha de estreno de *El judío de Malta* tampoco está muy clara. Algunos investigadores, como David Scott Kastan, en la edición de *Doctor Faustus* de Norton, la fechan entre 1588 y 1589, pero otros, como David Riggs piensan que es un poco más tarde, entre 1591 y 1592. The Lord Admiral’s Men, sin embargo, no compartieron obras con Lord Strange’s Men, y los datos que se tienen sobre presentaciones exitosas son de 1592, en el Rose Theatre, con esta segunda compañía. Esto parece apoyar la fecha posterior. “Because his works were produced within so brief a span, we are not quite certain which of them came next. Each of them, however, introduces novelties of conception and execution which range them in a fairly logical order...”⁸⁹

Esta obra tiene como héroe-villano a un judío (de los cuales habían unos 200, convertidos, en Inglaterra, la mayoría de origen español, que causaban mucho morbo y desconfianza entre los ingleses). Algunas alusiones a sucesos de espionaje en esta obra hacen pensar que Marlowe no había abandonado por completo su trabajo para el gobierno, a pesar de su éxito como dramaturgo. Esta obra muestra lo bien que Marlowe entendía al público de su época: “Its success might be a sign that Marlowe has capitalized on his ability to shock while appealing to racial prejudice. He focuses on an obsessive Elizabethan concern with Judaism and, in fact, counters anti-semitism, but keeps prejudice in the air to examine society.”⁹⁰

A finales de 1591 y principios de 1592, Marlowe vivió en Flushing, puerto de los Países Bajos controlado por el ejército inglés, probablemente con Richard Baines, espía con el que había tenido contacto desde la universidad. Junto con otro hombre,

⁸⁸ Brown Kuriyama, *op. cit.*, p. 84.

⁸⁹ Harry Levin, *Christopher Marlowe: The Overreacher*, p. 75.

⁹⁰ Honan, *op. cit.*, p. 251.

probablemente herrero, comenzaron a experimentar en la manufactura de moneda falsa. En cuanto las monedas, que no estaban muy bien hechas, empezaron a circular, Baines fue con las autoridades a denunciar el plan, acusando a Marlowe de haberlo planeado. Marlowe acusó a Baines de ser la cabeza del plan. David Riggs, en *The World of Christopher Marlowe* y Park Honan en *Christopher Marlowe, Poet & Spy* coinciden en que Marlowe y Barnes pudieron haber estado intentando infiltrar un complot de Lord Strange para derrocar a la reina Isabel, que se financiaba con monedas falsas. Marlowe tenía los contactos necesarios con la gente de Lord Strange, y Baines la experiencia para llevarlo a cabo. Es posible que Baines realmente haya creído que Marlowe iba a unirse al complot. Hay otra razón por la que Marlowe se pudo haber interesado en pasar un tiempo en los Países Bajos: la mayoría de los textos prohibidos en Inglaterra se publicaban ahí, y es posible que haya conseguido que se publicaran los *Epigrams and Elegies* de Ovidio (aparecen solamente las siglas C. M. en la portada, y no el nombre completo del traductor) y de algún otro texto antirreligioso.

Marlowe regresó a Inglaterra bajo arresto en la primavera de 1592; Baines solamente como testigo. Marlowe había sido atrapado en el acto, y la evidencia contra él era fuerte. La falsificación de moneda se castigaba con pena de muerte, sin embargo, no hay registro de que se haya enjuiciado a Marlowe, castigado, o siquiera perdonado oficialmente. Tampoco se sabe si pasó algunos días en prisión cuando regresó, pero el último año y medio de su vida lo pasaría teniendo un problema tras otro con la justicia. “During the last eighteen months of his life, Marlowe was subjected to a devastating series of accusations.”⁹¹

Cuando Marlowe regresó a Londres, *El judío de Malta* era la obra más popular de la temporada, junto con la *Tragedia española* de Kyd. Ese mismo año, Lord Strange’s Men presentaron el primer gran éxito de Shakespeare, *Enrique VI*. Con el creciente nacionalismo, los dramaturgos inmediatamente se dieron cuenta de que las obras acerca de la historia de Inglaterra podían tener mucho éxito. Shakespeare escribió la segunda y tercera partes de *Enrique VI*, y Marlowe le siguió, a finales de 1592 o principios de 1593 con su propia versión de la tragedia histórica en *Eduardo II*. Usó la misma fuente que

⁹¹ David Riggs, “Marlowe’s Quarrel with God” en Christopher Marlowe (ed. David Scott Kastan), *Doctor Faustus*, p. 137.

Shakespeare, *Chronicles* de Raphael Holingshed (1587), pero integró a la historia varios de los temas que había tratado otras obras: las relaciones masculinas, la situación social de Inglaterra, los conflictos del poder, y héroes que distan mucho de ser perfectos.

The Earl of Pembroke's Men, una nueva compañía, montó estas tres obras históricas nuevas a partir de otoño 1592, haciéndose tan populares como Lord Strange's Men. Un año más tarde, la compañía se separó y vendió sus libretos a un impresor, por lo que *Eduardo II*, junto con varias obras de Shakespeare, fue publicado.

En esa época, la gente que trabajaba en el teatro solía vivir en los alrededores, y era una comunidad pequeña en la que todos se conocían. Shakespeare y Marlowe se conocían respectivamente a través de sus obras, que tienen influencia recíproca, pero también es probable que se hayan conocido en persona. Ambos escribieron para Lord Strange y luego para el Earl of Pembroke, pero ninguno menciona al otro durante la vida de Marlowe. Este silencio ha creado el rumor de que había una rivalidad entre los dos autores que se extendía más allá de los escenarios, pero en realidad, no hay nada que lo pueda probar. "Marlowe never mentions Shakespeare, nor would Shakespeare allude to Marlowe until the turn of the century, when his mighty rival had been dead for seven years. Yet they must have been aware of each other."⁹²

No todo en el mundo del teatro era éxito. Como ya se dijo, desde los inicios de los teatros formales en 1576, había habido oposición casi constante por parte de la iglesia, que insistía que los teatros daban un mal ejemplo y creaban vicios, además de que las multitudes que se juntaban eran un peligro para la propagación de epidemias. El hecho de que los teatros estuvieran en la misma zona de las tabernas y los burdeles tampoco ayudaba. Encima de todo, daban función los domingos. Algunas veces el gobierno apoyaba las peticiones religiosas. En 1588, se prohibieron las funciones en días festivos, y los teatros se cerraban cuando había epidemias de peste. En 1592, los opositores del teatro ganaron una batalla mayor, y el 23 de junio, se cerraron los teatros por órdenes del consejo, que los consideraba una amenaza para la seguridad nacional. Continuó cerrado hasta el otoño por una epidemia de peste. Ese mismo año, Kyd fue acusado de ateísmo.

Marlowe, sin trabajo, regresó a Canterbury, su pueblo natal, donde continuaron sus problemas. Fue arrestado en varias ocasiones por peleas y disturbios. Marlowe necesitaba

⁹² Riggs, *The World of Christopher Marlowe*, p. 282.

un patrocinador, y lo buscó en varios lados. Uno de sus intentos conocidos fue con la Condesa de Pembroke, escritora que estaba en busca de poetas ovidianos, pero no hay registros de que haya conseguido algo.

A finales de 1592 reabrieron los teatros, y en enero de 1593, Lord Strange's Men estrenaron *The Massacre at Paris*, la última obra de Marlowe, sobre uno de los temas que lo había obsesionado desde niño: la matanza de San Bartolomé en París, en agosto de 1572. La obra no estuvo más de unas semanas en cartelera, ya que los teatros volvieron a cerrar por una nueva epidemia de peste en febrero. Nuevamente, Marlowe necesitaba un patrocinador.

Todo parece indicar que Christopher Marlowe encontró al patrocinador que necesitaba en Thomas Walsingham, sobrino de Sir Francis. El dramaturgo estaba en su casa, en Kent, el 20 de mayo de 1593 cuando se le arrestó como sospechoso de herejía. Thomas Walsingham pagó la fianza, y Marlowe salió al día siguiente. El 29 de mayo se presentan cargos formales contra él por ateísmo y blasfemia. Su anterior compañero de cuarto, Thomas Kyd, había sido arrestado unas semanas antes, y había incriminado a Marlowe para liberarse, insistiendo que el texto que encontraron en su cuarto, "Denyinge the Deity of Jhesus Christ our Saviour" era de Marlowe. A la fecha, no se sabe si este texto, cuyo manuscrito nunca se encontró, fue escrito por Marlowe, Kyd, o algún otro autor.

La condena de Marlowe implicaba también a otras personas que lo habían escuchado hablar sobre el ateísmo, y que probablemente habían leído el texto, entre ellos, nobles y gente allegada a la corte. Quien compiló la información para el caso fue Richard Baines, el espía con quien había estado implicado en la falsificación de monedas poco más de un año antes.

El 30 de mayo, solamente un día después de que se presentaran formalmente los cargos, Christopher Marlowe fue apuñalado en una taberna por Ingram Frizer, sirviente de Walsingham, y murió. Muchos biógrafos sienten que las circunstancias de la muerte del autor son sospechosas, y que pudo haber sido asesinado para proteger a algunas de las personas que quedarían implicadas si se le llevaba a juicio, pero éste no era el único motivo posible para el asesinato del poeta. "If Marlowe's death was murder, he outraged so many norms that possible suspects seem to proliferate. Smoker, coiner, homosexual, atheist, spy

— which one of these did society or its government finally find unacceptable?”⁹³ Un mes más tarde, la reina Isabel I otorgó formalmente el perdón real a Frizer, bajo el argumento de que asesinar a un ateo era un bien para la corona.

Si bien sería Shakespeare, y no Marlowe, quien recibiría la gloria de ser considerado el mayor dramaturgo en la historia de Inglaterra, no cabe duda que Marlowe sentó las bases para lo que Shakespeare hizo después de su muerte. “He was the greatest playwright that England had ever seen. William Shakespeare, who gained prominence just a few years later, mourned Marlowe’s passing in *As You Like It*: ‘Dead shepherd, now I find thy saw of might / “Who ever loved, that loved not at first sight?”’⁹⁴.”⁹⁵

Las obras de Marlowe se siguieron presentando con éxito en los alrededores de Londres, seguramente debido a su escandalosa muerte: “News and rumors of Christopher Marlowe’s violent fate in a brawl —and casual legends about him as a heretic and rake-hell— increased the popularity of his plays in London.”⁹⁶ En 1594, se publicaron *The Massacre at Paris*, *Tragedy of Dido*, *Queen of Carthage* y *Edward II*. En 1598 se publicó *Hero and Leander*, y en 1600, su traducción de Lucano. Después de la muerte de la reina Isabel en 1603, se publicó el texto A de *Doctor Faustus*, en 1604. El texto B se publicó en 1616, año en el que murió Shakespeare. Finalmente, en 1633, se publicó *The Jew of Malta*.

Para mediados del siglo XVII, el mundo de la literatura se había olvidado de la existencia de Marlowe. “Marlowe’s influence, through the later Jacobean and Caroline drama, is sporadic and diffused.”⁹⁷ No fue hasta dos siglos más tarde, en pleno romanticismo, que literatos alemanes comenzaron a interesarse por el autor inglés: “...after Marlowe died, there was a long, nearly unbroken silence until he was ‘rediscovered’ in the early nineteenth century...”⁹⁸ Veían en su vida y su obra afinidad con sus propios intereses. El interés se propagó por Europa y regresó a la Inglaterra victoriana. Se comenzaron a

⁹³ Hopkins, *op. cit.*, p. 135.

⁹⁴ Esta cita de *As You Like It* de Shakespeare (tercer acto, escena 5, vv. 81-82), escrita alrededor de 1599, hace referencia tanto al poema corto más famoso de Marlowe, “The Passionate Shepherd to his Love” y al poema épico “Hero and Leander”, donde aparece por primera vez el famoso verso “Who ever loved, that loved not at first sight” (Christopher Marlowe, *The Complete Poems*, p. 76, v. 176).

⁹⁵ Riggs, *The World...*, p. 1.

⁹⁶ Honan, *op. cit.*, 361.

⁹⁷ Levin, *op. cit.*, p. 174.

⁹⁸ Honan, *op. cit.*, p. 3.

publicar y a representar nuevamente las obras de Marlowe, y surgieron algunas biografías. El interés por la obra, más que por el personaje romántico, continuó creciendo en el siglo XX.

2.

Dr. Faustus, el personaje

Un mito puede ser percibido a la vez en una perennidad de sentido y en la actualidad de su reescritura.

Frédéric Monneyron y Joël Thomas¹

Como era usual en su época, Christopher Marlowe tuvo varias fuentes para *The Tragicall Historie of Doctor Faustus*. Si bien la obra se origina en una leyenda alemana acerca del doctor Johann Georg Faust o Georgius Faustus, el mito fáustico², en el que un personaje hace un trato con un demonio para obtener ganancias, se puede encontrar en distintas culturas a lo largo de la historia de la humanidad: “The story of the man who sells his soul to the powers of evil in return for material gain, is one of the most ancient in the history of humanity.”³ Para comprender el *Fausto* de Marlowe, es necesario conocer los orígenes tanto del mito fáustico como de la leyenda alemana y los textos en los que ésta llegó a Marlowe.

a. El mito fáustico

Si bien las fuentes que usó Marlowe para escribir *Doctor Faustus* son relatos acerca del personaje de Fausto, según los críticos abocados a estudiarlo, el mito fáustico ha existido en muchas culturas a lo largo de la historia de la humanidad: “[...] existe una amplia literatura cuyos protagonistas, se llaman Adán y Eva, Simón el Mago, Cipriano, Teófilo o Egidio, viven una experiencia tan similar a la de Fausto, que quedan incluidos junto con éste, creemos que justificadamente, en lo que llamamos el *tema fáustico*.”⁴ A pesar de su antigüedad, la popularización del personaje de Fausto, tanto en leyenda como en literatura, a partir de su aparición en el medioevo, ha conseguido que los investigadores de literatura

¹ Frédéric Monneyron y Joel Thomas, *Mitos y literatura*, p. 76.

² David Riggs, en *The World of Christopher Marlowe*, y David Bevington y Eric Rasmussen, en su edición de *Doctor Faustus*, usan el término mito fáustico para referirse a la estructura básica de este relato, al igual que William Rose en su introducción a *The Damnable Life*. Jasmin Reuter, en *Fausto, el hombre. Tradición fáustica y situación fáustica*, usa este término, al igual que el más amplio “tema fáustico”. Estos investigadores, con mito o tema fáustico, no se refieren solamente a la historia de Fausto, el personaje, sino a la estructura que la compone, como la búsqueda de obtener algo que está fuera del alcance humano, el reto directo a los dioses, la relación con el inframundo y el castigo. En esta investigación se usará la frase mito fáustico con esta misma acepción, por ser el de uso más común en estudios sobre esta obra.

³ William Rose (ed.), *The Historie of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus*, p. 1.

⁴ Jasmin Reuter. *Fausto, el hombre. Tradición fáustica y situación fáustica*, pp. 5-6.

y mitología nombren este tipo particular de mito por el protagonista más conocido: “It may well be that by an allotropic process stories of human pacts with the Devil became more and more associated with Faust until he became a representative figure.”⁵

La base del mito fáustico, o el tema fáustico, como también lo llama Jasmin Reuter, gira en torno a la venta del alma eterna al demonio, o algún ser del inframundo⁶, a cambio de bienes terrenales o alguna forma de conocimiento. Este tema fue tratado fuera de Alemania con mucha anterioridad a la aparición de la primera obra que tuvo por protagonista a un mago llamado Johann Faustus. El relato se ajusta a la cosmovisión de cada cultura, pero su estructura básica, en la que el héroe hace un trato con un ser del inframundo, por la obtención de algo tangible o no, que no se ha ganado, y el castigo que los dioses disponen para su trasgresión, está presente, en distintas versiones, en múltiples culturas.

Así como la trasgresión del héroe aparece, aunque de distintas formas en todos los mitos fáusticos sin importar la cultura, y en todos, el héroe recibe un castigo, sobresalen siempre dos características en el mismo héroe. La primera es una tendencia a la rebelión. Los héroes cuestionan y retan la estructura establecida, el orden natural, una designación divina, se rebelan contra el dios. La otra característica, que está en estrecha relación con la rebelión es la soberbia. Los héroes, para rebelarse, deben igualarse al dios, y éste es el pecado que generalmente se debe castigar. Estos dos aspectos se tratarán con mayor profundidad más adelante, en el análisis de *Doctor Faustus*.

Los antecedentes del mito fáustico en culturas anteriores a la judeocristiana son numerosos, y existen en muchas culturas distintas. Debemos tomar en consideración, para los mitos pertenecientes a estas culturas, que los conceptos de alma, demonio e inframundo no tenían el mismo significado que hoy. Con esto en cuenta, sin embargo, podemos encontrar leyendas que contienen las bases del mito fáustico en culturas tan antiguas como la de Mesopotamia. Esta civilización produjo el texto más antiguo en el que se puede encontrar una semejanza con el mito fáustico: *Gilgamesh* es la historia del héroe homónimo, Rey de Uruk, un hombre que lo tiene todo, poder, riqueza y sabiduría, pero que no está satisfecho, y decide ir en busca de aventura y confrontar a

⁵ J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, p. 311.

⁶ Aunque a menudo se habla de infiernos, este término para el inframundo no se usó en culturas anteriores a la judeocristiana y, por lo mismo, tiene connotaciones culturales que no son comunes a todas las ideas del inframundo, como encontrarse físicamente bajo tierra, o relacionar premios o castigos con los actos que cada persona haya cometido. Por lo mismo, en esta investigación se opta por el término genérico de “inframundo”, y se usa infierno solamente para referirse al judeocristiano.

un dios, a pesar de los consejos de su amigo Enkidu y de los ancianos contra este acto de soberbia:

—«¡Escuchadme, ancianos de Uruk de la Gran Vía!
 ¡Voy a enfrentarme al feroz Huwawa;
 al dios ese del que tanto hablan
 lo quiero ver yo;
 a ese cuyo nombre mencionan
 los países sin cesar.
 Quiero vencerlo en el Bosque de Cedro:
 que fuerte es el tallo que brota en Uruk
 y voy a hacer que se entere el país!»⁷

El objeto de la expedición es conseguir cedro, madera sagrada que les pertenece a los dioses, para construir un templo en honor del dios Shamash. A pesar de que no está de acuerdo con la expedición, Enkidu, amigo incondicional del rey, lo acompaña a la aventura. En el trayecto, Gilgamesh sueña presagios terribles, pero éstos no lo disuaden. Ya en el Bosque de Cedro, aposento de los dioses al que no deben entrar los hombres, la diosa del amor, Ishtar, se enamora de Gilgamesh y le pide que se case con ella. Él la rechaza y la insulta en un nuevo acto de soberbia. Durante su estancia en el Bosque, los héroes talan cedros sagrados y matan a dos de los guardianes, un ogro y un toro, con lo que acumulan ofensas a los dioses. Continúan los sueños premonitorios de Gilgamesh, muchos de los cuales le advierten de la pronta muerte de su amigo. Enkidu, quien también ha tenido sueños sobre su muerte, comprende que es su destino y que debe descender al inframundo. Gilgamesh, asustado por lo que las constantes afrentas a los dioses le han causado a su amigo, huye de la muerte, y se dispone a obtener la vida eterna, que es solamente para los dioses. Para conseguirla, debe viajar al otro mundo, el de la muerte, donde se encuentra con Uta-Napishti, el único hombre que ha burlado a la muerte, pero que por mandato de los dioses tiene que vivir lejos de los hombres, en la frontera de los dos mundos. También él intenta disuadirlo de escapar de los condicionamientos de la vida humana:

—Los Annunaki —los grandes dioses—
 estaban reunidos.
 Mammitum, la hacedora del destino,
 decretó junto con ellos los destinos:
 implantaron la Muerte y la Vida,
 de la Muerte no revelaron su fecha.»⁸

Después de mucho discutir, Uta-Napishti le dice a Gilgamesh que el secreto de la inmortalidad está en una raíz marina que deberá encontrar por sí mismo. Gilgamesh

⁷ Joaquín Sanmartín (trad. y ed.), *Epopeya de Gilgames, rey de Uruk*, p.131.

⁸ *Ibid.*, pp. 262-263.

consigue la raíz que le otorgará vida eterna, pero mientras se baña una serpiente se la quita antes de que la use. Finalmente, el héroe comprende que el individuo es inmortal, pero la humanidad y sus obras viven para siempre.

En la mitología griega se pueden encontrar un gran número de mitos de tema fáustico. Prometeo, por ejemplo, obtiene el fuego para los humanos en contra de los deseos de los dioses, ya que el fuego era algo prohibido para el hombre. A cambio de dar este regalo a la humanidad, sufrió eternos castigos. Ulises, en la *Odisea* de Homero, viaja al inframundo con la ayuda de la bruja Circe para hablar con Tiresias, y que le diga el camino de regreso a Ítaca, y si logrará llegar. Esta búsqueda de conocimiento en el inframundo, aprovechando los poderes de espíritus, demonios y brujas, se repite en varias historias de distintas culturas. Teseo y Pirito intentaron raptar a Perséfone del Hades, ya que Pirito la quería tomar como esposa, pero quedaron atrapados, y sólo Teseo logró salir. Finalmente, la leyenda de Orfeo cuenta cómo éste viajó al inframundo para recuperar a su esposa muerta, Eurídice, e hizo un trato con Hades para sacarla, prometiendo no volverse a verla hasta que salieran, pero no pudo cumplir su promesa, y Eurídice regresó al mundo de los muertos.

En el caso de la cultura latina es importante mencionar al menos la *Eneida* de Virgilio. Eneas, como Ulises, necesita viajar al Hades para encontrar el camino de regreso a casa, y para ello pide ayuda a la sacerdotisa Sibila. El inframundo que retrata Virgilio es muy parecido al de Homero, pero hay dos diferencias que es necesario mencionar, dado que comienzan a aparecer características conocidas de los infiernos judeocristianos: la primera es que, a diferencia de la imagen del inframundo en los relatos anteriores, este Hades se encuentra bajo tierra. La segunda diferencia es que, por primera vez, nos encontramos con un inframundo en el que las acciones de la vida tienen relación con lo que sucede después de la muerte. Los justos y los inocentes simplemente habitan en el Hades, mientras que quienes fueron culpables de algún agravio son castigados.⁹ Todos estos personajes mitológicos y literarios hicieron tratos con seres sobrenaturales, de la misma manera que lo hizo Fausto, para obtener conocimiento o algún otro beneficio fuera del alcance del hombre para ellos o algún otro ser humano. Todos pagaron un precio (en algunos casos la muerte) por lo que obtuvieron.

⁹ Alan E. Beristein, *The Formation of Hell*, pp. 66-68.

Si bien los antecedentes que se han mencionado hasta ahora comparten ciertos elementos que nos permiten colocarlos dentro de la estructura del mito fáustico, como la rebeldía ante los designios divinos y el orden natural, la relación con el inframundo y una trasgresión a lo divino que se castiga de una forma u otra, es en la cultura judeocristiana donde encontramos ejemplos más cercanos a lo que reconocemos como el mito fáustico. En gran medida, esto se debe a las diferencias en las visiones existentes entre la cultura cristiana y otras culturas. La soberbia de revelarse contra un designio divino o el orden natural es una trasgresión en cualquiera de estas civilizaciones, sin embargo, la gravedad de la transgresión, y por lo tanto el castigo, pueden variar. Si bien en los mitos antiguos los héroes buscan algo que los hombres no deben tener, no es hasta el judaísmo que ese algo se vuelve el conocimiento como su propio fin.¹⁰ Cambia la forma de ver el mundo, la vida, la muerte, la relación de lo divino con lo humano, y todas estas diferencias son aparentes en los distintos mitos. Sin embargo, ciertas características comunes, que ya hemos mencionado, permanecen, y esto permite que consideremos antecedentes a los mitos de Mesopotamia, Grecia y Roma.

Tanto en el Antiguo Testamento como en el Nuevo aparecen muchos ejemplos de historias cuyo parecido con la leyenda de Fausto es más aparente, ya que la causa de la rebeldía y de la trasgresión de las historias que se pueden encontrar en la Biblia (incluyendo los que aparecen en los libros apócrifos) es claramente el conocimiento. Para los mesopotámicos, griegos y romanos el conocimiento como tal no estaba prohibido para el hombre de la manera que lo está en la Biblia. Tampoco es imperdonable, en el mundo antiguo, la soberbia de igualarse a un dios, como se ve en los héroes que reciben perdón después de hacer penitencia. Ulises y Eneas, después de muchos obstáculos, logran regresar a casa. Gilgamesh y Orfeo fracasan, pero salen con vida. En todos estos casos, los héroes sufren castigos (Gilgamesh pierde a su amigo, Orfeo a su esposa, mientras que Eneas y Odiseo ven alargarse su camino a casa). Prometeo muestra el castigo más fuerte de entre estos mitos antecedentes al de Fausto, pero debemos recordar que Prometeo no es humano, por lo tanto su pecado es diferente. Siendo un semi-dios, traiciona a los dioses a favor de los hombres, y la traición, al menos en la cosmovisión griega, es más grave que la soberbia, y

¹⁰ Si bien Eneas y Odiseo buscaban también conocimiento, en ambos casos era un conocimiento específico como medio para lograr un fin, el de llegar a casa. Prometeo, en cambio, no obtiene ganancia personal por dar el fuego a la humanidad.

se le castiga por el resto de la eternidad.¹¹ En el judaísmo y el cristianismo la búsqueda del conocimiento divino conlleva un castigo tan grave para Adán y Eva que no solamente deben pagar ellos durante toda su vida, sino que sus descendientes continúan el castigo. Lucifer nunca será perdonado por su soberbia; su castigo, como el de Prometeo, es eterno.¹²

En la cultura judeocristiana, la historia bíblica más conocida de soberbia, rebelión contra la divinidad y castigo es la de Adán y Eva en el Génesis (1-4). La serpiente, representante en este caso del demonio, tienta a Eva para que coma de la fruta del conocimiento, y ella a su vez, convence a Adán. La naturaleza de la trasgresión es la misma que se deja ver en los mitos antiguos: los protagonistas quieren algo que solamente le pertenece a Dios, y al tomarlo, no solamente ejecutan una rebelión contra lo establecido, sino dan muestras de soberbia, ya que en sus actos se igualan a Dios. Deben ser castigados, y el castigo, la expulsión de ellos y sus descendientes del paraíso, es ejemplar.

Adán y Eva, sin embargo, no son los únicos personajes bíblicos que se pueden relacionar con el mito fáustico. Anterior a Adán y Eva, Lucifer cayó al infierno por la soberbia de sentirse igual a Dios.¹³ El rey Salomón, en el Antiguo Testamento, que gozó de favores divinos y de sabiduría (que siempre usó para bien) tenía fama de astrólogo, y en el texto apócrifo *La sabiduría de Salomón*, que generalmente se coloca entre *Eclesiastés* y el *Cantar de Cantares*, el rey mismo habla de la forma en la que obtuvo la sabiduría, que Dios le otorga a la gente que la pide, y que sólo puede venir de dios. Durante el relato, menciona la obtención del “sello de Salomón”, cuyo poder radicaba en el símbolo que ahora se conoce como la Estrella de David, y con el que se podían controlar a los elementos e incluso a los demonios (hay distintas interpretaciones sobre lo que pudo haber sido dicho sello, que van desde un anillo hasta la palabra sabia, o el nombre sagrado

¹¹ Ver M. Berthold, *op. cit.*, vol. I, p. 124.

¹² Dependiendo de la versión que se conozca de la leyenda de Fausto, y la interpretación que se le dé, el pecado de Fausto puede ser imperdonable, o se le puede conceder la posibilidad de la salvación (que no toma). Este asunto se tratará a mayor detalle en el capítulo siguiente.

¹³ No aparecen los nombres de Satán o Lucifer en toda la Biblia, a menudo se le llama simplemente “el Adversario” que es el significado de la palabra hebrea “satan”. La única mención de Satán con el nombre de Lucifer en la Biblia se encuentra en Isaías 14:12, como se puede ver en este fragmento, tomado de la King James Bible: “How art thy fallen from Heaven, O Lucifer, son of the morning!” Antes de esto, la primera mención de Satanás es en el primer libro de Crónicas (1:1) del Antiguo Testamento, aunque la historia de sus trasgresiones se relata un poco más adelante en Job 2. Números, Reyes 1, Reyes 2, Samuel 1 y Samuel 2 también mencionan la palabra “satan”, pero haciendo referencia a enemigos humanos. Vuelve a aparecer en algunas traducciones de los Salmos. La palabra diablo solamente aparece en el Viejo Testamento en plural y como sinónimo de demonios o espíritus. El nombre “Satanás”, que ya es una referencia directa al Diablo y no a un Adversario sin nombre, no aparece hasta el Nuevo Testamento.

de Dios, en algunas interpretaciones).¹⁴ La historia de Salomón, quien obtuvo sabiduría sobrenatural y control de los demonios para usar entre los humanos, se puede ver como un contraejemplo del mito fáustico,¹⁵ ya que a pesar de obtener el conocimiento de los dioses y (según los Apócrifos) control sobre los elementos y los demonios, lo hizo por medio de una petición a Dios, y usó sus conocimientos para el bien de la humanidad, y por lo tanto recibió favores divinos en lugar de castigo.

En el Nuevo Testamento encontramos el relato de Simón. Si bien se menciona al personaje en los *Hechos de los apóstoles*¹⁶, cuando les ofrece a éstos dinero a cambio de habilidades mágicas, y específicamente a la habilidad de dar el espíritu santo con las manos, solamente conocemos su historia completa en los *Hechos de San Pedro* y los *Hechos de San Juan*, dos de los libros apócrifos del Nuevo Testamento. Según estos textos, Simón (o “Simon Magus”) era un mago que iba de pueblo en pueblo, imitando los milagros de Jesús con trucos de magia, y estableció su propia religión. Se hacía llamar Faustus, “el favorecido”.¹⁷ Levantó de la muerte a Helena de Troya para tenerla como su consorte, y transformó a uno de sus discípulos, también conocido como Faustus, en su doble. Planeó su propia resurrección, pero San Pedro ordenó a los demonios que lo cargaran hasta el cielo y lo tiraran de ahí.¹⁸

Los ejemplos citados en los párrafos anteriores son sólo algunos ejemplos del tema fáustico, ya que esta idea, la de vender el alma para obtener ganancias (ya sean materiales o espirituales) aparece en casi todas las culturas, y en todos los tiempos. “Esta persistencia del hecho fáustico no puede ser un hecho accidental. Pero sugerimos que tampoco es un hecho puramente literario. Mucho más probable es que su reincidencia a través de épocas distintas y de tratamientos distintos sea consecuencia de que este tema

¹⁴ “Wisdom of Solomon”, *The Apocrypha according to the Authorized Version*, pp. 107-130.

¹⁵ Ver Reuter, *op. cit.*, p. 28.

¹⁶ Hechos de los apóstoles / Acts of the Apostols 8:8-24, *Santa Biblia, antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) revisada por Cipriano de Valera (1602), otras revisiones: 1862, 1909 y 1960 / Holy Bible, Authorized King James Version Translated out of the Original Tongues and with Previous Translations Diligently Compared and Revised, Edición Bilingüe*, pp. 1548-49; “Hechos de los apóstoles”, *La Biblia Latinoamericana*, pp. 279-340.

¹⁷ Es posible que de haber existido el mago alemán en quien está basada la leyenda de Fausto haya tomado el nombre de estos relatos, ya que en algunos textos se hace llamar “segundo Magus” o “segundo Faustus” (Ver David Bevington y Eric Rasmussen, “Introduction” en Christopher Marlowe (ed. Bevington y Rasmussen), *Doctor Faustus*, pp. 7-8).

¹⁸ En Los hechos de San Pedro y San Pablo, también apócrifos, el relato comienza con un debate frente a Nerón, y San Pablo está presente para la muerte de Simón.

representa un elemento humano constante que busca su expresión en el arte.”¹⁹ Los temas que subyacen en el mito fáustico van más allá de cada historia individual. Nos remiten a nuestra lucha contra las limitaciones humanas, nuestros miedos ante lo desconocido y ante la muerte, y nuestra relación con la divinidad.

b. Origen del personaje y versiones anteriores a Marlowe

Si bien antes del Medioevo hay muchos ejemplos en los que se dejan ver las características del mito fáustico, el personaje al que se refiere la obra de Marlowe no apareció hasta el siglo XV.

The Faust problem was not peculiar to the Christian era. The Jews had their Solomon and the Greeks their Prometheus, but it was only at the end of the Middle Ages, when the old world was in the melting-pot, that there arose the most famous of all these legends, the most curious element in which is perhaps the fact that there was at the source of it an actual person.²⁰

La época de la Reforma de la Iglesia, en Europa, y las disputas religiosas que este evento suscitó, consiguieron que el sentimiento religioso en Europa, tanto de protestantes como de católicos, se exacerbara, y con este sentimiento, el miedo a la tentación en todas sus formas. Surgieron muchas leyendas acerca de apariciones diabólicas, y magos, nigromantes, charlatanes; hombres ayudados por seres infernales a llevar a cabo hazañas terroríficas. Entre estas leyendas, se encuentra la de Johann Georg Faust, a quien fueron adjudicadas muchas historias aisladas. Muchas de estas historias forman parte de los distintos textos sobre Fausto: “Como fuente indirecta podemos señalar el amplio material anecdótico y literario que circulaba en la Europa de esos días y que hacía referencia a las hazañas, experimentos, habladurías y costumbres extrañas de una amplia gama de nigromantes, charlatanes, y aún alquimistas, sabios y eruditos que quedaban compendiados en el concepto de ‘magos’.”²¹

En realidad, se tienen pocos datos concretos acerca del personaje real de Fausto, pero la mayoría de los investigadores suponen que la leyenda tuvo su origen en la persona del doctor Johann Georg Faust, o Georgius Faustus, versión latinizada del nombre que, usualmente marcaba la obtención de un doctorado, quien vivió aproximadamente de 1480

¹⁹ Reuter. *op. cit.*, p. 6.

²⁰ Rose, *op. cit.*, p. 2.

²¹ Reuter. *op. cit.*, p. 5.

a 1540.²² Faustus era un alquimista alemán, nacido en la provincia de Roda, que obtuvo un doctorado en teología en la Universidad de Heidelberg en 1509. Se le confundió a menudo con el impresor Fust o Faust, colaborador de Gutenberg. No se sabe mucho acerca de su vida, fuera de las historias²³ que se contaban acerca de sus actos de magia en distintas partes de Alemania: “A travelling German magician, he styled himself the ‘second magus’ and ‘younger Faustus’ in homage to Simon, the biblical magus, and his double Faustus, the original ‘second magus’.”²⁴ Se pueden encontrar más detalles acerca de las historias que se relataban sobre Fausto en Alemania y los documentos que comprueban su existencia en la introducción a la edición de *The Historie of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus* de William Rose, el prólogo que hace Marianne Oeste de Bopp a *El libro popular del doctor Fausto* y *El mito fáustico* de Jasmin Reuter.

Los luteranos tomaron muy en serio a este tipo de personaje, y fomentaron la interpretación de las historias de las proezas mágicas, las maldades y los tratos con el demonio como una lección moral para los creyentes. “Lutero estaba convencido de los límites del saber humano impuestos por Dios y consideraba la investigación como una transgresión de los mandamientos divinos.”²⁵ Incluso tomaron ciertas historias de Simón el Mago y su asistente para enfatizar la analogía entre el Fausto alemán y el bíblico. “The demonization of Faustus began immediately after his death. [...] The elaboration of the Faust myth coincided with the outbreak of the German witch-hunts.”²⁶

La intención era usar las leyendas de Fausto para asustar al pueblo y alejarlo de las malas influencias de magos, alquimistas y charlatanes, pero consiguieron exactamente lo contrario. El personaje de Fausto comenzó a hacerse más conocido en todas partes de Alemania, y las historias que se contaban acerca de sus hazañas crecieron. “Soon after his death the historical facts become blurred, and the mysterious circumstances surrounding

²² Hasta el siglo XX, muchos dudaban de la existencia real de Johann Georg Faust, pero hace unas décadas se encontraron algunos documentos, como testimonios, acusaciones, registros de su estancia en cárceles o de su expulsión de pueblos, y registros de pagos hechos a un individuo de ese nombre por sus servicios como astrónomo, que comprueban la existencia de un erudito que viajaba haciendo trucos de magia a cambio de dinero, comida y bebida, y con cierta fama de astrólogo, y que fue encarcelado en varias ciudades (Reuter, *op. cit.*, pp. 15-18; Rose, *op. cit.*, pp. 3-16).

²³ Una de las historias más conocidas fue que pasó tiempo en la cárcel porque, a cambio de una botella de vino, le ofreció a un hombre enseñarle cómo rasurarse sin navaja. Le preparó una poción con arsénico, que no solamente le dejó sin pelo, sino sin piel (Reuter, *op. cit.*, p. 18).

²⁴ Riggs. *The World...*, p. 234.

²⁵ Marianne Oeste de Bopp (trad. y pról.), *El libro popular del doctor Faustus*, pp. 9-10.

²⁶ Riggs, *The World...*, p. 235.

his disappearance may have given an additional impulse to the subsequent legend, which appears, indeed, to have started during his lifetime.”²⁷

En 1587, Johann Speiss realizó la primera versión impresa²⁸ que se conoce de la leyenda de Fausto, *Historia von dr Johann Fausten*, en Francfort, Alemania, bajo el título completo de *Historia del doctor Johann Faust, el renombrado hechicero y nigromante, de cómo se vendió al Diablo a un tiempo determinado, de qué extrañas aventuras vio, pasó y provocó él mismo mientras tanto, hasta que finalmente recibió su bien merecido castigo. En gran parte reunida de sus propios escritos legados y dada a la imprenta para cordial y advertencia y horrible y espantoso ejemplo a todos los hombres soberbios, ingeniosos e impíos*²⁹. Se le conoce también como *El libro popular del doctor Fausto*, ya que *Volksbuch*³⁰, o libro popular, es el nombre común de ciertas publicaciones de relatos anónimos del siglo XVI. Su autor, anónimo, reunió muchas leyendas de nigromantes que eran conocidas en la época y se las atribuyó a Fausto, usando el tema como una advertencia al lector cristiano. Esta intención didáctica que el autor del *Volksbuch* pretende para su obra queda clara en el prólogo de la misma:

Ya que hace muchos años se difundió en Alemania una leyenda común y corriente, la del *Doctor Johannis Fausti*, el famosísimo hechicero y mago, y de sus múltiples aventuras, en todas partes había gran demanda por la historia del mencionado Fausto, durante los banquetes y las reuniones. Igualmente, de cuando en cuando, algunos nuevos cuentistas recuerdan a este hechicero, sus artes diabólicas y su terrible fin; por eso mismo me sorprendí con frecuencia de que nadie haya compuesto esta horrible historia ordenadamente y la haya relatado en un impreso a toda la cristiandad, como una advertencia.³¹

²⁷ Rose, *op. cit.*, pp. 18-19.

²⁸ Que, sin embargo, no fue la primera versión escrita, ya que este protagonista fue tema de al menos un libro manuscrito, *De maestre Foust*, en 1530. Poco se sabe de esta versión manuscrita fuera de su fecha de escritura y que tuvo una difusión limitada en Alemania. No se conoce al autor. Versiones escritas de algunas de sus aventuras eran conocidas alrededor de 1540, y en 1575 se traduce una biografía en latín al alemán (Oeste de Bopp, *op. cit.*, p. 14).

²⁹ *Historia Von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer unnd Schwartzkünstler; Wie er sich gegen dem Teuffel auff eine benandte ziet verschrieben, Wa ser hierzwischen für seltzame Abentheuerer gesehen, selbs angerichtet und getrieben, bisz er endlich seinen wol verdienten Lohn empfangen. Mehrertheils Aux. seinen eygenen hinterlassenen Schriffthen, allen hochtragenden, fürwitzigen und Gottlosen Menschen zum schrecklichen Beyspiel, abscheuwlichen Exempel, und treuwhertziger Warnung zusammen gezogen, und in den Druck verfertiget.*

³⁰ “A german term for ‘popular’ literature of the prose narrative type. The term was coined by Johann Görres, who in 1807 published *Die teutschen Volksbücher*.” (J. A. Cuddon, *op. cit.*, p. 974). Los primeros ejemplares que se tienen son de principios del siglo XV, aunque con la propagación de la imprenta, su auge llegó en el siglo XVI. Continuaron apareciendo hasta entrado el siglo XVII. Muchos de los *Volksbüchen* tomaban como base los relatos populares de distintas zonas, y otros reescribieron romances medievales de Alemania y Francia.

³¹ Oeste de Bopp, *op. cit.*, p. 27.

En esta publicación, Fausto obtiene un doctorado en teología en Wittenberg, y se inicia en la magia, la cual usa para conjurar a Mefistófeles. Este demonio le dice a Fausto que está predestinado al infierno, y que no tiene salvación, para convencerlo de vender su alma. Fausto duda, pero finalmente, acepta dar su alma a cambio de tener la forma y las habilidades de un espíritu, y de tener a Mefistófeles a su servicio. Además de vender su alma, Fausto debe ser hostil a todos los cristianos, renunciar a su fe, y no permitir que lo convenzan de volver a ella.

Mefistófeles le da a Fausto todo lo que pide, y Christoph Wagner, su discípulo en la magia, queda como testigo. Fausto duda por primera vez cuando decide que se quiere casar, a lo que Mefistófeles y el diablo le mandan muchos tormentos³². Fausto pide perdón, y Mefistófeles le ofrece una mujer distinta cada noche a cambio.

Una de las cosas que Fausto pide es aprender sobre el infierno, y lo que Mefistófeles le cuenta (que no se detalla en el *Volksbuch*) llena a Fausto de temor. Mefistófeles confiesa, entonces, que desde el infierno notaron su curiosidad y lo alentaron a condenarse. Fausto, sintiendo que no tiene salvación, le pregunta a Mefistófeles lo que él haría en su lugar, y éste contesta que se doblegaría ante Dios, pero que como Fausto era soberbio, y ya había negado a Dios, no tiene esa opción.

Los siguientes capítulos del libro relatan las muchas aventuras que Fausto vivió durante los siguientes años. La relevancia del *Volksbuch* para la trama central de la obra se encuentra en la acumulación de actos mágicos y blasfemias, como una serie de pruebas de la desviación del protagonista de la moral cristiana. Marlowe no se concentra mucho en estos relatos, y solamente elige algunos de los que contiene *The Damnable Life*, como el encuentro con el Papa, y sus conjuraciones con el emperador Carlos V, en la primera escena del tercer acto y primera escena del cuatro acto, respectivamente, en la versión de Marlowe).

Al año 17 de haber hecho el trato, un viejo vecino convence a Fausto de arrepentirse, pero Mefistófeles amenaza a Fausto y lo convence de firmar un segundo contrato. Se relatan otros años de aventuras, y en el año 23, cerca del plazo marcado en los contratos, Fausto conjura a Helena de Troya y la mantiene como su concubina. Con ella, tiene un hijo, Justus Faustus, que predice el futuro.

³² Fausto, al firmar el contrato con Mefistófeles, promete renunciar a su fe. El matrimonio es uno de los sacramentos de la iglesia, por lo tanto, parte de la fe, y Fausto, al querer casarse, está rompiendo esa cláusula del contrato. Esto también se ve en la obra de Marlowe, en el segundo acto, escena 1.

Cuando Fausto siente cercana la muerte, nombra a Wagner su heredero. Éste le pregunta cómo conseguir el conocimiento que él tiene, y Fausto le explica cómo conjurar a un demonio, Auwerhan, y tenerlo a su servicio, y le encarga escribir la historia de Fausto cuando tenga el conocimiento para hacerlo. La última noche, Fausto reúne a sus estudiantes y amigos, les cuenta todo, y “les advierte que no sigan esa senda del mal, sino la marcada por Dios y las Sagradas Escrituras.”³³ Sus amigos intentan convencerlo de que ruegue misericordia a Dios, pero Fausto no cree que la merezca. Despide a sus amigos antes de la media noche. A la mañana siguiente, encuentran el cuerpo de Fausto en sus aposentos, destazado. Helena de Troya y Justus, el hijo de Fausto, han desaparecido.

El *Volksbuch* gozó de popularidad casi de inmediato, y en 1591 y 1592 salieron ediciones aumentadas del mismo. En total hubo 14 reimpressiones de la última edición. Además, durante los años que siguieron a su publicación, salió por lo menos un nuevo relato de las aventuras de Fausto al año, entre poemas, canciones, y ediciones en bajo alemán. Todos estos libros siguieron muy de cerca la edición de Speiss, aunque agregaron algunas aventuras y quitaron otras. En 1593, apareció el más conocido de estos libros, la segunda parte de *La historia D. Johann Fausti, escrita por su fámulo Christoff Wagner*, junto con la historia del discípulo, y en 1599 el editor Widmann reunió las tres partes de la historia de Fausto en un solo tomo. Se siguieron editando distintas versiones de la historia de Fausto en Alemania hasta entrado el siglo XVIII.³⁴

Al poco tiempo de su edición en 1587, el *Volksbuch* se tradujo al francés, al holandés, al flamenco y al inglés, además de varios dialectos alemanes. El *Volksbuch* aparece en Inglaterra en 1592, en una traducción de P. F. Gent.³⁵, como *The Historie of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus*.³⁶ Esta edición, sin embargo, advierte que es una versión corregida y ampliada, lo que permite sospechar que hubo una edición anterior, de la cual no queda más que esta referencia. La de P. F. no fue una traducción literal, sino una versión ampliada, alterada y pulida del original, que goza, según críticos como Jasmin Reuter y William Rose de mayores méritos literarios. “Fue en el extranjero, en Inglaterra, donde Fausto fue elevado a alturas de auténtica poesía, en una obra que

³³ Reuter, *op. cit.*, p. 25.

³⁴ Oeste de Bopp, *op. cit.*, pp. 15 – 16.

³⁵ *Gent.* es una abreviación común de Gentleman, y no el apellido del traductor.

³⁶ La portada de esta edición la anuncia como “newly printed and in places atended”, lo que permite suponer que vistió una edición anterior en inglés, pero no queda rastro de ésta (Rose, *op. cit.*, p. 42).

no dejaría de ejercer su influencia en el continente.”³⁷ Esta versión inglesa le da menos importancia a los episodios del *Volksbuch* que buscaban advertir al lector de la maldad de Fausto, a favor de episodios en un tono que busca que la obra funcione como un todo. La versión en inglés de P. F. busca entretener, no aleccionar, con esta historia. “He frequently tones down the German author’s denunciation of Faust’s wicked ways, and emphasized the fantasies and cogitations rather than the presumption and arrogance of the sorcerer.”³⁸

“*The Tragical History of Doctor Faustus*, by Christopher Marlowe, [...] was based directly, as is shown by internal evidence, on the English Faust book, and it is unlikely that Marlowe was acquainted with the German version.”³⁹ Esta aseveración se puede defender haciendo una comparación de todos los cambios que P. F. hizo cuando tradujo el *Volksbuch*; muchos de estos cambios se encuentran en los episodios que Marlowe mantuvo del relato, lo que permite ver que Marlowe los tomó de la traducción de P. F., y no del *Volksbuch* directamente. Un ejemplo de estos pequeños cambios se encuentra en la escena con el Papa. El *Volksbuch* relata que Fausto le sopló en la cara al Papa, pero tanto la traducción de P. F. como la obra de Marlowe muestran a Fausto pegándole en la cara.⁴⁰ Es importante mencionar que, mientras que el *Volksbuch* compiló la leyenda de versiones que se habían contado mucho antes de la Reforma de la Iglesia, y que por lo mismo mantiene una versión moderada del insulto a la cabeza de la iglesia católica, tanto *The Damnable Life* como *Dr. Faustus* nacen ya en un contexto completamente protestante, en el que golpear al Papa no era un insulto a la propia religión, sino un insulto a otra religión, con la que la mayoría de los lectores de una y espectadores de otra estaban en desacuerdo. El golpe al Papa se volvió, a su vez, muestra de la maldad de Fausto y un guiño hacia el público protestante. Otro ejemplo es el artículo 4 del pacto que Fausto hace con el diablo en la versión inglesa, que comprime dos de los artículos del *Volksbuch*.⁴¹

El *Doctor Faustus* de Marlowe, sin embargo, también hace cambios a la historia que toma de *The Damnable Life*. Los más importantes de éstos son en la presentación del personaje; mientras *The Damnable Life* explora los episodios de la vida de Fausto y lo condena según la moral cristiana ortodoxa de la época, la obra de Marlowe explora

³⁷ Reuter, *op. cit.*, p. 28.

³⁸ Rose, *op. cit.*, p. 44.

³⁹ *Ibid.*, p. 43. Se pueden encontrar ejemplos que comprueban esta aseveración en Bevington y Rasmussen, *op. cit.*, pp. 4-5.

⁴⁰ Rose, *op. cit.*, p. 44.

⁴¹ Bevington y Rasmussen, *op. cit.*, p. 4.

al héroe, su motivación, sus deseos, sus miedos y sus elecciones: “The play explores motivation and inner conflict in a way that is largely missing in the original.”⁴² Si bien en la obra Marlowe también condena a Fausto, permite al público conocer lo suficiente al personaje para tomar sus propias decisiones, por lo que la obra y la condena de Fausto de pueden interpretar de distintas maneras. Mientras para unos Fausto merece ser castigado, para otros la condena es injusta.

La intención de Marlowe no es relatar todas las aventuras y desventuras del personaje, sino algunos episodios clave que nos permiten ver el carácter de Fausto. Mientras la serie de episodios, tanto en el *Volksbuch* como en *The Damnable Life* funcionan como ejemplos para llevar al lector a condenar al personaje, el tratamiento de Marlowe permite desviarse de esta interpretación. En la interpretación de *Doctor Faustus* que Bevington y Rasmussen llaman ortodoxa los episodios mantienen una importancia central para condenar al personaje, pero la profundidad que Marlowe le da a Fausto, y lo que revela ésta de su carácter y de su lucha interna también abren la puerta a otras interpretaciones: “And because Marlowe studies the matter of Choice so intently, he opens up the theological questions of free will and determinism that call upon a wide acquaintance with the burning theological issues of his day.”⁴³

Si bien la fuente directa de la historia es *The Damnable Life*, no podemos ignorar las fuentes secundarias que influyeron en la obra, en especial textos anteriores a *The Damnable Life* relacionados con la idea o el mito fáustico, mencionados en el apartado anterior. Muchos de estos textos son fuentes directas o indirectas del *Volksbuch*. No se sabe si alguno de estos textos tuvo difusión fuera de Alemania, por lo que no es posible asegurar que Marlowe haya entrado en contacto con otros textos sobre el mago. Es importante, sin embargo, mencionar otras fuentes importantes que se dejan ver en el texto de la obra dramática.

Entre las fuentes más importantes podemos mencionar la Biblia (en lo que respecta a la caída de Lucifer, el Génesis y la historia de Simón en los Apócrifos), mitos griegos como el de Prometeo, el de Ícaro, y el de Ulises, y leyendas medievales sobre pactos con el diablo. Otras fuentes posibles son los libros acerca de brujería (la mayor parte de ellos escritos con la intención de aleccionar a la gente para que pudiera descubrir y enjuiciar a quienes practicaban las artes ocultas), escritos en latín o en lenguas vernáculas, que abundaban

⁴² *Ibid.*, p. 6.

⁴³ *Loc. cit.*

en todos los países europeos a finales del siglo XVI.⁴⁴ Es muy factible que Marlowe haya sacado algunas anécdotas, y ciertos detalles sobre los conjuros de estos libros. Parte de lo que hace única esta obra es la diversidad y la aparente contradicción de fuentes: “The very diversity and range of Marlowe’s learning ought to prepare us for a play in which dialectical conflict and contrasting points of view form a basic rhetorical vocabulary.”⁴⁵

c. Fecha de escritura y estreno, recepción del público

Desde que se comenzó a investigar la obra de Marlowe, se ha debatido acerca de la fecha de escritura y estreno de *Doctor Faustus*: “The date of the composition of *Doctor Faustus* is uncertain, but it was probably first performed during the winter of 1592-93.”⁴⁶ El hecho de que las obras no se montaran inmediatamente después de que se escribieran era común y podía deberse a varios factores. Si el autor no estaba relacionado con una compañía, podía tardarse en encontrar un comprador para su obra. Si ya trabajaba con una compañía, era posible que ésta estuviera montando otras obras, ya sea del mismo autor o de otros, y que se esperara a terminar la temporada de las anteriores antes de comenzar un nuevo montaje. Si una de las obras anteriores tenía éxito, como sucedió con *Tamburlaine* del mismo Marlowe, podían mantenerla en escena durante más tiempo, y buscar montar obras sobre el mismo tema para continuar el éxito. Un último factor que podía atrasar el montaje de una obra era la inestabilidad de los teatros. Como se vio en el capítulo 1, la constante amenaza de la peste y la presión de los conservadores lograba a menudo cerrar los teatros, lo que atrasaba los calendarios de todas las compañías, en especial con respecto a los nuevos montajes, porque además de los meses que dejaban de trabajar, generalmente debían recuperar los fondos con las obras que ya estaban producidas.

⁴⁴ Uno de los más famosos, *A Discourse of the subtil Practises of Devills by Witches and Sorceres. By which men are and have bin greatly deluded : the antiquitie of them : their diuers shorts and Names. With an answer vnto diuers friuolous reasons which some doe make to prove that the Devils did not make those Aperations in any bodily shape*, de G. Gyfford, impreso en Londres en 1587. Se puede consultar una versión electrónica facsimilar de este texto, junto con muchos otros sobre brujería de los siglos XV a XX, en el *Cornell University Witchcraft Collection*, <http://dlxs2.library.cornell.edu/w/witch/index.html>.

⁴⁵ Bevington y Rasmussen, *op. cit.*, p. 15

⁴⁶ Sylvan Barnet, “Marlowe’s *Doctor Faustus* on the Stage”, en Christopher Marlowe (ed. Sylvan Baret), *Doctor Faustus*, p. 199.

No se sabe a ciencia cierta cuánto retraso hubo entre la escritura y el montaje de esta obra de Marlowe, porque no se tiene la fecha exacta en la que la escribió.⁴⁷ Mientras algunos de los investigadores creen que la obra se escribió alrededor de 1588, otros dicen que fue unos años más tarde, en 1592. Con cualquier otro autor, cuatro años de diferencia no hubiera sido causa de tanta discusión, sin embargo, estos cuatro años, en el caso de Marlowe, son casi la totalidad de su vida productiva en el teatro. “Did Marlowe write *Doctor Faustus* shortly after his great success with the two parts of *Tamburlaine*, the second of them performed probably on 10 November 1587, or is the play perhaps his last and greatest creation before his sudden death at Deptford tavern in May of 1593?”⁴⁸

Al igual que la discusión sobre la autoridad del texto A o el texto B, la opinión ha fluctuado a lo largo del tiempo, y en los últimos veinte años, los críticos han favorecido la fecha más temprana, sin embargo, los argumentos para ambas fechas son sólidas, y esta discusión es materia para otra investigación. Por eso, el presente texto se limita a exponer los argumentos por una y otra fecha, y algunos de los investigadores que apoyan cada una.

Quienes argumentan a favor de la fecha más temprana, como Bevington, Rasmussen y Riggs, encuentran en *Doctor Faustus* cierto parecido, en cuanto a estructura y estilo, con *Tamburlaine* y con el *Judío de Malta*, las obras que Marlowe escribió en sus primeros años como dramaturgo. En *Doctor Faustus*, además, hay muchas referencias a la vida universitaria, vida a la que Marlowe estaba mucho más cercano en 1588 que en 1592. Las razones para argumentar por esta fecha no son solamente razones internas.

En el caso de que Marlowe haya escrito *Doctor Faustus* alrededor de 1588, seguramente se basó en la primera edición de *The Damnable Life*, pero solamente tenemos noticia de la existencia de una primera edición por una nota en la portada de la edición de 1592. *The Taming of the Shrew*, fechada en 1591, una obra anónima anterior a la de Shakespeare, toma algo de material de *Faustus*, lo cual parece apoyar la teoría de que *Doctor Faustus* es anterior a 1592. También *Friar Bacon and Friar Bungay*, de Robert Greene, que ya era una obra vieja cuando se presentó en febrero de 1592, hace referencia al *Fausto* de Marlowe.

⁴⁷ Cabe mencionar que tampoco la fecha de estreno se sabe a ciencia cierta. Se tienen registros de presentaciones de la obra desde 1594, que no mencionan la presentación como estreno, lo que ha llevado a muchos (Bevington y Rasmussen, Roma Gill y Sylvan Barnet entre ellos) a suponer que la fecha de estreno haya sido un año o dos antes (1592-93) pero es posible que la obra se haya estrenado antes, y que esos registros se hayan perdido.

⁴⁸ Bevington y Rasmussen, *op. cit.*, p. 1.

Entre 1588 y 1589, hubo una creciente demanda de obras sobre magos y conjuros espectaculares, lo que lleva a suponer que alguna obra exitosa en 1588 impulsó esta moda. Tanto Riggs como Bevington y Rasmussen argumentan que la obra que desató el interés en el tema fue *Doctor Faustus*, argumento que apoyan con el hecho de que muchas de las obras sobre magos que se escribieron por esas fechas (*John a Kent and John a Cumbre* de Anthony Munday, *A Looking Glass for London and England*, de Thomas Lodge y Robert Greene, y *A Snack to Know a Knave* son algunos ejemplos) parecen tener influencia de la de Marlowe. Además, es poco probable, para ellos, que Marlowe hubiera esperado cuatro años para seguir una moda.

El 28 de febrero de 1589 Richard Jones registró “A ballad of the life and death of Doctor Faustus the great Cunngerer”, que, según Bevington y Rasmussen, y Rose (quien no toma partido acerca de la fecha), contiene ciertos detalles que aparecen en la obra de Marlowe, pero no en *The Damnable Life*. Finalmente, William Prynne, en 1633, menciona haber visto la obra en el Belsavage Playhouse, teatro que The Queen’s Men, y posiblemente Lord Stange’s Men y Pembroke’s Men mantuvieron en operación sólo hasta 1589.

Por el otro lado, W. W. Greg encuentra un doble filo en los argumentos que toman como base préstamos o referencias a *Doctor Faustus* en otras obras. Para él, Christopher Marlowe fue seguidor, no impulsor de la moda de las obras sobre magia, y fue él quien tomó prestado material tanto de las otras obras de teatro mencionadas, como de la balada de Richard Jones. El testimonio de Prynne, nos dice, no tiene mucho mérito, ya que más de cuarenta años después, es fácil suponer que se equivocó de teatro o de año, incluso de obra, al describir sus impresiones.

Los dos mayores argumentos para la fecha posterior de composición (1592) son, en primer lugar, que *The Damnable Life* se publicó ese año, y en segundo, que no hay ningún registro, aparte de la portada de la misma obra, que compruebe o siquiera mencione la existencia de una edición anterior. También hay argumentos relacionados con el estilo y el tema de la obra que apoyan esta fecha, y son tan fuertes como los argumentos detallados para la fecha anterior. Frederic S. Boas, uno de los estudiosos más reconocidos de la obra de Marlowe, argumenta a favor de la segunda fecha. En su opinión, el antihéroe perseguido que Marlowe retrata refleja su propia vida y su estado de ánimo en el año antes de su muerte. Además, el estilo de Marlowe en *Doctor Faustus* es más maduro y depurado que en todas sus obras anteriores, y la construcción de los personajes más

compleja, lo cual demostraría que, para cuando Marlowe escribió su *Fausto*, era ya un dramaturgo experimentado con estilo propio.⁴⁹

La discusión acerca de la posible fecha de escritura es una que continuará hasta que se encuentre algún argumento irrefutable, o una prueba objetiva, que favorezca una fecha sobre otra. La fecha posible de estreno, al no saberse cuándo fue escrita, es igualmente debatible, y no hay ninguna prueba de una representación (aunque sí se hacen referencias a la obra) antes de 1594. “The first recorded performance of *Doctor Faustus* was on 30 September 1594, by the Lord Admiral’s Men.”⁵⁰ Recibos y notas por las entradas al Rose Theatre comprueban que, a poco más de un año de la muerte de Marlowe, la obra estaba en posesión de la compañía de the Lord Admiral’s Men. Ninguno de los recibos o notas, sin embargo, menciona la obra como un estreno de la compañía, lo que hace pensar que ya se había presentado antes de ese año. Las notas muestran que la obra se presentó seis veces más ese año, y siete veces en 1595, siete en 1596, y una en 1597. Las ganancias, en todas las ocasiones, fueron buenas⁵¹, y hay algunas menciones en textos de la época que hablan del éxito de la obra.

The Earl of Nottingham’s Servants, sin embargo, aparecen como dueños en la portada del A1, de 1604, lo que apunta a que esta compañía adquirió la obra después de enero de 1597 y antes de 1603 (cuando ascendió Jaime I al trono, se cambiaron el nombre a Prince Henry’s Men). Hay registros que muestran que esta compañía pagó unas “adiciones” a la obra en 1602, lo que prueba que estaba en su propiedad y que seguramente, todavía estaba en escena. También se sabe que una compañía inglesa itinerante presentó la obra en Graz, Austria, en enero de 1608, pero si hubo funciones en otros lugares, no existe ningún registro.⁵²

Parte de la popularidad de la obra se debió siempre a los espectaculares trucos escénicos, diseñados para impresionar y atemorizar al público. *Doctor Faustus* continuó presentándose, tanto en Inglaterra como en otras partes de Europa durante la primera mitad del siglo XVII, sin embargo, la obra fue cambiando y adaptándose a los gustos del público, de manera que realmente se presentaban muchas obras distintas sobre Fausto,

⁴⁹ Frederick S. Boas, *Christopher Marlowe: A Biographical and Critical Study*, pp. 209-211.

⁵⁰ Bevington y Rasmussen, *op. cit.*, p. 48.

⁵¹ “The takings were generally handsome: 44s for the first of these performances, 33s and 38s for the next two, 52s on 27 December of the first year, and lesser amounts on other dates until , on the final two occasions, the revenue had diminished to 9s and 5s.” (*Ibid.*, p. 49).

⁵² Ver *ibid.*, pp. 62-72.

basadas, de una forma u otra, en la de Marlowe. “Although often performed in the Restoration, the play lived on in a degenerated form. [...] Marlowe’s play had become a ‘comedy’, and even its tragical action was ‘sport’ aimed to please the crowd.”⁵³

La “deformación” de una obra para adaptarse a los gustos cambiantes de la época y del público, a ojos contemporáneos, parece una falta de respeto para la figura del autor y la obra que escribió. En los siglos XVI y XVII, sin embargo, la idea acerca de la autoría de una obra, en especial una obra de teatro, era distinta. Si bien un autor escribía, originalmente, una obra de teatro, se le pagaba por ella, y la obra pertenecía a la compañía. A menudo, el dramaturgo escribía el esqueleto de la obra, su estructura y trama, pero tenía colaboradores para escribir algunas escenas. El director de la compañía y los actores (a menudo el dramaturgo era uno de ellos) le hacían cambios sobre la escena, conforme la probaban frente al público y se podían dar cuenta de qué efectos funcionaban, y cuáles no. Integraban improvisaciones que habían funcionado, y desaparecían escenas que no habían agradado. Se adaptaban a la zona en la que se presentaban, a la política cambiante de la época, y al público que tenían enfrente. A menudo se le hacían adiciones posteriores por escrito, ya fuera por el mismo autor o, como parece ser el caso de *Doctor Faustus*, por otros. Ninguno de estos factores, sin embargo, era considerado una falta de respeto. Sencillamente, una obra de teatro que estaba presentándose era una obra viva, inacabada, cuyo punto final era la escena y no la hoja. Por otro lado, el autor, por más manos que hubieran hecho cambios, seguía siendo el autor.

Sin importar cuándo se haya escrito la obra, queda claro para muchos investigadores que tuvo éxito inmediato y bastante continuo, a juzgar por la cantidad de funciones que se dieron en los años posteriores a la muerte de Marlowe, y el tiempo que duró la obra en escena. “The play was popular until the theaters closed in 1642, at the outbreak of the English Civil War.”⁵⁴ En 1660, al término de la guerra civil, se reabrieron los teatros, y con ello, se reanudaron las presentaciones de *Doctor Faustus*. La obra, en versiones cada vez más distintas (incluyendo versiones para pantomima y títeres), junto con muchas obras, se siguió presentando en la segunda mitad del siglo XVII y gran parte del siglo XVIII, para luego desaparecer de la escena. La obra reapareció a finales del siglo XIX, debido en gran medida al “redescubrimiento”, por parte de los románticos, tanto del tema fáustico como de los autores isabelinos. La primera presentación de la que se tiene

⁵³ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁴ Barnet, *op. cit.*, p. 199.

noticia, en el siglo XIX, fue la del 2 de julio de 1896, en una producción del Fortune playhouse.⁵⁵ La obra continuó apareciendo en producciones universitarias durante la primera mitad del siglo XX, pero no fue hasta los años sesenta que comenzaron a aparecer presentaciones comerciales, muchas de las cuales encontraron en el tema fáustico una manera de representar temas actuales, entre ellos temas políticos y religiosos.

Testimonio también de la popularidad son otros dos fenómenos que rodearon esta obra en su tiempo: las muchas obras similares que surgieron alrededor de su fecha probable de estreno⁵⁶, y los textos que nos dejan adivinar la recepción de la tragedia. Se conservan algunos documentos de alrededor de esta fecha que mencionan la impresión que causaba en el público la aparición de Mefistófeles en escena, en una nube de humo, y se tienen registros de varias obras de dramaturgos menores, o incluso desconocidos que, a la usanza de Marlowe, hacían conjuros y subían demonios al escenario con fuertes efectos sonoros y visuales para impresionar a los asistentes.⁵⁷ Aquellos que, citando razones religiosas y morales, pugnaban por que se cerraran los teatros que tan mala influencia podían tener en la gente que asistía, opinaban que obras como *Doctor Faustus* daban mal ejemplo a la gente. El hecho de la acusación de herejía del autor, y su asesinato, simplemente daban mayores argumentos a los críticos. Marlowe aparece mencionado, por ejemplo, en *The Theatre of God's Judgement*, ensayo en el que Thomas Bearde usa su muerte como ejemplo del castigo de Dios contra aquellos que usan la pluma para blasfemar.⁵⁸ William Vaughan, en 1600, usa el mismo argumento en *The Golden-Grove, Moralized in Three Books*.

d. Autoría y colaboración en Doctor Faustus

La colaboración entre dos autores para escribir un texto dramático era una práctica común en el Renacimiento. Debido a la creciente popularidad del teatro y la constante demanda de nuevas obras que reflejaran los gustos del momento, las compañías estaban en continua

⁵⁵ Bevington y Rasmussen, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁶ No se abordará, en esta investigación, el tema de las muchas obras sobre magia que surgieron a finales del siglo XVI, ya que se alejan del tema central que se trabaja.

⁵⁷ Ver Christopher Marlowe. *The Works of Christopher Marlowe. Including his Translations. Edited, with notes and introduction*, by Lt. Col. Francis Cunningham, Frederick Warne and Co., London, 1870 [Edición Facsimilar de Elibron Classics, s/l, 2005].

⁵⁸ Se puede encontrar una reproducción de este ensayo en Kastan, *op. cit.*, pp. 129 – 130.

búsqueda de obras que las mantuvieran en el favor del público. La velocidad con la que las obras se debían de escribir llevaba a los dramaturgos a trabajar de forma conjunta para tenerlas en escena lo más pronto posible.

El teatro, antes del siglo XIX, no tenía se consideraba, a diferencia de la poesía y la narrativa, un género literario. Rara vez se escribía para su publicación, y las obras, en escena, eran tanto del dramaturgo como de la compañía. La gente podía ir al teatro para ver la obra de un dramaturgo en particular, de quien la firmaba, pero era sabido y aceptado que versos, diálogos y escenas enteras podían provenir de la pluma de otros dramaturgos menos conocidos, del director o de los actores. Mientras la historia en general, la estructura de la trama era mérito del dramaturgo, la obra completa, como se veía en escena, pertenecía a la compañía.

“We must accept that the play which we think of as Marlowe’s *Doctor Faustus* is actually not just by Marlowe, but by Marlowe and some other writers who collaborated with him during his lifetime, or who ammended and added to the text after he had sold it to the acting company, perhaps even after his death.”⁵⁹ Usualmente uno de los autores, quien escribía el esqueleto de la historia, era quien llevaba el crédito, aunque contratara a un colaborador para apoyarlo. La forma más común era dividirse las escenas, con el autor principal trabajando en las escenas principales, y el colaborador escribiendo las intermedias que, dependiendo del género, podían ser escenas de transición o cómicas. Una vez que se hubieran dividido las escenas, los autores trabajaban por separado, y solamente integraban las escenas y revisaban la obra completa al final. Esta costumbre, según Bevington y Rasmussen, puede explicar algunas escenas supuestamente faltantes en *Doctor Faustus*, y algunas que están colocadas en distintas partes de la obra en los textos A y B.⁶⁰ “Renaissance playwrights working together on a play generally worked apart. Occasional contradictions between the serious and comic scenes of *Doctor Faustus* seem to confirm Greg’s supposition that Marlowe ‘planned the whole’ and then farmed out certain scenes to another dramatist who worked with only an imprecise knowledge of what Marlowe was up to.”⁶¹

“Scholars have long suspected that Marlowe wrote the serious and tragic portions of *Doctor Faustus*, by and large, and that a collaborator took responsibility of the comic

⁵⁹ Mangan, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁰ Ver Bevington y Rasmussen, *op. cit.*, pp. 62-77.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 70 – 71.

horseplay.”⁶² La mayoría de los investigadores de la obra de Marlowe creen que estas escenas, interludios cómicos donde aparecían dos personajes de clase baja (Rafe y Robin), fueron hechas por alguien que conocía el plan general de la obra, pero no los detalles, lo que puede explicar algunas contradicciones en las indicaciones escénicas de unas y otras.⁶³ Es posible que el colaborador haya tenido acceso a la misma fuente que Marlowe, *The Damnable Life*, aunque no hubieran trabajado de forma muy cercana.

No se sabe exactamente cuántas colaboraciones y revisiones se hicieron para llegar a las dos versiones del *Doctor Faustus* que conocemos hoy, porque no se tiene ningún manuscrito o *foul paper* (la copia del director) con el cual compararlas. Sin embargo, se han supuesto algunas de las posibles etapas. Hubo una primera fase de colaboración, en la que Marlowe habría trabajado con otro dramaturgo. Nunca se ha sabido a ciencia cierta quién pudo ser este colaborador, pero se ha especulado mucho sobre el tema. Samuel Rowley, a quien Henslowe le pagó en 1602 para hacer una revisión a la obra, nació alrededor de 1575, por lo que hubiera sido muy joven para colaborar con Marlowe en la primera versión, al igual que Thomas Dekker. Paul Kocher encuentra ciertos paralelos en la obra de Thomas Nashe que sugieren que pudo haber sido el colaborador,⁶⁴ sin embargo, estos paralelos también se pueden deber a la influencia de la obra de Marlowe en la de Nashe. Bevington y Rasmussen tienen otra sugerencia: “Henry Porter, Marlowe’s contemporary at Cambridge and a dramatist for the Admiral’s Men at the time Marlowe was writing *Tamburlaine* and *Doctor Faustus*.”⁶⁵

Una probable segunda colaboración debió haber sucedido después de que Marlowe entregara la obra a la compañía, antes de que ésta se estrenara. El director y los actores, al ensayar, podían arreglar y cambiar algunos detalles para acomodarse mejor a las necesidades de la escena. También es posible que se hayan hecho ajustes después del estreno, al conocer la reacción del público y ver qué partes funcionaban y cuáles no. Se tiene registro, como ya se mencionó, de unas adiciones hechas por Samuel Rowley en 1602, cuando Marlowe ya había muerto. Algunos investigadores creen que estas adiciones son las diferencias que hay entre el texto A y el B, pero otros opinan que, como la fecha

⁶² *Ibid.*, p. 70.

⁶³ Por ejemplo, cuando un personaje sale al final de una escena sólo para volver a entrar al inicio de la siguiente, o el viaje de Fausto a Constantinopla, del que no sabemos nada hasta que Robin hace venir a Mefistófeles de Constantinopla en la segunda escena del acto III.

⁶⁴ Bevington y Rasmussen, *op. cit.*, p. 72.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 72.

del registro de pago es varios años anterior a la publicación de ambos textos, las adiciones están también en el texto A, lo que lleva a pensar que hubo al menos una colaboración más entre 1604 y 1616 que explique las diferencias.

Para Roma Gill, una de las investigadoras más importantes de la obra de Marlowe del siglo XX, “whilst this [la situación textual de *Doctor Faustus*] is greatly to be lamented on particular aesthetic grounds [...], the situation has considerable general interest for the information it affords about Elizabethan modes of stage comedy.”⁶⁶ Para esta crítica, los agregados y las adaptaciones, hechas tanto por dramaturgos como actores, a lo largo de varios años de representación de la obra, afectan la unidad y la limpieza del estilo que muestra Marlowe en otras de sus obras. Roma Gil, sin embargo, no es la única que sostiene esto. Desde las primeras ediciones críticas de finales del siglo XIX se discute la inferioridad de las escenas cómicas: “With regard to the buffoonery of which Hallam so justly complains, I have no hesitation in saying that it must be attributed to any hand other than Marlowe’s own.”⁶⁷

En general, los investigadores y críticos de la obra de Marlowe coinciden, en mayor o menor medida, en que las escenas cómicas no pertenecen a la pluma de Marlowe. Aparte de que la colaboración era la forma de trabajo usual en la época, una de las razones que mencionan es que el uso de metáforas y referencias a textos clásicos y bíblicos varía en estas escenas. Además, en la obra, las entradas y salidas de los personajes en estas escenas muestran errores típicos de quien no estaba al tanto de los detalles que sucedían en la escena inmediatamente anterior (por ejemplo, como ya se mencionó, un personaje sale sólo para volver a entrar de inmediato).

Queda claro, sin embargo, que las colaboraciones y las adaptaciones eran la costumbre en la época. El hecho de que la obra de Marlowe haya seguido sufriendo de cambios y adaptaciones después de la muerte del mismo apunta a la popularidad que la obra tuvo con el público de su época. Si continuó sufriendo cambios y adaptaciones, fue porque seguía en escena, y para continuar vigente, necesitaba adecuarse tanto a la situación política de la época como a las expectativas de los espectadores.

La variedad de autores que colaboraron con Marlowe en la creación de *Doctor Faustus*, ya sea en vida de éste o después de su muerte, tiene importantes implicaciones

⁶⁶ Roma Gil, “‘Such Conceits as Clownage Keep in Pay’: Comedy and *Dr. Faustus*” en Kastan, *op. cit.*, p. 336.

⁶⁷ Lt. Col. Francis Cunningham (ed.), *The Works of Christopher Marlowe. Including his Translations*, p. xiv.

en las distintas interpretaciones que se pueden hacer de la obra. Hay fuertes diferencias entre críticos en cuanto a las connotaciones religiosas del texto y la interpretación que se les debe dar como discurso del autor; esto se complica, por supuesto, cuando el autor que firmó la obra tuvo varios colaboradores. Muchos de los argumentos que se tienen para inclinarse por una interpretación sobre otra tienen que ver con detalles, fragmentos, versos o diálogos que pudo o no haber escrito Marlowe, y que reflejan una idea central, el pensamiento y la intención del autor. El hecho de que la obra haya tenido más de una pluma puede indicar que esa pista que apunta hacia una interpretación puede estar relacionada con las ideas, el pensamiento o la inclinación religiosa de un colaborador, y no de Marlowe. Es importante, al considerar los detalles, no perder de vista la obra como un todo, ya que la estructura, que todos concuerdan que sí es de Marlowe⁶⁸, tiene también pistas importantes para la interpretación de la tragedia.

e. Publicación de la obra: las dos versiones

Además de las dificultades que implica la investigación de una obra escrita hace más de cuatro siglos, *Doctor Faustus* tiene una más, una que ha generado constantes discusiones desde el siglo XIX, cuando los investigadores comenzaron a interesarse nuevamente en la obra de Marlowe: existen dos versiones de la obra, dos textos, publicados con doce años de diferencia, y no hay un manuscrito original o alguna otra fuente fidedigna que permita saber cuál de los dos textos es más cercano al texto que Marlowe (junto con su colaborador) escribió originalmente: “We have two texts, two versions in effect, of the play, and we do not know exactly which parts of either version were actually written by Marlowe himself.”⁶⁹

El primer registro escrito que se tiene de la obra es la entrada de Thomas Bushell en el Stationers’ Registry de “a booke called the plaie of Doctor Faustus” el 7 de enero de 1601, pero la primera publicación de *Doctor Faustus*, a la que se le conoce como la A1, no fue impresa hasta 1604 (la impresión estuvo a cargo de Valentine Simmes para Thomas

⁶⁸ El hecho de que nadie discuta que Marlowe haya hecho la estructura de la obra y la haya compartido con un colaborador tiene que ver con dos factores: el primero, que en la época, cuando dos dramaturgos colaboraban en la escritura de una obra, quien había hecho el plan general se quedaba con el crédito de autor. En segundo lugar, fuera de dos escenas cómicas de cuya colocación se ha dudado, todas parecen estar hechas dentro de una ilación lógica (ver Bevington y Rasmussen, *op. cit.*, p 3-7).

⁶⁹ Mangan, *op. cit.*, p. 21.

Bushell⁷⁰, y se hizo en cuarto⁷¹). Se hicieron reimpressiones en 1609 (A2) y en 1611 (A3), ambas a cargo de George Eld para John Wright. El texto B apareció por primera vez en una impresión para John Wright, en cuarto, en 1616 (B1), y se reimprimió al menos seis veces: 1619 (B2), 1620 (B3), 1624 (B4), 1628 (B5) y 1631 (B6). Las portadas de todas las impresiones de ambos textos son básicamente iguales, con la diferencia de que a partir del texto B2 se anuncian “nuevas adiciones”.⁷² Ninguno de los dos textos (en ninguna impresión) hace explícita su fuente.

Las diferencias entre el texto A y el B, aunque parecen menores si se les ve de manera individual, son importantes en su conjunto. El texto B omite unos cuantos parlamentos del texto A, en total únicamente 36 versos, pero agrega muchos nuevos fragmentos, con un total de 767 versos y tiene muchos cambios de frases y palabras. La naturaleza de ambos textos, la fuente de la que provino cada uno y su cercanía al plan “original” de Marlowe han sido temas de constantes discusiones desde que la obra volvió a generar interés y comenzaron a salir reediciones a principios del siglo XIX.

Durante muchos años el conflicto se resolvió, en edición tras edición, juntando ambas versiones en una sola para su publicación. Aún así, los editores solían basarse en uno de los dos textos, e incorporaban lo que les parecía importante del otro. Los primeros editores (Dilke en 1814, Oxberry en 1818 y Robinson en 1826) mostraron una clara preferencia por el texto B. La mayoría de los editores del siglo XIX y principios del XX, sin embargo, rechazaron el texto B, ya que consideraban que las diferencias entre uno y otro eran las adiciones de otros autores que se mencionaban en los registros. Las ediciones del texto A más famosas fueron las de Dyce (1850), Wagner (1877), Ward (1878), Bullen (1885), Ellis (1887) y Brooke (1910). Sin importar qué texto se favoreciera, la práctica durante el siglo XIX era unir las diferencias del otro de la mejor manera posible para lograr un solo texto de la obra.

⁷⁰ Thomas Bushell, como editor, pagó y encargó la impresión a Valentine Simmes. En el siglo XVII, no existían todavía editoriales, sino impresores que hacían trabajo por encargo, generalmente, de algún editor o patrón que pagara la edición de un libro.

⁷¹ Los tamaños de impresión están basados en la cantidad de dobleses que se le hacen a un folio, o un pliego de papel. Así, una impresión en *folio*, la más grande que se puede tener, es una en la que la hoja se dobla en dos, para dar cuatro lados. Una impresión en *quarto* tiene dos dobleses, lo que da literalmente cuartos del folio, y da ocho lados de la mitad del tamaño. Una impresión en *octavo* da la mitad del tamaño que el *quarto*, con el doble de páginas. Antiguamente, el precio de la edición dependía en gran medida de su tamaño, ya que los libros en formato más grande se hacían también con letra más grande, y mayor gasto de papel y tinta. En el siglo XVII, las impresiones en *folio* se reservaban para volúmenes especiales, y mientras que el *quarto* ya era un tamaño cómodo y adecuado para las obras literarias, se consideraba de mayor prestigio que una económica impresión en *octavo*, el equivalente del libro de bolsillo de hoy.

⁷² Bevington y Rasmussen, *op. cit.*, p. 62.

En 1870, cuando la tendencia editorial comenzaba a favorecer el texto A, aparecieron las obras completas de Marlowe en una edición de Francis Cunningham, una de las primeras ediciones en incluir todos los escritos de Marlowe junto con un extenso comentario introductorio. Cunningham, a pesar de la costumbre de la época, no creó un solo texto, sino que mantuvo los dos. Dentro del cuerpo de la obra, aparece el texto B, como se solía publicar entonces, pero al terminar las obras, se encuentra, íntegro, el texto A. En la nota introductoria, el editor argumenta su preferencia por el *quarto* de 1604. Para Cunningham, la obra tenía serias fallas de estructura, y algunas inconsistencias, que a menudo el texto B resolvía. A pesar de esto, él mismo creía que “If by any chance the original MS. of the *Tragical History of Doctor Faustus* is ever recovered, it is almost safe to predict that Marlowe’s share would be found to consist solely and entirely of those grand, daring and affecting scenes which will last as long as the English language.”⁷³ Cunningham sugirió, también en la introducción a las obras completas, que se debía publicar un texto que incluyera ambas versiones, si bien éste solamente sería interesante para investigadores, ya que permitiría comprobar la paulatina disolución de la fuerza de la obra de Marlowe (para él cercana al texto A) como resultado de adiciones (el texto B).

Para 1930, los críticos habían vuelto a apostar en el texto B que, al ser más largo debido a las escenas cómicas, era más completo. Boas (1932), Kirschbaum (1946 y 1962), Greg (1950) y Roma Gill (en la edición de 1965) argumentaron que el texto B era más completo, y que seguramente era el más cercano a la intención del autor, incluso con las adiciones de Birde y Rowley. El texto A, para Greg, uno de los investigadores de Marlowe más conocidos del siglo XX, estaba incompleto, y seguramente había sido dictado al impresor por un grupo de actores. La mala memoria de éstos era una explicación viable para los diálogos y las escenas que faltaban en el texto A. El texto B, en cambio, seguramente estaba basado en un manuscrito autoral.

A mediados de los años sesenta, sin embargo, algunos estudiosos comenzaron a favorecer el texto A en sus ediciones nuevamente, incluyendo a C. L. Barber (1964) y Constante Kuriyama (1975). Para los años ochenta, la opinión mayoritaria los apoyaba, y las nuevas ediciones (Greenblatt en 1980, Warren en 1981, Roma Gill en sus ediciones de 1989 y 1990 y Keefer en 1991) estaban basadas en el texto A. La explicación de Greg acerca de las escenas faltantes en el A era considerada poco probable, ya que, aunque

⁷³ Cunningham, *op. cit.*, p. xiv.

era común recitar textos de memoria para su publicación, y a menudo había diálogos faltantes, la desaparición de escenas completas no se podía deber a la mala memoria de una compañía de actores. Tomar las diferencias entre los textos A y B como muestra de las fallas de memoria de quienes dictaron el texto A era asumir que el texto B era el completo, y las diferencias eran errores en el A, cuando las mismas diferencias, si se consideraba el A como correcto, podían apuntar a fallas de memoria de actores o decisiones de un editor.

Para mediados de los años ochenta, cuando había tomado fuerza la preferencia por el texto A, muchos investigadores empezaron a argumentar en contra de la publicación de un solo texto, ya que no dejaba ver diferencias interesantes para los lectores. La discusión por la supremacía de uno de los dos textos, que había dado tantos giros, junto con la falta de un manuscrito que resolviera el asunto, llevaron a muchos a buscar una edición conjunta en la que cada lector pudiera analizar las diferencias y decidir por sí mismo. Las diferencias eran un reflejo de la forma de hacer teatro en la época, y no se podía hacer una edición de un solo texto sin perder aspectos importantes de ambos.

No todos los investigadores siguieron esta tendencia. Michael Mangan, en 1989, a pesar de que comprende la necesidad de los críticos por comparar ambas obras, tacha el esfuerzo de “purista”.⁷⁴ El tiempo, sin embargo, ha favorecido, por lo pronto, a quienes pidieron la separación de las versiones. “Increasingly, scholars and critics have come to realize that the 1604 and 1616 texts cannot be conflated into one. They are products of strictly different conditions of authorship and collaboration, variation and expansion, theatrical management, fashions in taste, religious and political ideology, censorship and still more.”⁷⁵ La mayor parte de las ediciones contemporáneas incluyen los dos textos, aunque generalmente le dan preferencia a uno en el prólogo o la introducción. Algunas otras ediciones solamente publican uno de los dos textos, generalmente con una explicación por la preferencia, y a menudo con alguna indicación de las diferencias entre ambas.

Los argumentos para elegir un texto sobre otro, a falta de una prueba contundente que asegure la cercanía de uno u otro a un manuscrito, son igualmente convincentes. A menudo la diferencia la hace quien argumenta, según el texto que apoye de mejor manera su interpretación de la obra. Cada uno de los textos tiene ventajas y desventajas, tanto en su lectura como para una escenificación, y se deben tomar en cuenta las diferencias entre ellos, y los argumentos entre uno y otro, antes de decidir el que se prefiere.

⁷⁴ Mangan. *op. cit.*, p. 24.

⁷⁵ Bevington y Rasmussen, *op. cit.*, p. ix.

La preferencia de un crítico por el texto A o B, por lo tanto, depende tanto de la interpretación que prefiera personalmente como de la corriente de interpretación de la época. Si bien los primeros críticos y editores que redescubrieron *Doctor Faustus*, a principios y mediados del siglo XIX mostraron una clara preferencia por el texto B, el texto A tuvo seguidores también en ese siglo, ya que hacia 1870 varios críticos, entre ellos Lt. Col. Francis Cunningham, mencionado anteriormente, quien, en las obras completas que publicó ese año, argumentaban que el texto A era más cercano a la intención del autor. Cunningham explica en la introducción su preferencia por el texto A, ya que, para él, las escenas cómicas agregadas le restaban mérito a la obra: “The edition of 1604 has been separately reprinted, with the view of showing that this debasing matter was of gradual introduction, the dose being made stronger and stronger to satisfy the taste of the groundlings, a proceeding which can hardly be complained of in a generation which appears to relish few things so much as the beastly grimaces, hurdy-gurdy tunes, and stupid theadbare jokes of pack after pack of buffoons smeared all over with filthy lampblack.”⁷⁶

El texto A, más corto que el B, contiene menos personajes incidentales y menos escenas cómicas que el B, hecho que se aleja de lo que hoy se considera la norma del teatro isabelino. Al alejarse de los elementos que, como las escenas con una multitud de personajes, consiguen efectos escénicos, el texto A nos presenta un Fausto más íntimo, y nos permite descubrir su personalidad, sus anhelos y temores, y sus conflictos internos. Esta diferencia en tratamiento del personaje principal logra más que tan solo profundizar en su carácter; la visión que se muestra de Fausto es la de un héroe trágico, un héroe que es castigado (justamente o no depende de la interpretación) por el pecado de una mente inquisitiva y la búsqueda de conocimiento:

The choice makes a big difference not only in the playing time but also in the interpretation of the central figure, because the abundant comic scenes from 1616 tend to trivialize Faustus. Directors who wish to suggest that Faustus is a grand Renaissance hero whose fault –let’s say an overly aspiring mind– is tragic usually chose the shorter text.⁷⁷

Además de los argumentos relacionados con la estructura, la interpretación y la escenificación de la obra, hay editores contemporáneos, como Bevington y Rasmussen, que todavía argumentan, como Cunningham en 1870, que el *quarto* de 1604 es el más apegado a la obra que escribieron Marlowe y su colaborador, entre ellos, la cercanía,

⁷⁶ Cunningham, *op. cit.*, p. xvi.

⁷⁷ Barnet, *op. cit.*, p. 202.

en lenguaje, con la fuente.⁷⁸ También argumentan que los errores en las indicaciones escénicas, que a veces omiten entradas o salidas de personajes, o los hacen salir para entrar inmediatamente en la siguiente escena, no solamente son un argumento que comprueba la colaboración, sino la cercanía del texto A con el original de los autores. Estas diferencias, dicen, estarían resueltas si el texto se hubiera tomado de un dictado de actores o de una versión escrita después del montaje, como sucede con el texto B.

Las razones por las que editores y críticos, en distintos momentos de los siglos XIX y XX, han optado por el texto B, son tan convincentes como las expuestas por el texto A. De hecho, muchos de los argumentos a favor de ambos textos tienen las mismas bases, pero buscan probar argumentos completamente opuestos. Esto es un reflejo de las diferencias en la interpretación de la obra.

Una de las razones más fuertes que se argumentaban a favor del texto B, tanto a principios y mediados del siglo XIX como a mediados del siglo XX, tiene que ver con la representación escénica. El texto B, que es un texto mucho más largo, agrega, además de escenas cómicas, varias escenas de transición. También son más claras las indicaciones de acción escénica y de entradas y salidas, que a menudo en el texto A, son incompletas o inexistentes. Esto permite argumentar, como lo hicieron muchos, que el texto A está incompleto, ya sea porque se perdió material que luego reapareció para integrarse al texto B, o porque el texto A fue tomado de una mala copia o dictado por un actor con mala memoria. Sylvan Barnet, en la introducción a su edición de 2001, lleva este argumento más lejos. Para él tanto las escenas cómicas como las trágicas, en ambos textos, son de Marlowe, con una idea de integración de ambos puntos de vista, y el texto A es más corto porque se buscó una versión escénica más compacta y con menos recursos: “The 1604 text may be close to the play as it was performed in an abbreviated version, and the 1616 text may be close to Marlowe’s fuller manuscript and to a full-scale production.”⁷⁹ Greg expuso la misma idea en 1950, especulando que el texto A podía provenir de una versión hecha para representar durante giras a las provincias.

El texto B, en general, parece estar más completo en cuanto a los requerimientos teatrales, además de mantener a más personajes en escena, y requerir más utilería y efectos especiales, y en general, hace más uso del espacio físico como recurso dramático.

⁷⁸ “The A-text gives a more reliable account than does the B-text of the playwrights’ chief source, *The Damnable Life*.” (Bevinton y Rasmussen, *op. cit.*, p. 45).

⁷⁹ Barnet, “Introduction” en Barnet, *op. cit.*, p. xi.

En general, la precisión escénica funciona como argumento para los investigadores que favorecen el texto B, ya que le da una estructura más sólida a la tragedia, y las posibilidades de montaje son mayores. El hecho es que, en cuanto a estructura dramática y escénica, el texto B es más ajustable a la forma en la que se escenificaba a finales del siglo XVI y principios del XVII.⁸⁰

Las adiciones del Texto B se reflejan en la interpretación de la obra, de manera que, para Bevington y Rasmussen, “The effect, both theologically and theatrically, is to increase the odds against Faustus and to foredoom his attempts at self-determined action.”⁸¹ En efecto, como veremos en la siguiente sección, el texto B, al no profundizar sobre Fausto en su intimidad, sino sobre las escenas cómicas y sus interacciones con distintos personajes, nos muestra a un Fausto que no es un héroe trágico, sino un ejemplo negativo, una advertencia, como lo fueron en su momento el *Volksbuch* y *The Damnable Life*, al público cristiano de la Inglaterra protestante. “Faustus is an anti-papal hero in the B-text.”⁸²

Así como quienes favorecen el texto A argumentan que el texto B puede ser una transcripción de los parlamentos que memorizaron y luego dictaron los actores, quienes prefieren el texto B encuentran razones para alegar lo mismo acerca del A. Para Barnet, por ejemplo, un editor contemporáneo que, contra la corriente de la época, prefiere el texto B, las expresiones como “Tut”, “Tush” y “Tell me”, que abundan en el Texto A y son menos frecuentes en el B, son una muestra de agregados actorales, y no originales de Marlowe. Barnet, sin embargo, acepta que es poco probable que se conozca el “texto verdadero”, y que ambos tienen ventajas sobre el otro.

Es poco probable que, de la nada, tantos siglos después, se descubra un manuscrito de *Doctor Faustus* que resuelva la discusión sobre la cercanía de uno u otro texto a la intención del autor. Las preferencias, por lo tanto se guían por las distintas interpretaciones que se pueden hacer de la obra. Como se mencionó anteriormente, la interpretación de una obra de teatro está ligada a su estructura y su género. Así como cada editor o investigador

⁸⁰ Esto tiene que ver con la fuerte influencia que tuvo Shakespeare en el teatro de finales del siglo XVI, del siglo XVII y posterior. La estructura en cinco actos, y la mayor cantidad de personajes en escena, los efectos y la producción escénica que requerían las obras de Shakespeare fueron imitados por otros dramaturgos de su época, y pronto se volvieron la norma del teatro isabelino. Las obras de Marlowe, pertenecientes a inicios de esta corriente teatral, son más cercanas, en cuanto a montaje, al teatro medieval, aunque muestran algunos aspectos ya de la escenificación isabelina. Para el público acostumbrado a ver obras de Shakespeare y sus contemporáneos del siglo XVII, el texto B muestra una estructura escénica más cercana a lo que “debía ser” el teatro isabelino (G. Blakemore Evans, *op. cit.*, pp.150-173).

⁸¹ Bevington y Rasmussen, *op. cit.*, p. 45.

⁸² *Ibid.*, p. 47.

ha elegido un texto dependiendo de la forma en la que entiende y quiere que se entienda la obra, esa elección lo lleva a ver de cierta manera la estructura de *Doctor Faustus*, y la estructura tiene la misma influencia sobre la interpretación y por lo tanto, la elección. “To put it at its most simple, the 1604 edition (commonly called the A-text) looks most like a tragedy; the 1616 edition (the B-text) looks most like a morality.”⁸³

Si bien esta discusión entre un texto y otro sigue (y seguirá) vigente, la decisión final que cada editor, director o traductor toma sobre la versión que usa depende de factores que tienen menos que ver con la obra en sí que con lo que esa persona quiere decir con ella. Dada la diversidad de interpretaciones y la riqueza que esto conlleva en una obra de teatro, la existencia de ambas versiones puede considerarse una ventaja. Así como los editores e investigadores tienen acceso a ambos textos para interpretar y decidir, los directores deben tener el mismo. Para quienes montan a Marlowe en su idioma original, la proliferación de ediciones de ambos textos abre esa posibilidad. En español, sin embargo, la mayoría de las traducciones que se han hecho han trabajado sobre el texto B, en gran medida debido a la época en la que la traducción se hizo, o por la edición que se tomó como base, y la preferencia de ese editor. El resultado es que un director que busque montar *Doctor Faustus* en español se encontrará con varias traducciones distintas del texto B y una sola del texto A, lo cual limita su elección.

Así como los editores de la obra en inglés han optado, cada vez más, por ofrecer ambos textos en una sola edición y, tras argumentar su propia preferencia, permitir a los lectores o directores llegar a su propia conclusión, una edición en español se beneficiaría de ofrecer, traducidas por la misma pluma, los dos textos. Esta investigación, sin embargo, se limitará a ofrecer una nueva traducción del texto A, para subsanar la diferencia en el número de traducciones de cada texto. Esta elección no se tomó para mostrar una preferencia por este texto tanto como para abrir las opciones a los directores, dado que existen numerosas traducciones del texto B al español, mientras que solamente conocemos una, a la fecha, del texto A. Este tema se tratará a profundidad en el capítulo 5.

⁸³ Mangan, *op. cit.*, p. 23.

3.

Dr. Faustus, la obra

FAUSTUS. Do I vex you? Do I confound? All of your adjurations, to recant, are but reminders to speak hypocritically, as all men speak. *(Pause)* You fear the impending limit of the circumscribed. You cling to: tradition, reason, custom, common sense, an intelligent submission. And I ask: to what?

David Mamet, *Faustus: a Play*¹

Un texto, sea literario o de otro tipo, no es algo estático, terminado y siempre igual, está siempre en relación con todo lo que lo rodea, por lo tanto, una interpretación de un texto va mucho más allá de las palabras que están en la hoja. El texto tiene correspondencia con el contexto en el que se escribió: la época, el autor, las condiciones sociales, la cultura, etc. Pero al mismo tiempo, la interpretación tiene relación con el lector que la hace, y el contexto que lo rodea.

En el caso de una obra de teatro, una interpretación tiene que considerar además, otros aspectos relativos al género literario del que se trata. Si bien una obra de teatro está terminada en papel, de cierta manera, y como obra escrita puede ser ya considerada como una obra literaria, su fin, la razón por la que fue creada, es la representación escénica. Quien hace una interpretación de una obra teatral, aunque esta interpretación parta del texto escrito, debe considerar también las posibilidades de escenificación, tanto en la época en la que se escribió, como en el presente: “Una buena obra de teatro lleva una doble existencia, y es una ‘personalidad’ completa en cada una de sus vidas.”² No es sorpresa, entonces, que *Doctor Faustus* haya sido interpretado muchas veces, y de muchas formas distintas, ya que cada interpretación ha respondido a un conjunto de factores distintos que se tomaron en cuenta, tanto del contexto de la obra como del contexto del intérprete.

¹ David Mamet, *Faustus: a Play*, p. 35.

² Eric Bentley, *La vida del drama*, p. 145.

a. Género e interpretación

El género en el teatro³, como todo sistema de clasificación, es arbitrario. No se trata de casillas persistentes en el tiempo y el espacio dentro de las cuales caben las obras, sino de nombres que se les han puesto a distintos tipos de estructuras textuales después de que éstas se crean y se usan. Aristóteles no habló de la tragedia sino hasta después de que Esquilo, Sófocles, y muchos otros dramaturgos presentaron sus obras, y pudo ver una estructura similar. Ya con estas similitudes en mente, y a sabiendas de cómo funcionaban, pudo analizar las obras para escribir sobre el género de la tragedia, y las distintas formas en las que se presentaba esta estructura. Tomó *Edipo Rey* como ejemplo de la tragedia porque fue en esta obra donde encontró más clara la estructura que detectó como común a todas. Sin embargo, la estructura definida y fija también partía de sus propios intereses.

La teoría del teatro es una disciplina joven. Hasta mediados del siglo XIX, hubo unos cuantos ejemplos de escritos teóricos sobre el teatro (la *Poética* de Aristóteles, *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, el prefacio a *Cromwell* de Victor Hugo, la *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing y *La paradoja del comediante* de Denis Diderot son los ejemplos que vienen a la mente). Tanto profesionales como aficionados de la escena se dedicaron a escribir teatro y a representarlo, y en el mejor de los casos, a hacer crítica e historia del arte. Cuando una obra dramática se analizaba, se hacía desde la literatura. Hacia finales del siglo XIX y durante el siglo XX, empezaron a surgir teorías acerca de las artes escénicas: la actuación, la dirección, la escenificación, entre los cuales destacan las teorías de actuación de Konstantin Stanislavski, *El teatro y su doble* de Antonin Artaud, *La política en el teatro* de Berthold Brecht, *Hacia un teatro pobre* de Jerzy Grotowsky, *El espacio vacío* de Peter Brook y *Teoría teatral* de Vsévolod Meyerhold. Todas estas teorías siguen formando parte de la bibliografía básica de cualquier carrera de teatro, pero la gran mayoría de ellas se enfocan en el hecho escénico, y no en la obra como pieza escrita. Hasta mediados del siglo XX, se daba por hecho que se debía hacer un análisis de la obra antes de comenzar a trabajar en un montaje, o para hacer una crítica (tanto de la obra como de una representación), pero no

³ Para hablar de género teatral, tomaremos como referencia la teoría de Luisa Josefina Hernández, expuestas en dos libros de sus alumnos, *La composición Dramática* de Virgilio Ariel Rivera y *Análisis del drama* de Claudia Cecilia Alatorre. Esta teoría, a su vez, toma como punto de partida *La vida del drama* de Eric Bentley.

se había puesto atención en la forma de hacer esta análisis, ni en cómo una interpretación de la obra escrita podía influir en los demás factores.

A mediados del siglo XX, los investigadores empezaron a tomar nota de estas carencias. Se empezaron a desarrollar las teorías dramáticas de mano de Eric Bentley y John Howard Lawson en Estados Unidos, Luka Kito en Inglaterra y Luisa Josefina Hernández y Norma Román Calvo en México, por citar algunos ejemplos cercanos.⁴ Estas teorías tomaban como punto de partida la *Poética* de Aristóteles para analizar la estructura fundamental tanto de las obras de teatro en general como de cada género en particular. De especial importancia es el libro *La vida del drama* (1964) de Eric Bentley, que, a pesar de que haber cumplido casi medio siglo, sigue siendo un texto esencial para estudiar el teatro desde su escritura. Tanto para analizar como para escribir una obra de teatro, es necesario partir de las estructuras internas de cada uno de los géneros, además de la estructura que comparten todos.

De la misma manera en la que Aristóteles, en la *Poética*, pudo hablar de la estructura de la tragedia a partir del análisis de varios ejemplos, y de las características comunes que encontró en éstos, el análisis de un gran número de obras de distintas épocas de la historia del teatro les ha permitido a los teóricos del siglo XX definir siete géneros distintos: tragedia, comedia, farsa, melodrama, tragicomedia, pieza didáctica y pieza o drama. Estos siete géneros⁵ se desarrollaron a lo largo de la historia del teatro. Los primeros dos, tragedia y comedia, se toman de los escritos de Aristóteles. La farsa, como género, surge del teatro informal que se hacía en la calle en Grecia y luego en Roma, y de la pantomima.

El melodrama, cuyo significado original es “drama musical”, es un género que surgió durante el Renacimiento, a finales del siglo XVI y principios del XVII. Actores y directores italianos que buscaban recrear el teatro griego, pero que lo ajustaron según sus propias costumbres morales, ideas, formas de montaje y música (porque se cree, aunque no se tienen pruebas, que el teatro griego incluía música y danza), dieron origen a la ópera, cuyos montajes suelen estructurarse como melodramas. Más adelante, cuando se

⁴ Ambas dramaturgas y profesoras de teorías dramáticas y creación dramática de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Desgraciadamente ninguna de las dos han publicado sus teorías, pero las han dejado en manos de alumnos, como Claudia Cecilia Alatorre y Virgilio Ariel Rivera, quienes las han puesto por escrito: “Tomamos como base el sistema impartido en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.” (Virgilio Ariel Rivera, *La composición dramática*, p. 24).

⁵ La estructura particular de cada uno de los géneros que conciernen el análisis de *Dr. Faustus* se explicará más adelante.

hizo un análisis más detallado de la estructura, se le separó de la conexión musical para abarcar otras obras de teatro, y hoy en día se reconoce como un género en sí mismo con una estructura y características propias. La mayor parte de las óperas, sin embargo, siguen usando la estructura del melodrama como base.

La tragicomedia, como estructura, tiene su origen en la literatura. En el teatro se comenzó a utilizar para narrar vidas de santos y héroes en el medioevo, de cierta forma el equivalente de la épica en la narrativa y la poesía. Si bien la pieza didáctica ha existido dentro del teatro desde sus orígenes, y tuvo auge en las piezas religiosas del medioevo, no se le consideró como un género independiente hasta Bentley quien tomó como ejemplos de estructura el teatro de Brecht y el teatro de protesta de los años sesenta.

La pieza o el drama⁶, si bien es el último de los géneros en comenzar a usarse, también es el que tiene orígenes más claros: las obras de teatro de Antón Chejov, cuya estructura, si bien fija, no se podía ajustar a ninguno de los géneros anteriores. éste género se ajustó bien a las necesidades expresivas del siglo XX, y se consolidó como el género más usado después de la segunda guerra mundial. La pieza comparte elementos de la tragedia y la comedia en cuanto a sus personajes, con la diferencia de que estos personajes no son héroes ni nobles, sino hombres y mujeres comunes y que, aún después de darse cuenta de sus errores o vicios, continúan como si nada hubiera pasado.

Quienes que trabajan teorías de género coinciden, sin embargo, que esta clasificación se hizo aprovechando un conjunto de características en común de las obras, y por lo tanto, no se debe tomar como una cuestión prescriptiva dentro de la que encuadran perfectamente todas las obras, sino una herramienta que permite un acercamiento al análisis e interpretación individual de cada obra. “Los géneros sólo son estructuras que van a soportar el peso de la ideología.”⁷ Si bien un primer análisis de una obra permite conocer el género, éste también es un elemento importante de una obra de teatro, y de su interpretación. En otras palabras, el género influye en la interpretación de una obra, a la vez que la interpretación es necesaria para conocer el género. Interpretación y género, por lo tanto, son interdependientes, y se deben trabajar de la manera más conjunta posible.

⁶ El término drama tiene dos usos en la teoría del teatro, lo que se presta a confusiones. El primero es como sinónimo del arte teatral. El segundo es para nombrar el séptimo género, también conocido como pieza. En esta investigación, se usará drama, a partir de este punto, solamente para referirse al arte dramático en su totalidad, y se conservará “pieza” para referirse al género.

⁷ Alatorre, *op. cit.*, p. 124.

Al estudiar una obra, por lo tanto, no podemos partir de su clasificación dentro de un género u otro, ya que esto nos podría llevar a buscar coincidencias con la estructura y las características del género, en lugar de estudiar la estructura y las características de la obra por sí mismas, y dejar que éstas apunten hacia el género. Si bien no es posible comenzar a leer una obra desde una posición neutra, ya que siempre existen expectativas acerca de la misma, y a menudo cierta idea del género que se va a encontrar, es necesario no predisponerse en cuanto a un género, ya que esto ocasionaría que se busquen las características que hagan que la obra coincida con una estructura y se ignoren características que no la relacionan con ese género. Para conocer su género, es necesario analizar e interpretar una obra:

Sólo mediante la atención metódica y concienzuda de la trayectoria del protagonista y de su antagonista, del conflicto que se desarrolla entre ambos, y del tipo de solución –positiva o negativa– a la que arroja dicho conflicto, es posible definir el género de una obra y diferenciarlo radicalmente de los otros seis.⁸

Para Bentley (con quien coinciden, en este punto, todos los teóricos mencionados), todas las obras dramáticas parten de un punto en común: los deseos y las acciones humanas, representados por un personaje, en lucha con las circunstancias histórico-sociales, representadas a veces por un antagonista, y a veces por una colectividad o el contexto completo de la obra.⁹ La forma en la que sucede el conflicto, y la resolución a la que llega es lo que hace la diferencia entre un género y otro.

En el análisis de género dramático, para empezar a acercarse a una estructura que lleve a un género, se analizan los personajes de la obra y la anécdota, con especial énfasis en la trayectoria del protagonista. Todas las obras¹⁰, para Claudia Alatorre, caen en dos formas básicas de resolución, que dependen de la forma en la que la obra busca acercarse a la realidad. Si la intención es generalizar sobre un conflicto humano, se maneja en el mundo de lo probable (tono realista, con personajes complejos, que tienen

⁸ Rivera, *op. cit.*, p. 26.

⁹ Bentley, en *La vida del drama*, parte de la idea aristotélica del arte, y particularmente el teatro, como mimesis, no de la vida, sino de la acción. Considera cuatro los aspectos fundamentales de la obra dramática (trama, personaje, diálogo e idea), y luego agrega un quinto elemento: la interpretación. Estos elementos, todos ellos aspectos también de la vida y del arte por igual, deben estar en un equilibrio, ya que la trama necesita a un personaje y el personaje de una trama, con ideas y un entorno con otros personajes para interactuar. Ver Bentley, *op. cit.*, pp. 15-182.

¹⁰ En este momento, se habla de los géneros en teoría, sin perder de vista que, ya en su aplicación práctica, ninguna obra se ajusta del todo o de la misma manera a las características de un género, ya que éstos son meras aproximaciones hacia una clasificación del drama.

tanto virtudes como defectos, y una anécdota que muestra los movimientos sociales, morales y psicológicos que producen y resuelven un conflicto), y si la obra particulariza sobre un aspecto de la realidad, está dentro del mundo de lo posible (con un tono no realista, personajes que simplifican las actitudes y características humanas y una anécdota que acentúa algunas características de los movimientos sociales, morales e históricos).¹¹ Al mundo de lo probable pertenecen la tragedia, la comedia y la pieza, mientras que la obra didáctica, el melodrama y la tragicomedia pertenecen al mundo de lo posible. Algunos teóricos consideran la farsa un género híbrido, ya que a menudo adopta características de alguno de los otros géneros, mientras que su tratamiento de la realidad, el tono¹² grotesco de representación y el lenguaje fársico son parte de un proceso de simbolización o sustitución de la realidad, de manera que tienen que ser “traducidos” por el espectador para conformar una visión de conjunto que “denuncia” la realidad.¹³ Un género se distingue de otro, aún cuando se manejan en el mismo mundo de lo probable, posible o imposible, por su estructura, que a su vez es un reflejo de la trayectoria del personaje principal. En el análisis de una obra en concreto, por lo tanto, se parte del conocimiento de la trayectoria del personaje principal para encontrar la estructura y poder apuntar hacia un género.

La mayoría de las obras de teatro no se acomodan, como sucede con *Edipo Rey* en la tragedia, perfectamente a todas las características de un género, pero hay aspectos importantes que nos permiten situarlas dentro de un género u otro. Muchas obras, sin embargo, no se ajustan necesariamente a un solo género, sino que tienen características que apuntan hacia dos o más estructuras distintas, o dos o más formas de entender la estructura, que generalmente dependen de dos formas en las que se puede entender el personaje principal y, por lo tanto, su trayectoria y su relación con el contexto y o el antagonista.

¹¹ Alatorre, *op. cit.*, pp. 16-20.

¹² El tono de una obra tiene más que ver con su representación que con la obra escrita. Si bien el tono se relaciona con el género, ya que se ajusta a las necesidades de la estructura de cada obra, y por lo tanto se puede argumentar que aparece desde el texto escrito, sus herramientas son las de la escena y su reflejo está en el efecto que la obra produce en el espectador. “La aplicación de un tono determinado a cada género no es algo que se haya dado en el drama, a través de los siglos, accidental o arbitrariamente.” (Rivera, *op. cit.*, p. 73) Aunque cada obra tiene un tono natural, que depende de sus características, el tono no está anclado al texto, ya que la obra solamente está completa sobre la escena. En virtud de el efecto que se busca en el espectador, cualquier obra puede ser montada buscando un tono distinto al que es “natural” a su género. Para analizar el texto dramático, sin embargo, se trabaja con el tono que da el género y la obra en particular.

¹³ Alatorre, *op. cit.*, pp. 111-112.

Doctor Faustus es una de estas obras. Desde que la obra se representó se ha discutido un punto fundamental: ¿es una obra moralizadora cristiana que muestra los peligros de aspirar más allá de las posibilidades humanas, o es el protagonista la víctima de una jugada del destino que lo lleva a una condenación inmerecida?

I. DISTINTAS INTERPRETACIONES

A lo largo de los últimos cuatrocientos años, se han trabajado menos las obras de Marlowe que las de Shakespeare, su contemporáneo; sin embargo, la obra de Marlowe también ha suscitado una gran cantidad de debate debido a las diferentes interpretaciones que se pueden hacer de ella.¹⁴ Si bien hay épocas en las que una u otra interpretación son más aceptadas, los críticos nunca han llegado a un consenso sobre *Doctor Faustus*. No es este el lugar para hacer un recorrido exhaustivo sobre todas las distintas interpretaciones, pero sí es importante para esta investigación conocer las posturas principales que se han tomado acerca de la obra.

David Bevington y Eric Rasmussen, editores de la versión de *Doctor Faustus* que se publicó en la serie *The Revels Plays* en 1995, opinan que la diferencia entre una interpretación y otra está en el marco de referencia desde el que los distintos investigadores entienden el universo de la obra: “The question of interpretation then becomes one of arguing how we are to ‘read’ the orthodoxy that governs the plot of *Doctor Faustus*.”¹⁵ Estos autores dividen las interpretaciones en dos corrientes. Una parte del punto de vista ortodoxo, de la doctrina protestante luterana-calvinista, que entiende la postura religiosa de la obra como algo “real” tanto para el autor como para el público. En ella Fausto es un ejemplo negativo, condenado de antemano. La corriente a la que se refieren como humanista, que parte de la lucha del individuo contra su destino, un individuo en un constante conflicto espiritual entre sus aspiraciones y sus imperfecciones humanas, considera el elemento religioso como “real” solamente dentro de la obra, y como una crítica por parte de Marlowe (quien, en esta forma de leer *Dr. Faustus*, no creía en este universo religioso), encubierta por el uso de la retórica y el manejo del conflicto espiritual.

¹⁴ Todo el teatro isabelino, e incluso se puede decir que todo el teatro escrito de distintas época, ha sido fuente de muchas discusiones acerca de su interpretación. Las distintas interpretaciones que se han hecho del teatro de Shakespeare y los dramaturgos del isabelino tardío, sin embargo, difieren de las que se han hecho de la obra de Marlowe, y particularmente de *Dr. Faustus*, en un aspecto: con la mayoría de las obras de Shakespeare, Johnson y sus contemporáneos, se parte de la pregunta ¿cómo leer el texto? Con Marlowe, a menudo hay una pregunta anterior, ¿qué texto leer?

¹⁵ Bevington y Rasmussen, *op. cit.*, p. 23.

Es importante mencionar que estas dos corrientes de interpretación no se refieren solamente a dos interpretaciones, sino que clasifican un amplio número de interpretaciones según su punto de partida, o la importancia que le dan a uno de dos aspectos de la obra. La clasificación tampoco debe tomarse como una taxonomía rígida, sino como una forma, entre muchas, de entender y ordenar todas las distintas lecturas que se han tenido de *Doctor Faustus*.

Además del aspecto del que parten, las interpretaciones se distinguen por la importancia que le dan a distintos aspectos de la obra, según se apoye el marco ortodoxo o el humanista. Mientras la corriente ortodoxa se centra más en los acontecimientos y los actos de Fausto, y los elementos estructurales del *Morality play*, la corriente humanista fundamenta su postura en los conflictos internos y las decisiones del personaje, su intento de llegar más allá de lo que le es permitido, sus fallas individuales y su libertad de elección, y estructuralmente, encuentra más útil el esquema de la tragedia. Así, la interpretación de *Doctor Faustus*, además de comprender de distinta forma la anécdota, y condenar o compadecer al personaje, define el género cuya estructura mejor se ajusta a la obra.

La corriente ortodoxa

Es indudable que, ya consideremos que la postura religiosa de la obra está restringida al mundo de la obra o que retrata las creencias reales de su autor, *Doctor Faustus* es una obra protestante, no solamente porque su fuente principal plantea la anécdota del estudioso Fausto como una advertencia a los cristianos, sino porque el protagonista de la obra, en su individualidad y su relación personal (para bien o para mal) con su dios, refleja al hombre protestante de su época: “The stunning mood of alienation and loss that we experience in the play owes much of its force to a new sense of the isolated soul in Luther’s and Calvin’s views of salvation.”¹⁶

Vista desde la religión protestante y, en específico, desde las doctrinas imperantes en la época de Marlowe, la calvinista y la luterana, *Doctor Faustus* es una obra sumamente religiosa, que presenta un ejemplo negativo, un personaje que comete un pecado capital, la soberbia y que, al no poder vencer su propio orgullo, es condenado. “Faustus’s essential folly is that he exchanges his eternal soul for twenty-four short years of frivolous and self-indulgent pleasure. In orthodox terms, he does so because he is guilty of pride, the most

¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

deadly of the Seven Deadly Sins.”¹⁷ El castigo es merecido, justo, según los preceptos religiosos. El prólogo de la obra deja esta forma de ver la caída de Fausto muy clara:

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 more with learning's golden gifts,
He surfeits upon cursed necromancy;¹⁸

No solamente condena de antemano la soberbia de su sed de conocimientos, que lo lleva al arte prohibido de la magia, sino que compara su caída con la de Ícaro, de manera que el castigo por intentar acercarse demasiado a los dominios de los dioses queda aún más claro. El epílogo refuerza la condena y advierte al público que debe cuidarse de caer en el infierno por aspiraciones como las de Fausto.

Si bien el error trágico, en este caso, el pecado, que Fausto comete durante la obra, su afrenta a las costumbres y su reto a las leyes religiosas se podrían considerar soberbia, tomemos o no la visión protestante como punto de partida, Fausto comete un pecado en este sentido y merece su castigo. Si Fausto cometió el pecado por decisión propia y libre albedrío, o porque estaba predestinado a hacerlo, y por lo tanto no tenía decisión, es uno de los puntos que se discuten en las distintas interpretaciones.

La visión protestante es de gran importancia para la interpretación de la obra, y no solamente por el individualismo que refleja, aspecto importante también para la mentalidad humanista de la época, protestante o no. El determinismo es uno de los aspectos más disputados de las teorías luteranas y calvinistas, y esta obra de Marlowe ha provocado numerosas reflexiones en este aspecto. El determinismo es uno de los aspectos más confusos en las doctrinas protestantes, y a diferencia de lo que se podría pensar, no es una negación total del libre albedrío. Las doctrinas protestantes de Calvino y Lutero dicen que una persona está salvada o condenada desde que nace, que el pecado es inevitable y que Dios sabe, de antemano, qué almas serán salvadas porque conoce de antemano lo que sucederá, sin embargo, la culpa de la condena sigue siendo del alma que cae. En el protestantismo, el cristianismo se considera una comunidad de elegidos, y quienes pertenecen a ella gozan del alma de Cristo. El pecado entre los elegidos no es una condena, sino una prueba ante la que se debe luchar.¹⁹

¹⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹⁸ Christopher Marlowe. *The Tragicall History of D. Faustus. As It Hath Bene Acted by the Right Honorable The Earl of Nottingham His Seruants* en <http://www.gutenberg.org/dirs/etext97/dfst10a.txt>.

¹⁹ Ver Glenn S. Sunshine, *The Reformation for Airmchair Theologans* y Patrick Collinson, *The Reformation, a History*.

Dios no creó el mal, pero sí lo puede manipular, y también puede endurecer las almas de los hombres para que no se arrepientan. Quienes están predestinados al mal deben luchar contra él, aunque esto no cambie su destino. La desesperanza, síntoma de esta lucha, es, según Lutero, un síntoma saludable, y según Calvino una marca innegable del mal. Los designios de Dios, ambos teólogos continúan, son inescrutables, e incluso intentar hacerlo es pecar. El plan divino incluye tanto el bien como el mal, y el alma humana, predeterminación o no, debe ejercer el libre albedrío.

El mismo Fausto trae a colación este tema al considerar, antes de hacer el conjuro, que si su destino está sellado, nada de lo que haga es importante, en la primera escena del primer acto:

Jerome's Bible, Faustus, view it well.
 (He reads.) *Stipendium peccati mors est. Ha!*
Stipendium, etc.
 The reward of sin is death. That's hard.
 (He reads.) *Si peccasse negamus, fallimur,*
et nulla est in nobis veritas.
 If we say that we have no sin,
 We deceive ourselves, and there's no truth in us.
 Why then belike we must sin,
 And so consequently die.²⁰

Nuevamente toca el tema cuando le pide el pacto a Mefistófeles en la tercera escena del primer acto:

What, is great Mephistopheles so passionate
 For being deprived of the joys of heaven?
 Learn thou of Faustus manly fortitude,
 And scorn those joys thou never shalt possess.
 Go bear these tidings to great Lucifer:
 Seeing Faustus hath incurred eternal death
 By desperate thoughts against Jove's deity,
 Say, he surrenders up to him his soul,
 So he will spare him four-and-twenty years.²¹

Y al inicio del segundo acto, antes de firmar:

Now, Faustus, must thou needs be damned,
 And canst thou not be saved.
 What boots it then to think of God or heaven?
 Away with such vain fancies, and despair!²²

Si está salvado, puede pecar y arrepentirse, y si no, ¿para qué esforzarse en evitar el pecado? Esta respuesta, en las teorías tanto de Calvino como de Lutero, es una muestra

²⁰ Marlowe, *op. cit.*

²¹ *Loc. cit.*

²² *Loc. cit.*

del corazón endurecido de alguien que no tiene a Cristo en su alma, y que por lo tanto, no es en verdad cristiano. Confirma esta creencia una vez que ha firmado, tras el intento del Ángel bueno en la tercera escena del segundo acto:

My heart's so hardened, I cannot repent.
Scarce can I name salvation, faith, or heaven
But fearful echoes thunder in mine ears:
"Faustus, thou art damned!" [...]²³

El punto clave que se debe recordar aquí es que Fausto está predestinado al infierno por sus actos conscientes, y la predeterminación no es más que el conocimiento de Dios de estos actos, de antemano.

Los actos de Fausto son una muestra clara de su alma malvada, pero también lo son de que su voluntad no está en acercarse a Dios, sino en enfrentarlo. Una y otra vez, Fausto comete pecados. Además de soberbio, es codicioso, glotón y lascivo: "Because the Seven Deadly Sins are so closely related to one another in traditional scholastic exegesis and are so theatrically present in *Doctor Faustus*, orthodox critics are able to illustrate abundantly the link between Faustus and all of the Deadly Sins."²⁴ Para cometer todos estos actos, Fausto cuenta con la complicidad de Mefistófeles, pero no cabe duda de quién está a cargo. Es rara la ocasión en la que el protagonista requiere ser convencido por el demonio.²⁵ Claramente, todos estos pecados que el espectador ve que Fausto comete son actos voluntarios. Fausto se condena una y otra vez por su libre albedrío.

A lo largo de la obra, hay puntos clave en los que, aparentemente, se le presenta a Fausto la oportunidad de arrepentirse: Mefistófeles le habla de lo mucho que extraña el cielo y cómo el infierno es peor de lo que piensa en la primer conversación que tienen Fausto con el demonio. En la escena 3 del primer acto, la sangre de Fausto deja de correr cuando quiere firmar el contrato, y aparece la frase "*homo, fuge*" ("hombre, huye" en latín) en la primera escena del segundo acto; el ángel bueno y el malo debaten para convencerlo (acto I, escena 1, acto II escena 1 y acto II escena 3), y el viejo, cuyo origen no se explica, intenta convencerlo de arrepentirse antes de su muerte, en la primera escena del quinto acto. No es importante saber si, asumiendo que está

²³ *Loc. cit.*

²⁴ Bevington y Rasmussen, *op. cit.*, p. 19.

²⁵ La tercera escena del segundo acto, cuando Mefistófeles se niega a contestarle a Fausto que Dios hizo el mundo, es una de estas ocasiones. Fausto intenta arrepentirse, y regresa Mefistófeles con Lucifer y Belzebú, quienes lo convencen de que no puede salvarse, y le muestran los pecados. En el quinto acto (escena 1) el Viejo consigue que Fausto dude nuevamente, pero Mefistófeles, en esta ocasión con la ayuda de Helena de Troya, lo vuelve a convencer de que no puede ser salvado.

predestinado al infierno, pudo haber aprovechado estos momentos. Lo importante es que eligió no hacerlo. Fausto, desde una perspectiva protestante, no es ni siquiera un verdadero cristiano. Por encima de la soberbia, está el peor pecado de todos, la falta de fe: “His will is in bondage to evil, in just the way that the Wittenberg reformers, Luther and Melanchthon explain that it will surely be for any reprobate whose *sin is lack of faith*.”²⁶ La falta de fe y la desesperación eran pecados sin duda mortales, ya que negaban el poder del perdón de Dios, y Fausto, a la vez que creía lo suficiente en Dios como para conjurar a un Demonio, da muchas muestras, a lo largo de la obra, de su falta de fe, no solamente en Dios, sino en el infierno, por ejemplo su respuesta cuando le pregunta a Mefistófeles sobre el infierno: “Come, I think hell’s a fable.”²⁷ La falta de fe, sin embargo, no se refiere solamente a no creer en sí, sino a no creer en la omnipotencia de Dios. Fausto, a lo largo de la obra, demuestra estar convencido de que no puede ser salvado, lo cual es, justamente, esta forma de falta de fe:

Now, Faustus, must thou needs be damned,
And canst thou not be saved.
What boots it then to think of God or heaven?
Away with such vain fancies, and despair!²⁸

La primera escena del primer acto es especialmente importante en la lectura protestante. Después de alegar su hartazgo con las materias comúnmente estudiadas por los doctos, y, de paso, citar mal a los teóricos de cada disciplina²⁹, explica con ello su acercamiento a la teología y, cómo no encontró tampoco en la ciencia divina lo que necesitaba. Solamente un espectador con estudios podría haberse dado cuenta de los argumentos deficientes y las citas mal hechas en materia de derecho y medicina. En cuanto a teología, sin embargo, hay que considerar que el público en general conocía bastante los textos que menciona y sus interpretaciones por el uso de lecciones religiosas en la escuela (y la educación primaria popularizada), y la lectura de la Biblia y los sermones, le permitía al público notar, de inmediato, los sofismas simplistas e incluso las citas fuera de contexto. Después de sus equivocaciones anteriores, no debe sorprendernos la interpretación que Fausto hace de la teología en su soliloquio del primer acto: “When Faustus comes to divinity, then, orthodox criticism warns us that we should be prepared for the dismissive and sophomoric demolition that he attempts. [...] Presumably, too, any moderately

²⁶ Bevington y Rasmussen, *op. cit.*, p. 20.

²⁷ Marlowe, *op. cit.*

²⁸ *Loc. cit.*

²⁹ Como se menciona en las notas explicativas de la traducción.

knowledgable Christian in Marlowe's audience would have known that Faustus has rigged his syllogism by neglecting to quote in full the source of its two premises."³⁰

La mala comprensión de la palabra divina, aunada a la soberbia y los otros pecados del protagonista, son una muestra del corazón endurecido de Fausto: "Faustus's unwillingness, or inability, to see things as they evidently are, to see evil as evil, is nicely indicated early in the play."³¹ Está predestinado a pecar, pero peca por voluntad propia, lo que lo convierte en un ejemplo perfecto de la conducta que reprueba el protestantismo. Fausto no es solamente un cristiano engañado por el mal, cometiendo un pecado sin darse cuenta, sino que busca el pecado desde el principio. Su voluntad es tal que él mismo se engaña para condenarse: "Faustus, therefore, needs no deception to lead him to sin; he is his own worse deceiver, his own worst enemy, his own worst tempter."³²

El hecho de que, además, Fausto es un erudito, con sed infinita de conocimiento, también es un punto en su contra. Los cristianos deben aceptar que hay verdades que están fuera del alcance humano. La representación de un humanista que persigue la verdad última es también, entonces, una advertencia contra valorar el conocimiento por encima de la fe.

Entre los críticos que defienden esta postura se encuentran Leo Kirschbaum, Douglas Cole, Lily B. Campbell y Robert West. Susan Snyder, también partidaria de la interpretación ortodoxa, considera que el ejemplo negativo de *Doctor Faustus* presenta la estructura invertida de la vida de un santo (y por lo tanto, estructuralmente, es una tragicomedia). Mientras que un santo está predestinado a la divinidad, según ella, y tiene un momento de revelación a partir del cual dirige su vida hacia Dios, Fausto tiene una revelación contraria, a partir de la cual concentra sus esfuerzos en hacer el mal.

El momento de conenación de Fausto tiene que ver con el peso que le da cada crítico a la predestinación, y el pecado con el que cada uno considera que se imposibilita la salvación. Para quienes lo consideran condenado, no importa cuántas veces más cometa un pecado mortal, pero si se acepta que Fausto tiene en algún momento la posibilidad de salvarse, entonces se vuelve importante el momento en el que pierde la posibilidad. W. W. Greg y James Smith marcan la firma del contrato como el punto sin regreso para

³⁰ Bevington y Rasmussen, *op. cit.* p. 16.

³¹ Barnet, "Introduction", en Barnet, *op. cit.*, p. xviii.

³² Douglas Cole, "Doctor Faustus and the Morality Tradition", en Christopher Marlowe (ed. Douglas Cole), *Doctor Faustus*, p. 309.

Fausto. Roma Gill, quien en general apoya la teoría de Greg, cree que la condenación es posterior, después de todas las oportunidades que le dan los ángeles y el viejo, en el momento en el que Fausto acepta como amante a Helena: “Surely in the theatre the struggle for damnation or salvation runs through the play; to award Faustus irrecoverably to the devil at some earlier point satisfies Calvinist theology at the expense of dramatic tension and uncertainty.”³³

Uno de los problemas que tiene la interpretación de *Doctor Faustus* a partir del marco ortodoxo es la poca simpatía, y a veces hasta la hostilidad, que hay hacia el protagonista. Al convertir a Fausto en un ejemplo negativo, según Bevington y Rasmussen³⁴, alejamos al público de Fausto el hombre, nos distanciamos, y el protagonista, al no generar identificación con el público, pierde interés. La obra de teatro como tal es mucho menos atractiva si se le ve solamente como un relato con moraleja o una advertencia para el público o lector. Para lograr esto, es necesario negar los aspectos humanos de Fausto con los que el público se puede identificar, las limitaciones en las que los espectadores se ven reflejados, e incluso los aspectos atractivos, incluso seductores, de su personalidad y sus actos.

La corriente humanista

Para quienes deciden entender el protestantismo de *Doctor Faustus* como algo que está restringido al universo de la obra y que, si bien refleja el contexto de la Inglaterra del siglo XVI, no refleja las creencias de su autor, la interpretación se centra más en el personaje de Fausto, y en la forma en que arriesga su salvación confrontando al poder divino. Desde este punto de vista, el conflicto interno del personaje principal tiene más importancia que lo que sucede a su alrededor: su condena al infierno es el resultado de la lucha con sus propios demonios.

Fausto, desde el punto de vista humanista, es la personificación del hombre del Renacimiento. Un estudioso solitario dedicado a conocer y a dominar todas las ciencias del hombre, que lucha por la autosuficiencia de éste. Y no solamente lo logra, sino que sigue sin estar satisfecho, sus deseos van más allá de las aspiraciones humanas, se aburre pronto de las ciencias y busca un nuevo reto: la magia.³⁵ En esta visión, no es la soberbia

³³ Bevington y Rasmussen, *op. cit.*, p. 14.

³⁴ *Ibid.*, p. 21.

³⁵ Y a la vez, muchas de sus acciones y de sus deseos son muy humanos, como las bromas que le hace al papa, o su deseo carnal de Helena de Troya.

de Fausto la que causa su castigo, sino los límites injustos del sistema en el que está inmerso y contra los que lucha: “Faustus is motivated not merely by self-interest but by lofty ideals, and the tragedy resides not merely in his choice of evil in an effort to advance himself, but in the corruption of those lofty ideals and in the waste of greatness.”³⁶

Incluso si se acepta la lectura de un Fausto cobarde, que trivializa el conocimiento y la magia, que no aprovecha las grandes posibilidades que tiene, y paga el precio por aspirar a más de lo que la condición humana permite, muchos investigadores, como Irving Ribner, F. S. Boas, Una Ellis-Fermor y Cleanth Brooks consideran que el sistema en el que está inmersa, y la relación que tiene la humanidad con lo divino, son injustas, por lo tanto la condena de Fausto, con todo y sus debilidades humanas, también lo es. Esta lectura toma en cuenta los fragmentos de la orba que muestran lo que la sociedad considera los “límites humanos”, como la negación de Mefistófeles a dar respuesta acerca de la creación del mundo, en el segundo acto, ya que es cuestión divina, y la condena de Fausto que hace de antemano el coro en el prólogo de la obra, que ya se citó, y que reitera en el epílogo:

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 practice more than heavenly power permits.³⁷

El hecho, en esta forma de leer la obra, es que Fausto está inmerso en una lucha que tiene perdida antes de comenzar, no es él quien pone las condiciones, y no tiene otra posibilidad más que la de perder:

Doctor Faustus is a play about knowledge, about the relation of one's knowledge of the world to his knowledge of himself—about knowledge of means and its relation to knowledge of ends. It is a play, thus, that reflects the interests of the Renaissance and indeed that looks forward to the issues of the modern day.³⁸

Esta perspectiva argumenta a favor de una relación más cercana entre la vida privada y las creencias personales de Christopher Marlowe y su obra, de manera que los

³⁶ Barnet, “Introduction” en Barnet, *op. cit.*, p. viii.

³⁷ Marlowe, *op. cit.*

³⁸ Cleanth Brooks, “The Unity of Marlowe's *Doctor Faustus*” en Kastan, *op. cit.*, p. 282.

conflictos internos de Fausto³⁹, las dudas que genera la obra y las críticas que se pueden encontrar a la iglesia y al sistema reflejan el pensamiento del autor.⁴⁰ Ello también permite encontrar mayor similitud entre Fausto y los otros personajes trágicos de Marlowe. Como Tamburlaine, lucha para alcanzar más de lo que un humano puede, pero a diferencia de este personaje, Fausto no logra todo lo que se propone: “Although Faustus ends in limitation and failure, he is like Tamburlaine a person of humble origins who dares to assert his individual will in defiance of the gods.”⁴¹ El mismo Marlowe tiene una historia similar: nacido dentro de la clase baja, sus propios esfuerzos le permitieron crecer y convivir con gente privilegiada, y aspirar a cosas mejores que el resto de su familia. Como Fausto, Marlowe encontró que los límites que el sistema le imponía no eran suficientes para él, y buscó mantenerse al margen del mismo.

Dr. Faustus, para estos investigadores, es una obra que revela más acerca del autor que *Tamburlaine*, ya que no solamente tiene un personaje que refleja la ascensión de Marlowe a las clases privilegiadas, sino que también refleja su descenso y su desilusión con este mundo. El Marlowe que escribió *Dr. Faustus* ya no era el mismo que el que escribió *Tamburlaine*, ya no estaba buscando el éxito, sino que había llegado al tope de lo que le era permitido.

Por otro lado, también merece consideración el aspecto de la crítica a la religión que se puede encontrar en la obra. Al interpretar este universo como solamente real dentro de la obra, se llega necesariamente a una crítica contra la ortodoxia cristiana: “the orthodoxy, though ‘real’ enough in the world of the play, is essentially a convenient cover for a dramatist who wishes to indulge in protest against that orthodoxy.”⁴² Las expresiones contra la religión del protagonista (decir que el infierno es un mito, conjurar a un demonio, opinar que no hay nada después de la muerte, por ejemplo) son también las del autor, y el ambiente de duda que se genera a lo largo de la obra, en especial presente en las escenas entre Fausto y Mefistófeles, refleja las dudas del autor sobre su propia religión.⁴³ Los

³⁹ Conflictos como el no estar satisfecho con el conocimiento de teología que obtuvo en la universidad, el no creer en el infierno y sin embargo conjurar a un demonio, el saberse condenado y no atreverse a pensar en la salvación.

⁴⁰ Ellis-Fermor y Kochner son dos de los investigadores que apoyan esta lectura.

⁴¹ Bevington y Rasmussen, *op. cit.*, p. 22.

⁴² *Ibid.*, p. 23.

⁴³ También aparecen varias afrontas contra la religión católica en particular, sin embargo, la mayoría de ellas están en escenas cómicas, y pensadas para un público protestante que las celebraría. Los diálogos en los que Fausto se expresa contra la religión atacan las creencias de ambas iglesias: la católica y la cristiana.

actos y los escritos de los últimos años de vida de Marlowe sirven como pruebas de que las opiniones y las dudas del autor en materia de religión son las de Fausto cuando éste discute con Mefistófeles acerca de la existencia del infierno en el segundo acto.

Esta interpretación, sin embargo, tiene varios problemas. El primero, que no sólo se refiere a esta obra, es el peligro de hacer una relación demasiado directa entre un autor y su obra, entre la vida y el arte. En el caso de Marlowe, se dificulta aún más hacer aseveraciones sobre esta relación, ya que se sabe poco, en realidad, acerca de su vida. Se habla mucho de sus comentarios antirreligiosos y del juicio que iba a enfrentar por herejía, pero murió antes de que se pudieran presentar pruebas. Muchos de los documentos que afirman sus herejías son testimonios de terceros acerca de actos y escritos cuya existencia nunca se comprobó. El hecho es que, como se mencionó en el capítulo 1, hay muchos huecos en la vida de este autor, que se pueden aprovechar para interpretar su vida según mejor convenga a la idea del investigador.

La interpretación humanista no depende exclusivamente de la relación que muchos investigadores hacen entre la obra y el pensamiento del autor. Para comprender a Fausto desde la visión humanista, el punto de partida es comúnmente el conflicto del personaje en sí. No es tan importante que Fausto haga magia, diga blasfemias, y cometa pecados imperdonables (por ejemplo, acostarse con un espíritu en forma de Helena de Troya) como lo es lo que impulsa a Fausto a hacer lo que hace, a tomar las decisiones que toma. Nuevamente, la razón de tales decisiones tiene muchas respuestas posibles: “A central crux of the tragedy concerns the motivation of its protagonist. What drive impels the eminent Doctor Faustus to devise his own destruction? Is it desire for worldly pleasures, forbidden knowledge, godlike power, or a combination of all three?”⁴⁴

Pero, ¿por qué decide Fausto ser condenado? Puede ser por sus ambiciones o por el poder, como sugieren Kirshbaum, Snyder y Cole, por su falta de fe, como Sara Munson Deats, Roma Gil y Sylvan Barnet, por rebelarse contra lo establecido, en opinión de Cleanth Brooks, David Scott Kastan, Stephen Greenblatt, David Bevington y Eric Rasmussen, e incluso por probar sus dudas, como en algún momento sugiere el mismo Cleanth Brooks. Sea cual sea la razón, el hecho de estar condenado por decisión propia es un factor importante en el conflicto interno que muestra el personaje a lo largo de la obra, desde los momentos en los que está plenamente convencido de su

⁴⁴ Sara Munson Deats, “*Doctor Faustus: From Chapbook to Tragedy*” en Kastan, *op. cit.*, p. 211.

decisión y se dedica a divertirse con actos de magia hasta los momentos en que duda y considera arrepentirse.

“In his dramatic treatment of the Faust legend, Marlowe surpasses his source in deeply probing his hero’s motivation.”⁴⁵ Marlowe, de acuerdo con Sara Munson Deats explora los aspectos internos del personaje mucho más a fondo de lo que lo hace la fuente de la que tomó la leyenda, lo que abre la puerta para que el público de la obra (o el lector, según sea el caso) lo comprenda como humano, y no solamente como un ejemplo negativo. En esta versión de la leyenda de Fausto, se abre la posibilidad de identificarse con el personaje, sentir empatía. Ya no es un personaje plano que comete actos reprobables, sino un ser humano que toma decisiones. Podemos estar o no de acuerdo con sus decisiones, con sus actos o con su motivación, podemos incluso estar de acuerdo con su condena, o considerarla injusta, pero el sólo hecho de reconocer su conflicto interno, nos acerca a Fausto. Sus dudas, sus debilidades, sus ambiciones, sus fortalezas, sus miedos, nos permiten vernos reflejados en él, estemos o no de acuerdo con su motivación y sus actos. Ver a un Fausto más humano en escena lleva al público a considerar más de una razón detrás de su condena, y la obra se hace más compleja que una historia moralizadora: “Out of the ancient myth of the magician who sells his soul to the Devil for occult powers, Marlowe has fashioned a veritable fable of Renaissance man—of his dreams and aspirations and, more particularly, his failures and illusions.”⁴⁶

Más que una crítica directa, en esta lectura se puede entender esta obra como una búsqueda por confrontar al público con las dudas y las contradicciones que se generan en torno al universo ortodoxo. “No question haunts Faustus more than that of hell’s existence and its nature.”⁴⁷ Esta postura es congruente con la complejidad y la diversidad del pensamiento durante el Renacimiento: “unsettling contradictions and ambiguities may give us a truer glimpse of the play’s restless uncertainty about the ultimate authority of divine truth.”⁴⁸

Aunque Fausto, según él, alcanza los límites de las cuatro disciplinas universitarias tradicionales de su época (la retórica, el derecho, la medicina y la teología), también es cierto que nunca entiende por completo las complejidades de ninguna de ellas. Al mismo tiempo, expresa dudas acerca del conocimiento del universo que eran centrales para los

⁴⁵ *Ibid.*, p. 213.

⁴⁶ Charles G. Masington, “Faustus and the Failure of the Renaissance Man”, en Kastan, *op. cit.*, pp. 344-345.

⁴⁷ Bevington y Rasmussen, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 24.

intelectuales de la época: “Marlowe may well be inviting his audience to wonder if the orthodox cosmology of the age is a hoax, or at least a long-perpetuated human error no longer able to explain the mysterious movements of the inner planets.”⁴⁹

Fausto, el humanista, es un humanista fallido, cuya ambición no le permite comprender a fondo las materias que estudia. Su ambición supera su generosidad y su empatía con la condición humana, y la sed de conocer más siempre se antepone a la sed de conocer realmente, conocer a fondo. A pesar de todas sus fallas, sin embargo, Fausto encarna la curiosidad, la emoción y el reto frente al conocimiento, características todas del humanismo, y está comprometido con la búsqueda del conocimiento y de la vida, el experimento y los descubrimientos en carne propia, como lo demuestra su interés en conocer por sí mismo el infierno, la primera petición que hace después de firmar el contrato con Mefistófeles en el segundo acto.

Fausto, como Marlowe, fue criado en un universo ortodoxo que no lo convence. Busca elevarse, como individuo, como humano, por encima de las posibilidades que le ofrece una fe que no lo satisface, y encuentra que el conocimiento también está limitado. Está condenado por una religión de la que duda, y como tal, imposibilitado para arrepentirse, porque no puede disipar sus dudas y recobrar la fe. El precio que debe pagar por esto, sin embargo, es demasiado: negar su conocimiento, su búsqueda, sus aspiraciones y su inteligencia para tener acceso a un cielo en el que no está seguro que cree⁵⁰, como lo deja ver varias veces el mismo protagonista desde el primer acto: “What doctrine call you this, *che serà, serà*,”⁵¹ o nuevamente en el segundo acto, después de haber firmado con Mefistófeles:

Think'st thou that Faustus is so fond
To imagine that, after this life, there is any pain?
Tush, these are trifles and mere old wives' tales.⁵²

Como dijo Sylvan Barnet: “We can say that Faustus makes a choice, and that he is responsible for his choice, but there is in the play a suggestion—sometimes explicit, sometimes only very dimly implicit—that Faustus comes to destruction not merely through his own actions but through the actions of a hostile cosmos that entraps him.”⁵³

⁴⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁰ Como se mencionó anteriormente, Fausto dice no creer en el cielo, el infierno y la vida después de la muerte, pero en el mismo acto de conjurar a un demonio se contradice.

⁵¹ Marlowe, *op. cit.*

⁵² *Loc. cit.*

⁵³ Barnet, *op. cit.*, p. xx.

II. TEXTOS Y LECTURAS

La existencia de dos textos distintos de esta obra está relacionada con el problema de su interpretación. Como ya se anunció en el capítulo anterior, debido a las diferencias sustanciales, el texto que se elija leer de *Doctor Faustus*, sea el A o el B, influye en la lectura de la obra. Si bien los dos textos de la obra contienen elementos que permiten muchas interpretaciones distintas (entre ellas la lectura ortodoxa y la humanista), el texto B hace énfasis en la magia y la herejía de Fausto, mientras el texto A permite centrarse más en el conflicto interno del personaje.

No es de extrañarse, por lo tanto, que cada investigador dé preferencia a uno de los dos textos, e incluso lo declare superior, o el verdadero o más cercano al original, según la interpretación que tiene de la obra. Es poco probable, sin embargo, que en algún momento se tenga un manuscrito o un documento que nos lleve a una conclusión definitiva sobre cuál de estos dos textos es el “correcto”:

The case of *Doctor Faustus* throws into stark relief the relativity of editorial judgement, the ease with which we construct an “original” that will satisfy our own tastes and assumptions. The critic’s chosen version of the play is idealized or at least given the benefit of elaborate explanation of what might otherwise be perceived as formless, fragmentary, *basse classe* and uncouth, attributable to inferior authorship.⁵⁴

En la multiplicidad de lecturas que se pueden hacer de esta obra de Marlowe, sin embargo, cabe más de una interpretación, y también más de una versión. Como se ha mencionado en capítulos anteriores, el texto no es el producto final del drama, sino un producto intermedio que el director, el productor, los actores, y finalmente el público, interpretan y reinterpretan. La existencia de dos textos contribuye a la riqueza de posibles interpretaciones de la obra, y por lo mismo, a la diversidad de montajes que se pueden crear a partir del texto.

Preferir un texto sobre otro, entonces, no implica necesariamente demostrar la validez de la versión que se elige, sino considerar, y escoger el texto que se ajuste mejor a las intenciones del investigador que lo interpreta o, en su caso, del director y los actores que montan la obra. La elección del texto, entonces, tiene más relación con lo que cada lector (sea investigador, director o actor) encuentra en *Doctor Faustus* y lo que quieren expresar a través de la obra que en los argumentos a favor del origen de cada texto.

⁵⁴ Leah Marcus, “The Case of *Doctor Faustus*” en Kastan, *op. cit.*, p. 160.

“Few works of English Literature have evoked such violent critical controversy as Marlowe’s *Doctor Faustus*.”⁵⁵ Pero, ¿por qué tiene que ser necesariamente una la postura de la obra? Más que tomar partido por una u otra interpretación, es importante destacar las múltiples lecturas posibles, que a su vez ofrecen una multiplicidad de posibilidades de montaje de la obra. *Doctor Faustus*, es, en este sentido, un fiel reflejo de su época, una obra que mostraba una multiplicidad de ideas y formas de ver el mundo que competían y convivían en una sociedad, entre el Renacimiento y la Edad Media. Como lo pone Charles G. Masinton, *Doctor Faustus* “is also a mythic representation of the post-medieval condition of Western man as he tries to destroy or disregard the cultural influences that have shaped him in order to realize his most radical dreams.”⁵⁶ Algunos investigadores, en lugar de ubicarse en un extremo o en el otro, han encontrado una interpretación media, como Paul H. Kochner, que según Sara Munson Deats, opina que la obra, “while orthodox, presents the image of a mighty but wrathful Deity rather than the merciful, benevolent God of New Testament Christianity.”⁵⁷

“The very fact of this divided response may be significant, suggesting as it does a sustained ambiguity for which the dialectical form of drama is especially well suited. The debate centres on the hard question of sympathy for the protagonist. Are we meant to assent to Faustus’s doom, and is it just?”⁵⁸ La retórica y las discusiones filosóficas eran comunes y bien vistas en el Renacimiento, y al mismo tiempo, el debate entre diversas posturas religiosas era común en Inglaterra, debido a todas las transformaciones y luchas que habían vivido durante el siglo anterior. El mundo académico en el que Marlowe había pasado gran parte de su vida le había permitido el acceso a muchas de las posturas que se reflejan en su obra, y a los debates que con ella incita. “The very diversity and range of Marlowe’s learning ought to prepare us for a play in which dialectical conflict and contrasting points of view form a basic rhetorical vocabulary.”⁵⁹

Para Bevington y Rasmussen, la contradicción y la dualidad típicas del Renacimiento permiten que tomemos tanto la visión ortodoxa como la humanista al

⁵⁵ Deats, *op. cit.*, p. 209.

⁵⁶ Charles G. Masinton, “[Faustus and the Failure of Renaissance Man]” en Kastan, *op. cit.*, p. 345.

⁵⁷ Deats, *op. cit.*, p. 210.

⁵⁸ Bevington y Rasmussen, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁹ *Loc. cit.*

interpretar la obra. “Faustus is presented to us as either the ‘aspiring titan’ or the ‘self-deluded fool’, or perhaps both.”⁶⁰

Finalmente, la multiplicidad de lecturas que tiene *Doctor Faustus* permite que los directores aprovechen los elementos que apuntan hacia la interpretación que ellos quieren plasmar en escena, de manera que entran en un diálogo con el autor a través de la obra, y la utilizan para comunicar lo que ellos, y no solamente un autor de hace medio milenio, quieren expresar. Incluso, la elección del texto A o el Texto B de la obra, para un director que conoce ambos, dependerá de su interpretación. Para los espectadores, entonces, mucho dependerá de la interpretación que el director hace, y cómo influye en el montaje, ya que con sus decisiones puede cerrar o abrir distintas opciones al público. El lector de la obra debe tener abiertas las mismas opciones que un director, es decir, la posibilidad de leer el *Texto A* o el *B*, o si así lo desea, los dos, para llegar a su propia interpretación. De aquí la importancia de que los investigadores han dejado de intentar definir el texto correcto, bueno o más cercano, y de conflagrarlos, para presentar ambos por separado.

Así como se ha dejado a un lado la búsqueda de pruebas de que una versión es superior a la otra, se debe dejar de intentar comprobar que una interpretación es correcta o superior a otras, intento que es imposible al no poder conocerse la verdadera intención del autor, para comenzar a preguntarse cómo funcionan en su conjunto las distintas interpretaciones dentro de la misma obra. “The very persistence of rival interpretations of *Doctor Faustus* as orthodox and heterodox would seem to suggest that neither can wholly invalidate the other, and that both are to an important extent ‘true’. This is especially so in the theatre, where the dramatist has the advantage of speaking through various and incompatible voices.”⁶¹

Como se había mencionado antes, el género y la interpretación están íntimamente relacionados, de manera que no se puede analizar el género sin pensar en la interpretación, y toda interpretación requiere de la base estructural de un género. El género no es una caja en la que debe caber perfectamente cada obra, sino que se interpreta a partir de varios elementos, y por lo tanto, en casos en los que hay más de una posible interpretación, nuestra elección para clasificar una obra depende de cómo se leen esos elementos. Con *Doctor Faustus*, si nos quedamos con la idea de las múltiples lecturas, se abre la posibilidad de que la funcione en distintos géneros.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁶¹ *Ibid.*, p. 31.

III. GÉNERO

Por las diversas interpretaciones que se pueden hacer de la obra, y dado que la interpretación está ligada al género, *Doctor Faustus* puede clasificarse, dentro de un análisis de género dramático, en más de un género, dependiendo de las características que se resalten en la interpretación de la trayectoria del personaje. En este apartado, por lo tanto, se analizarán los géneros dentro de los que comúnmente se condisera esta obra de Marlowe.

Como se mencionó en el capítulo 1, los misterios, milagros y *morality plays* eran las formas teatrales más comunes del medioevo. A primera vista, la estructura del misterio (o del auto sacramental) tiene tintes de melodrama, género en el cual, según Bentley, “el principio de la realidad es trascendido en todo momento”⁶², es decir, que las circunstancias en las que sucede la trama no se dan de la misma forma en la que se darían en la realidad. El melodrama basa su estructura en la contraposición de fuerzas o valores, usualmente representadas por dos personajes en una trama compleja dado que debe ajustarse a las situaciones en las que estas dos fuerzas pueden encontrarse. Las dos fuerzas son, en la mayoría de los casos, el bien y el mal, sin embargo esto no es una regla para el género, por lo que Claudia Cecilia Alatorre prefiere referirse a los personajes que las representan como personaje virtuoso y personaje equivocado. Según Virgilio Ariel Rivera, el sentido de este género es exaltar los sentimientos del público mediante un tono exaltado, romántico o desinhibido⁶³. Por lo mismo, argumenta Bentley, se usa una forma elevada, poco realista del lenguaje en los diálogos. “Una retórica elevada es un requisito legítimo y, por cierto, ineludible del melodrama.”⁶⁴

Alatorre y Rivera, ambos alumnos de Luisa Josefina Hernández, sin embargo, difieren con Bentley en la colocación del misterio y el auto sacramental dentro del género del melodrama. Para estos dos autores, el misterio o auto sacramental es el tipo de obra que, en el medioevo, conforma un género nuevo: la obra didáctica. La obra didáctica tiene muchas características en común con el melodrama: dos personajes que representan fuerzas opuestas se contraponen en una trama compleja⁶⁵, perteneciente al mundo de lo posible, utiliza tono exhaltado y lenguaje retórico, y es también común que se llegue a un

⁶² Bentley, *op. cit.*, p. 203.

⁶³ Rivera, *op. cit.*, p. 193.

⁶⁴ Bentley, *op. cit.*, p. 195.

⁶⁵ La complejidad de la trama se refiere a la cantidad de sucesos, personajes y elementos que intervienen en ella.

final feliz. Donde la obra didáctica se separa del melodrama es en el tema y la intención. Mientras que el tema del melodrama suele ser la lucha individual, la obra didáctica trabaja con temas sociales que pertenecen a sistemas de valores de su época y busca comprobar el funcionamiento y la superioridad del sistema de valores. Alatorre divide la obra didáctica en dos grandes temas: el político y el religioso, del cual el auto sacramental es la única representación. Los personajes no solamente representan fuerzas, sino abstracciones de una cualidad humana (bueno, pecador, incrédulo, explotador, etc.), y a menudo se vuelven alegóricos. El desarrollo general de la trama, a parte de las características que comparte con el melodrama, tiene una línea de demostración lógica: usualmente comienza con un prólogo o un canto en el que se expone la tesis, la obra en sí presenta la antítesis y las colisiones entre las dos fuerzas, y la conclusión, el epílogo o el canto final resumen la síntesis. “En el género didáctico se va a presenciar la demostración de un sistema de valores cuyo funcionamiento abarca al individuo y está por encima de él, el hombre no es más que una de las fuerzas; se va a mostrar la reacción que tendría tal cualidad, o tal fuerza en una situación coyuntural.”⁶⁶ Es importante mencionar que Bentley no considera la obra didáctica como un género, y que las características que para Alatorre y Rivera la hacen distinta del melodrama (el aspecto social sobre el individual) son, para este autor, parte del mismo.

Los milagros pueden tener una estructura diferente al melodrama. Cuando una de estas obras narra la vida de un santo o un mártir, sale del esquema basado en la contraposición de fuerzas y funciona como tragicomedia, según Virgilio Ariel Rivera. En la tragicomedia “Nos encontramos en el territorio de la realización de los sueños, o de las aventuras, de los viajes extraordinarios a lugares increíbles, de los premios o castigos más allá de lo humano.”⁶⁷ La tragicomedia se estructura alrededor de la trayectoria de un personaje principal que persigue un objetivo. En el camino ascendente hacia ese objetivo, se encontrará con obstáculos que tendrá que librar. Aún cuando este género puede aparecer en obras con tema religioso, para Virgilio Ariel Rivera es el género donde se proclama y exalta la voluntad humana, donde el hombre lucha contra el destino predeterminado. La tragicomedia se popularizó durante el Renacimiento, aunque su existencia es anterior. “El uso de la palabra tragicomedia se remonta a la época de la antigua Roma, pero parecería que su empleo no se generalizó hasta el Renacimiento.”⁶⁸ Aunque fue menos usual que el

⁶⁶ Alatorre, *op. cit.*, p. 82.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁶⁸ Bentley, *op. cit.*, p. 291.

melodrama o la obra didáctica durante el medioevo, la tragicomedia también influyó en el teatro renacentista, durante el cual tuvo su auge.

Las influencias del teatro Isabelino, como ya se mencionó, no fueron solamente las obras litúrgicas medievales. Durante esta época hubo un renovado interés en la filosofía y las artes de la antigua Grecia y Roma. Con este influjo de textos llegan a los estudiosos renacentistas los dos géneros que sobresalieron en la antigüedad: la tragedia y la comedia. Por consiguiente, ambos revivieron y se popularizaron en el teatro de los siglos XVI y XVII, si bien con ciertas modificaciones relacionadas con la época.

La tragedia se mueve en el universo ético o divino, es decir, trata valores que van más allá de los morales que pertenecen a una sociedad en particular, y que siguen siendo vigentes al pasar el tiempo: “El protagonista enfrenta un conflicto con la sociedad –conflicto moral–, pero encima de éste vive un conflicto mayor consigo mismo, un conflicto de conciencia, una lucha entre sus pasiones y su razonamiento, un conflicto de carácter ético...”⁶⁹. Trata de material probable y sus personajes son complejos, tienen tanto virtudes como defectos. El espectador se identifica con el personaje y se genera un efecto de catarsis, o toma de conciencia del espectador de sus propias pasiones a partir de las escénicas⁷⁰.

Hay varios tipos de tragedia. En la tragedia de destrucción, llamada por Bentley de “sacrificio y expiación”⁷¹, el protagonista o héroe trágico es dominado por una pasión que, en combinación con una circunstancia, lo lleva a cometer un error trágico. Este error, al atentar contra el universo ético, que hasta el momento estaba equilibrado, ordenado, crea un caos o desequilibrio, lo cual causa destrucción en todo el entorno del héroe; las víctimas de las tragedias suelen ser terceros. Para restablecer el orden del universo el héroe debe ser duramente castigado, usualmente, destruido; en otras palabras, sacrificado. Antes de la destrucción el héroe trágico tiene una anagnórisis, o una toma de conciencia de sus actos y acepta su destino.⁷² Otro tipo de tragedia es la que Alatorre y Rivera llaman tragedia de sublimación, y Bentley de sufrimiento soportado. Aquí, el error trágico del héroe, así como su destrucción, quedaron en el pasado. El héroe trágico ha recibido su castigo, que en este caso no fue la muerte, y sufre

⁶⁹ Rivera, *op. cit.*, p. 110.

⁷⁰ “La catarsis, según la definición aristotélica, es el momento en que el espectador siente simultáneamente terror y compasión.” (Alatorre, *op. cit.*, p. 45).

⁷¹ Bentley, *op. cit.*, p. 268.

⁷² “El texto trágico, si no da tiempo a que el protagonista se reconozca merecedor de su castigo, nos muestra, en boca de otros, la aceptación de dichas consecuencias como algo sabido de antemano, comprendido y esperado, lógico y, a la vez, definitivo, incuestionable e inevitable.” (Rivera, *op. cit.*, p. 101).

las consecuencias. La sublimación de la que hablan Alatorre y Rivera es el reconocimiento del error que viene con la anagnórisis. Cuando al mismo personaje se le presenta otra vez la pasión que lo lleva hacia el error trágico, reconoce su error antes de transgredir y lo evita con una virtud trágica que le permite reintegrarse al orden universal. Una tercera forma de tragedia es la llamada “de expiación” por Luisa Josefina Hernández, es nombrada por Bentley de “destrucción y reparación”⁷³. Usualmente, en este tipo de tragedias el héroe está expiando el pecado de alguien más⁷⁴ para completar la destrucción y restaurar el orden al universo.

Por supuesto, estos tres modelos de tragedia, junto con los esquemas de melodrama, tragicomedia y obra didáctica, son solamente guías, ya que cada obra, pertenezca al género que pertenezca, tiene su estructura particular, y ninguna se ajusta completamente al patrón general de un género.

El teatro isabelino inglés, como ya se ha mencionado, toma elementos del teatro litúrgico que le precede, pero al mismo tiempo, aprovecha las formas del teatro procedentes del mundo clásico, recientemente redescubiertas en el renacimiento. *Doctor Faustus* no es ninguna excepción. Marlowe toma elementos tanto de la tradición del final del medioevo como del renacimiento. No obstante la interpretación de la obra, el género dentro del cuál se le incluye varían según la importancia que se le da a unos elementos de la obra sobre otros. “Whether we consider *Doctor Faustus* to be orthodox or heterodox or something of both has an important bearing on our view of its genre.”⁷⁵

Quienes toman el punto de vista ortodoxo encuentran en la obra a un personaje atrapado en la lucha entre el bien y el mal, que toma el mal camino y es un ejemplo para el público sobre los peligros que hay en dejarse tentar por la búsqueda del conocimiento que está más allá del alcance humano. Esta interpretación tiene claras raíces en el drama

⁷³ Bentley, *op. cit.*, p. 268.

⁷⁴ El ejemplo clásico es *Antígona*, tragedia en la que la hija de Edipo lucha por darle entierro a su hermano Polinice, muerto en la guerra civil por el trono de Tebas con su otro hermano, Etéocles. Creón, tío de Antígona, ascendió al trono a la muerte de los dos herederos, declaró a Polinice traidor y le negó el entierro. Antígona, al lugar por un entierro para su hermano, lucha por conseguirle los derechos dados por los dioses, es decir, como heroína trágica, lucha por restablecer el caos en el universo. Ella está pagando, como sus hermanos, los pecados de su padre. Creón se mantiene firme y la encierra en una cueva, a pesar de que el pueblo toma parte por Antígona, con lo que finalmente decide conceder los ritos fúnebres a su sobrino. Antígona se suicida sin saber que su tío ha recapitado sobre el entierro. Su prometido, hijo de Creón, se suicida también, y Eurídice, esposa de Creón, sigue el mismo camino. Creón, habiendo perdido todo, se deja castigar por el pueblo. El error trágico de Edipo queda restaurado en esta tragedia, al ser destruida su familia entera. Antígona es simplemente quien pone en marcha las acciones que permiten esta expiación, y sobre quien recae el castigo. Por otra parte, esta tragedia tiene en sí misma a otro héroe trágico, ya que Creón atenta contra los designios divinos al negar el entierro a un familiar, y él mismo paga perdiendo a su familia.

⁷⁵ Bevington y Rasmussen, *op. cit.*, p. 35.

litúrgico medieval, y la estructura de género será la de esta forma dramática. La soberbia de Fausto y su negativa a ceder ante todas las oportunidades de salvación que se le ofrecen son prueba de su alma endurecida, malvada, y el castigo es merecido, y ejemplar para cualquier cristiano que se sienta tentado a seguir ese camino. La aparición de personajes alegóricos como el viejo y los dos ángeles son claramente herencia del drama litúrgico. Como en los *moralities*, *Doctor Faustus* muestra al público un representante del pecado humano y las consecuencias que esto conlleva. “Marlowe’s indebtedness to the English morality play for his portrayal of inner spiritual conflict is plainly evident in the soul-struggle, the opposition of Good Angel and Evil Angel, the temptation to evil that is both comic and serious, the contrast between Faustus and the exemplary figure of the Old Man, the oscillation between comic depravity and homiletic edification.”⁷⁶

La tentación personificada tanto en el Ángel Malo como en Mefistófeles es también un recurso conocido del drama litúrgico. Con respecto al segundo de estos personajes, apunta John D. Cox en “The Devil and the Sacred in English Drama”: “To be sure, Mephistopheles as a tempter does not seem like an equivocating Vice, because he is so solemn and seldom takes us into his conscience. His method of temptation is actually more like that of the devil in the mystery plays, who tends to be less comical than Vice and infrequently reveals his purpose.”⁷⁷ No es solamente Mefistófeles el representante de la tentación en la obra. Aparte del Ángel Malo, Elena de Troya contribuye en la seducción del protagonista, y es más importante su aparición como mujer que tienta al hombre usando sus encantos que como el personaje griego como tal.⁷⁸ La mujer tentadora es Elena de Troya porque ésta es la mujer, y no otra, a quien más desea Fausto. Los Siete Pecados Capitales no solamente cumplen la misma función, sino que son en sí una herencia de los *moralities*, en especial aquellos representados en el siglo XV: “There is evidence of dramatic pageants no longer extant illustrating the Seven Sins.”⁷⁹ Los personajes que intentan disuadir a Fausto de su pecado son igualmente alegóricos: el Ángel Bueno es la contraparte del Ángel Malo. Por otra parte, el Viejo que aconseja a Fausto, y es atormentado por ello, es también un elemento que recuerda a los personajes medievales.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁷ John D. Cox, “The Devil and the Sacred in English Drama” en Kastan, *op. cit.*, p. 263.

⁷⁸ Aunque, por supuesto, qué tanto es tentadora del personaje Elena de Troya depende en gran medida del momento en el que se considera a Fausto condenado sin remedio en cada interpretación.

⁷⁹ Cole, *op. cit.*, p. 308.

En esta interpretación de la obra, incluso Fausto se llega a considerar como un personaje simple: “Faustus himself is a rude sketch, but it is a gigantic one. This character may be considered as a personification of the pride of will and eagerness of curiosity, sublimed beyond the reach of fear and remorse.”⁸⁰ Aún quienes no consideran a Fausto un “burdo esbozo”, representación apenas de una idea, un pecado, o una actitud humana, lo encuentran representativo de la humanidad en esta lectura: “Faustus, then, for all his individuality, still represents humanity caught up in a conflict which, though extraordinary in its detail, is nevertheless fundamental in the experience of man.”⁸¹

Además de los personajes alegóricos y el castigo ejemplar contra Fausto, la obra de Marlowe mantiene otros aspectos estructurales del drama litúrgico. La lucha de dos fuerzas opuestas en personajes simples pertenece tanto a la estructura del melodrama como a la de la obra didáctica, y la estructura de tesis-antítesis-síntesis, que integra un prólogo y un epílogo se ajusta perfectamente con los requerimientos de una obra didáctica: “After the old simple fashion, Marlowe points his moral before he begins to adorn his tale.”⁸² Quien toma una visión ortodoxa acerca de la obra y sus intención religiosa le da mayor importancia a estos elementos que a otros, y por lo tanto, suele estructurarla ya sea como melodrama en la visión amplia del género de Bentley, o como obra didáctica.

No todos los investigadores que favorecen la interpretación ortodoxa, sin embargo, consideran la obra un melodrama. Como mencionamos anteriormente, Susan Snyder, en “Marlowe’s *Doctor Faustus* as an Inverted Saint’s Life”, encuentra en la obra un ejemplo negativo de la tradición de narrar vidas de santos, y como tal, estructuralmente una tragicomedia. Aún sin ser la estructura usual de la obra didáctica, esta visión de Snyder no rompe con los elementos de obra didáctica de *Doctor Faustus*: se mantiene a Fausto como un ejemplo, una enseñanza para el público acerca de los peligros de ir contra la religión; los personajes alegóricos o simbólicos que interactúan con él crean una serie de tentaciones (hacia el bien, pero tentaciones en todo caso), y la contraposición del coro en el prefacio (tesis) con la vida de Fausto a lo largo de la obra (antítesis) llevan a la misma síntesis del coro en el epílogo. La autora acepta, sin embargo, uno de los aspectos que apuntan hacia la clasificación de la obra como

⁸⁰ William Hazlitt, “Lectures Chiefly on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth” en Kastan, *op. cit.*, p. 271.

⁸¹ Cole, *op. cit.*, p. 306.

⁸² Anón., “Faust on Stage” en Kastan, *op. cit.*, p. 274.

tragedia: el carácter complejo del protagonista, su sufrimiento, sus dudas y finalmente el reconocimiento de su destino.

La interpretación de esta investigadora, como la de muchos otros, parte de una visión de la obra que incluye tanto los elementos trágicos como los que Marlowe heredó del teatro medieval, aspecto que se refleja directamente en el género de la obra: “Critics have long recognized that *Doctor Faustus* is both a tragedy and a morality play. Because Faustus despairs, tragedy wins out in the end; but along the way semi-allegorical characters wrestle over the soul of Faustus, reminding us of the contrasting Medieval pattern of fall and redemption.”⁸³

Como ya se había mencionado, el énfasis en algunos elementos sobre otros no sólo justifica la interpretación de la obra, su intención y el destino de su protagonista, sino que lleva a entender su estructura de distintas maneras, y con ello, dentro de distintos géneros. “Critical opinion has tended to see the tension resolved one way or another, –that is to read the play as ultimately vindicating either Faustus or the morality structure.”⁸⁴ Así, el énfasis hacia los aspectos ortodoxos de la obra, aquellos que permiten entenderla como una enseñanza y advertencia en el universo cristiano de la época son los mismos que la acercan a la estructura del melodrama o la obra didáctica, y de forma menos radical, de tragicomedia.

Por la otra parte, están los elementos que apoyan la interpretación humanista, todos los cuales apuntan hacia una estructura de tragedia. Ya en la interpretación de cada crítico, sin embargo, hay diferencias en cuanto a la forma de esta tragedia, y su apego a los parámetros de la tragedia clásica, aristotélica. Los parámetros anotados por Aristóteles (y creados a partir del análisis de ejemplos, de entre los cuales *Edipo rey* fue considerada la más perfecta en su estructura, y por lo tanto el ejemplo a partir del cual evaluarla) incluyen las tres unidades (de tiempo, de espacio y de acción), y la obra de Marlowe no cumple con ninguna de las tres, así que, antes de ir más lejos, se puede decir que *Doctor Faustus* no es una tragedia modelada en el estilo clásico griego, sin embargo, los elementos de la estructura de la tragedia, al menos siguiendo la interpretación humanista, están presentes, por lo que se puede considerar dentro de este género.

⁸³ Susan Snyder, “Marlowe’s *Doctor Faustus* as an Inverted Saint’s Life”, en Kastan, *op. cit.*, p. 312.

⁸⁴ Jonathan Dollimore, “*Dr. Faustus* (c 1589 – 92): Subversión through Transgression” en Kastan, *op. cit.*, p. 323.

El más importante de estos elementos, y del que dependen los demás, es el personaje de Fausto. Una tragedia está basada en la trayectoria de su héroe trágico, y este personaje debe ser complejo, es decir, tener tanto virtudes como defectos. Si bien en Fausto son más evidentes los defectos, en definitiva tiene virtudes también, como la inteligencia, la perseverancia, y de cierta forma, la ambición, a pesar de que es ésta misma la que lo lleva a cometer el error trágico. “We can go through the text and find abundant evidence that Faustus is foolish and corrupt, but we ought not to deny that at times his imaginings capture our imagination and evoke awe, or at least rapt attention rather than censure.”⁸⁵ Si bien el héroe de la tragedia clásica está por encima de los hombres, en cuanto a que su virtud es mayor, y por lo tanto su pasión y su ceguera también lo son, Fausto es un hombre como todos; si tiene una virtud mayor a la norma, es su inteligencia, y a menudo durante la obra, muestra su peor parte, rara vez la mejor. “The vision of Faustus as fool need not then deprive him of tragic stature, for human fate can be defined universally in tragic terms of doomed aspiration.”⁸⁶

Por otra parte, el héroe trágico es un individuo. No representa al ser humano, ni a un grupo, ni a un impulso o pecado. Está completamente solo en el momento en el que se deja llevar por una pasión, afronta el orden cósmico (y a menudo el social), y debe ser castigado. Lo cual lleva al tercer punto: el héroe trágico se confronta contra el orden cósmico, que es más que el moral. Al tomar armas contra los dioses, “he transcends the human situation, mediating between the human and the divine.”⁸⁷

El libre albedrío es algo indispensable para el héroe trágico, así sea en la tragedia griega como en la isabelina o la moderna, sin embargo, no es un libre albedrío absoluto. La decisión del héroe de dejarse cegar por la pasión (pues siempre es una decisión, como se puede comprobar en la existencia de tragedias de sublimación) está relacionada con un destino mayor a él, al orden cósmico, y con la circunstancia trágica que desata la pasión. Sin embargo, la voluntad y la decisión no son menores. “He is not the plaything of Fate, but he is not entirely free.”⁸⁸

La motivación de Fausto es el punto central en el que divergen los investigadores que argumentan por la visión humanista. Algunos, como Boas y Ribner, encuentran en Fausto a un héroe del Renacimiento que lucha por el conocimiento del hombre en contra

⁸⁵ Barnet, *op. cit.*, p. xx.

⁸⁶ Bevington y Rasmussen, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁷ Richard B. Sewall, “The Tragic Form”, en Barnet, *op. cit.*, p. 160.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 154.

de la injusticia divina, a un Prometeo isabelino, y convierten esta tragedia en una de castigo injustificado (y si es el caso, ¿qué pecado ajeno estará pagando Fausto?). Otros, como Sara Munson Deats, encuentran que los motivos de Fausto no son realmente nobles, sino personales y egoístas: “By shifting the emphasis from the sin of Prometheus to that of Lucifer, Marlowe ironically undercuts his hero’s grandiose aspirations.”⁸⁹ Sea cual sea la motivación específica y la justicia del castigo, queda claro que, para esta interpretación, existe una decisión consciente de Fausto, una pasión y un error trágico. “Marlowe, aiming at tragedy, puts issues of choice and reprobation at the centre of his concern.”⁹⁰

La trayectoria de Fausto también es importante. ¿En algún momento reconoce el héroe su error trágico? ¿Aprende Fausto de su destrucción y acepta su destino? Para Cleanth Brooks sí existe el momento de la anagnórisis, cerca del final de la obra: “Faustus does learn something in the course of the play, and in learning it suffers change and becomes a different man.”⁹¹ Así pues, además del héroe que comete un error trágico tenemos la destrucción en la obra, completa con la toma de conciencia del protagonista, pero ¿dónde están las víctimas del desorden cósmico? Este es uno de los puntos donde la tragedia de Fausto difiere de la estructura de tragedia: Fausto es el único personaje complejo, humano por completo en la obra. Mefistófeles muestra en ocasiones ciertos rasgos de complejidad (arrepentimiento, sufrimiento), pero no se enfatiza al individuo que hay en él. Todos los demás personajes son simples, casi simbólicos, por lo que es difícil encontrar en ellos la figura de víctima. Quienes más se acercan son Wagner y los graciosos, pero aún ellos tienen muy poca participación como para realmente ser víctimas, y el sufrimiento de Wagner es sólo perder a Fausto. Aún sin víctimas, sí hay otros afectados, según Sewell son afectados por el final de Fausto de manera positiva: “But all who are involved are witness to new revelations about human existence, the evil of evil and the goodness of good. They are more “ready.” The same old paradoxes and ambiguities remain, but for the moment they are transcended in the higher vision.”⁹² Visto de esta manera, los afectados (aunque no víctimas) serían los compañeros académicos de Fausto, sus alumnos, Wagner, su asistente, e incluso Robin.

⁸⁹ Deats, *op. cit.*, pp. 215-216.

⁹⁰ Bevington y Rasmussen, *op. cit.*, p. 7.

⁹¹ Brooks, *op. cit.*, p. 288.

⁹² Sewell, *op. cit.*, p. 161.

Tenemos entonces a un héroe trágico, en todo el sentido, pero fuera del universo donde se creó la tragedia, el griego, e inserto en un cosmos cristiano. Un héroe que, además, merece nuestra simpatía y empatía, pero también reprobación. Para Bevington y Rasmussen, como para otros críticos, la unidad de la tragedia se encuentra en sus paradojas y contradicciones, un héroe que es a la vez compadecido y odiado, un universo justo e injusto. “The play’s unity of vision lies in its perspective that man’s nature ‘is in direct opposition to his fate’.”⁹³ Tenemos también una obra en la que la trayectoria del protagonista, punto del que se parte para el análisis del género, lleva hacia la tragedia, pero donde otros elementos estructurales (como personajes simples, el manejo de una trayectoria larga, de vida que no está contenida en las unidades aristotélicas, un manejo dialéctico del tema) pertenecen más bien a otros géneros.

Desde el inicio se ha dicho que la clasificación en géneros es, por una parte, arbitraria, y por la otra, inexacta, ya que cada obra tiene sus características particulares. El hecho de que *Doctor Faustus* se pueda interpretar hasta en cuatro géneros, dependiendo de la teoría de géneros de la que se parte y de la interpretación de la obra, permite considerar la posibilidad de que Marlowe, hijo del teatro medieval y estudioso del clásico, haya creado a su vez el último *morality* y la primera tragedia inglesa (con características propias y no clásicas, como tener un héroe que no es dios, semidios o noble, una trayectoria que incluye buena parte de la vida del protagonista, y el rompimiento de las unidades aristotélicas, por ejemplo). Virgilio Ariel Rivera comenta que los híbridos entre dos géneros son posibles: “siempre y cuando se cuente con el talento de un William Shakespeare para producirlo”.⁹⁴

Ciertamente se puede agregar el talento de un Marlowe, pero no es solamente al autor a quien se debe la creación de un híbrido, sino a las circunstancias. Y cuando esto sucede, podemos estar en presencia de la creación de un nuevo género: “Is it a tragedy of negative example with an unsympathetic protagonist, or a tragedy of undeserved punishment (both of which are criticised by Aristotle), or something more mixed? The play’s non-Aristotelian blend of comic and tragic, its disregard of all the so-called ‘unities’ of classical precept, and its indebtedness to a native morality tradition all suggest that we approach Marlowe as an experimenter who, for all his classical training, is formulating a

⁹³ Bevington y Rasmussen, *op. cit.*, p. 37.

⁹⁴ Rivera, *op. cit.*, p. 246.

tragic pattern of his own in which a deeply flawed but sympathetic protagonist is perceived to be both ludicrous and noble, petty and heroic.”⁹⁵

Doctor Faustus es, pues, una tragedia inglesa, desarrollada y perfeccionada no solamente por Marlowe, uno de los primeros experimentadores, sino por Shakespeare y Ben Jonson, que se debe considerar como tal sin imponer la estructura de la tragedia griega ni del morality, pero sin dejar de considerar la influencia de ambos: “All in all, then, the genre and structure of *Doctor Faustus* are most clearly evident when they are measured sympathetically against the traditions of a native English theatre rather than being subjected to a superimposed Aristotelian analysis.”⁹⁶

b. Estructura de la obra

Hay algunos aspectos de *Doctor Faustus*, relacionados con otros aspectos de la estructura de la obra que es importante mencionar. El primero de estos aspectos es la estructura del texto en sí en actos o escenas.

I. ¿ESCENAS O ACTOS?

Una buena parte de las versiones que se publican de *Doctor Faustus* la presenta con una estructura en cinco actos. Esta misma estructura se volvió usual hacia el final del isabelino y en épocas posteriores, no sólo en Inglaterra, por lo que parece natural que esta obra de Marlowe también esté estructurada así. Sin embargo, algunas otras versiones de la obra no marcan una división en actos, sino que presentan una serie de escenas seguidas, comenzando por el prólogo y terminando con el epílogo.

Los primeros editores, en 1604 y 1616, publicaron en texto a como se acostumbraba con muchas obras de teatro de la época: sin división alguna, a pesar de que muchas obras de teatro medieval se dividían en escenas o cuadros, y ya comenzaba a usarse la estructura en cinco actos, tomada de las obras griegas y latinas⁹⁷: “The original and

⁹⁵ Bevington y Rasmussen, *op. cit.*, p. 35.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁹⁷ Así como las tragedias, para Aristóteles, debían tener unidad de acción tiempo y lugar, su estructura funcionaba mejor cuando se dividía en tres actos, cada uno correspondiente a un momento de la trama (planteamiento, desarrollo y desenlace, con el nudo o conflicto al final del segundo acto). Las obras del renacimiento, si bien no respetaron la unidad de tiempo y lugar, mantuvieron la unidad de acción y los tres momentos de la trama. Cinco actos pronto reemplazaron a los tres originales con la idea de una separación menos tajante entre los momentos de la obra. Así, el planteamiento se mantendría en el primer acto, pero el segundo sería un paso hacia el desarrollo, que terminaría en el tercero. El conflicto sucedería en el cuarto acto, dejando el desenlace en el quinto.

substantive texts of Marlowe's *Doctor Faustus* (the Quartos of 1604 and 1616) present the play completely without the punctuation of act division or scene enumeration."⁹⁸ En los siglos que siguieron, distintos editores decidieron adaptar la obra al formato más usual de su época. Esta división impuesta en actos no es exclusiva de *Doctor Faustus* ni de las obras de Marlowe. Muchas obras del renacimiento se encuentran sin divisiones en su forma original, y la convención editorial les ha dado la estructura de cinco actos, de manera que en la mayoría de los casos ni siquiera se duda de mantener esta división. En *Doctor Faustus*, como en otras obras de Marlowe, sin embargo, la estructura en cinco actos o en escenas no se ha normalizado a este grado. Para Hunter, este hecho está relacionado con la discusión acerca de la interpretación de la obra:

What is exceptional in the textual history of *Doctor Faustus* is not the lack of division in the original texts; it is rather the reluctance of modern editors to impose an act-structure on the modern texts. This is curious, but it seems possible to discern why the reluctance exists and a survey of the modern editions of *Faustus* throws some interesting light on critical attitudes to the subject matter of the play.⁹⁹

La forma en la que cada edición la presenta depende de la forma que más conveniente parece para los propósitos de la edición. La división en cinco actos se mantuvo durante los siglos XVII y XVIII, pero las ediciones de finales del siglo XIX, que buscaban apartar a Marlowe, el rebelde, de los dramaturgos populares isabelinos, prefirieron una serie de escenas, costumbre que se mantuvo hasta las primeras décadas del siglo XX, donde destacan las ediciones de Boas (1932), Kirschbaum (1946) y Greg (1950). Aún así, la edición en escenas se mantiene por algunos críticos, como Kochner (1950). Hoy en día es más común encontrar ediciones con la obra dividida en cinco actos, aunque hay más de una que elige la división en escenas. Solamente una edición del siglo XX, la de J. D. Jump ('Revels' edition, 1962) respeta la falta de división de las ediciones de 1604 y 1616.

Aunque las versiones más antiguas de la obra no están divididas en actos, algunos de quienes han decidido por esta estructura encuentran que la trama marca los momentos de esta división de forma casi natural, por lo que no hay discusión alguna sobre dónde se harían las divisiones entre actos. "I would suggest that the play *is* planned greatly, even precisely, in five clear stages (or acts) moving forward continuously in a single direction."¹⁰⁰ De hecho, esta división se ha vuelto tan común que las ediciones de David

⁹⁸ G. K. Hunter, "Five-Act Structure in *Doctor Faustus*", en Kastan, *op. cit.*, p. 291.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 292.

¹⁰⁰ *Loc. cit.*

Scott Kastan (Norton Critical Edition, 2005) y Sylvan Barnet (Signet Classics, 2001), ambas basadas en los originales de 1604 y 1616 (solamente la edición del Texto B de 1616 en el caso de David Scott Kastan), ni siquiera mencionan la división en cinco actos que hacen. La edición de Mark Thornton Burnett (Christopher Marlowe, *The Complete Plays*, Everyman, 1999), también hecha a partir de los textos originales, termina la introducción con el comentario de que todas las obras menos *The Massacre at Paris* se han estructurado en cinco actos, sin más explicación. La edición de Bevington y Rasmussen ('The Revels Plays', 1997) dedican un párrafo de su introducción al tema, argumentando como Hunter que "Equally persuasive is the argument that *Doctor Faustus*, for all its mix of comic and tragic, moves (in both its A- and B- texts) through a regular five-act structure."¹⁰¹ Así, quienes abiertamente apoyan la división en actos argumentan que esta división está implícita en la estructura interna de la obra, su trama.

Solamente la edición de Ellis, en 1890, menciona explícitamente la decisión de hacer una división de la obra en escenas: "I have retained the excellent plan introduced by Profesor Ward and adopted by Mr. Bullen, of dividing the play into scenes only; it is a dramatic poem rather than a regular drama."¹⁰² Más que responder a una interpretación, la decisión de Ellis está relacionada con la intención de separar a Marlowe, el poeta, de otros dramaturgos. Si bien se encuentran menos argumentos explícitos a su favor, la división en escenas funciona bajo el mismo argumento de "naturalidad". Los textos en los que la obra se encuentra dividida en escenas se basan, más que en la trama, en las convenciones dramáticas. Las entradas y salidas de los personajes usualmente marcan un cambio de escena en una obra, por lo que se puede decir que la división de *Doctor Faustus* en escenas responde a las que ya están implícitas en el texto.

Hacer una división en escenas o actos no obedece solamente a una diferencia formal. Como ya se mencionó, la obra refleja tanto la tradición del teatro medieval como el teatro clásico redescubierto en el renacimiento. La división en actos o escenas, aunque no afecte la estructura dramática ni otros aspectos de la obra, también está relacionada con esto. Los editores que eligen una división por escenas, como Greg, usualmente tienen una interpretación de la obra más relacionada con sus elementos medievales, de *morality play*, mientras que los críticos que mantienen la estructura "natural" en cinco actos, como Hunter, Kastan, Barnet y Bevington y Rasmussen usualmente interpretan *Doctor Faustus*

¹⁰¹ Bevington y Rasmussen, *op. cit.*, p. 38.

¹⁰² Havelock Ellis, citado por G. K. Hunter, *op. cit.*, p. 293.

como una tragedia basada en la trayectoria del personaje.

Si bien en la presente investigación se sustenta la idea de que ambas interpretaciones pueden (y deben) mantenerse en la obra, se ha respetado la convención de la división por actos, en parte porque es la más común en las ediciones modernas y por lo mismo facilita la búsqueda y comparación de fragmentos en distintas ediciones, y en parte porque facilita la organización del trabajo escénico en caso de un montaje. La estructura más “teatral” que Ellis buscaba evitar, aquella que enfatiza la trayectoria del héroe trágico, no pierde por su división en actos su cualidad de “poema dramático” ni los muchos elementos medievales que enriquecen la obra.

II. VERSIFICACIÓN

En *Doctor Faustus*, como en sus demás obras, Christopher Marlowe utiliza como base de la obra el *blank verse*, una forma de versificación cuya creación se le atribuye a Henry Howard, Earl of Surrey, quien lo usó por primera vez como una forma de reproducir el sexteto latino: “His intention was to produce a strict, ten-syllable line and this is what he endeavored to do.”¹⁰³

Esta forma métrica comenzó a popularizarse, particularmente para traducciones del latín y poemas épicos, en la segunda mitad del siglo XVI, pero resultaba todavía una forma tesa, demasiado rítmica para el teatro, hasta que el mismo Marlowe comenzó a utilizarla de una forma más flexible, apoyándose en el acento más que en la sílaba:

Christopher Marlowe, born in 1564, electrified the London theater with his production of *Tamburlaine the Great*, which was published and performed in 1590. Here for the first time, blank verse was revealed to be a natural vehicle for rhythmic and sustained speech, where complex argument and emotion could be sustained without being drowned out by rhyme.¹⁰⁴

Con la mayor flexibilización y el perfeccionamiento del *blank verse* que comenzó con Marlowe y continuó en el teatro y la poesía épica durante finales del siglo XVI y el siglo XVII, este metro se volvió el preferido para el teatro inglés, al igual que la épica y el verso retórico y argumentativo, por las posibilidades que ofrecía para la escena.

Si bien comenzó como una forma métrica de diez sílabas, el *blank verse* pronto se ajustó al sistema acentual-silábico del inglés, y se estableció como una forma de verso con cinco pies iámbicos (es decir, pies de dos sílabas con el acento en la segunda) y sin

¹⁰³ Mark Strand y Eavan Boland, *The Making of a Poem. A Norton Anthology of Poetic Forms*, p. 103.

¹⁰⁴ *Loc. cit.*

rima, con sus propias características, ventajas y desventajas:

The lazy way to think about blank verse is to view it as a compromise between rhyming metrical verse on the one hand and free verse on the other. A poet who devotes serious attention to these forms will quickly realize that blank verse is something more than a halfway house between rhyme and open form. It has characteristics that give it a unique set of capabilities, setting it distantly apart from either of these alternatives.¹⁰⁵

El metro continuó su evolución, según Stand y Boland, con John Milton en el prólogo de *Paradise Lost* (1667), un poema épico en el que esta forma de verso, manteniendo la base del pentámetro yámbico, se flexibilizó aún más.

El largo de los versos, la posibilidad de variar en el ritmo e intercalar pausas entre los pies, el uso de sonidos y aliteración sin una rima forzada, son características que hacen que el *blank verse* sea particularmente apto para el diálogo, y por lo tanto, para el teatro. Se convirtió en el verso usual sobre la escena para el teatro isabelino, jacobino y carolino. Posteriormente, se le recuperó en el drama del siglo XVIII y XIX, aunque el uso del verso se hizo cada vez menor en el teatro ante la predominancia de la prosa. “Why is blank verse such a promising medium for dialogue? Probably it is because the form conveys a sleight heightening to the material through its recurrent sound-patterns, holding our attention without distracting us by its artifice.”¹⁰⁶

Si bien el uso del *blank verse* se popularizó por la similitud que el pentámetro yámbico puede tener con los ritmos del habla cotidiana en inglés, también es cierto que hay diferencia entre el habla cotidiana, en prosa, y el diálogo en verso:

Blank verse may well have taken root in the Elizabethan theater in part because the line mirrored the iambic rhythm dominant in English speech, and was capacious and flexible enough to accommodate numerous patterns of phrasing, as well as numerous levels of diction. Still, verse is not what most of us speak or write on ordinary occasions.¹⁰⁷

Los dramaturgos del isabelino hacían un uso claro de esta distinción entre habla cotidiana y diálogo en verso, y Marlowe no fue la excepción. Así, mientras la mayor parte de la obra, incluyendo los grandes monólogos y soliloquios, al igual que las discusiones clave para el argumento, transcurren en *blank verse*, otros momentos de la obra suceden en prosa. Particularmente, Marlowe, como era común en la época, hace a los personajes

¹⁰⁵ Robert B. Shaw, *Blank Verse. A Guide to its History and Use*, p. 3.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 11.

cómicos, de clases bajas, hablar en prosa, aspecto que los distingue de los personajes principales de la obra. En el caso de Marlowe, sin embargo, el uso de la prosa no se limita a estos personajes, sino que se extiende a las escenas cómicas ya que muchas de ellas, incluso cuando son protagonizadas por Fausto y Mefistófeles, transcurren también en prosa. Estas escenas en prosa, como la escena 1 del acto III y la primera del acto IV, en las que Fausto interactúa con el Papa y con el Emperador y un Caballero, respectivamente, tienen la particularidad de que la acción es mucho más importante que el discurso, ya que son simples muestras del comportamiento de Fausto durante los veinticuatro años estipulados por el contrato. Finalmente, Marlowe recurre a la prosa también cuando los personajes leen textos que, en su original, están en prosa, como el contrato que Fausto lee en voz alta después de firmar en el segundo acto. El uso intercalado de la prosa hace que resalte, como diálogo que debe ser escuchado, el verso.

4.

La traducción del teatro

Il est rassurant de constater que la vie intellectuelle des peuples est inondée des traductions, puisque toutes ces traductions peuvent contribuer peu ou peu à la meilleure compréhension et à l'estime mutuelle entre les peuples. De même, il est non moins rassurant qu'il y ait partout dans le monde des érudits qui consacrent leur meilleur effort à élucider les problèmes théoriques de la traduction...

Lázló Dobossy¹

La forma en la que se hace la traducción de un texto, sea obra dramática, obra literaria, u otra, responde a una serie de decisiones que toma el traductor y que dependen, en mayor o menor grado, de la obra original, del contexto en el que se escribió la obra, del contexto en el que se recibirá la obra, de los lectores, de la razón por la cual se hace la traducción, y en algunos casos, de los requerimientos de quien publicará la traducción. Estas decisiones son distintas para cada traductor, pero también pueden variar entre una traducción y otra. Asimismo, las preferencias por un estilo de traducción sobre otro han variado según la época en la que se hace.

Las teorías de la traducción son también un reflejo del pensamiento de la época, por lo que no se pueden entender fuera de su contexto: “Naturally, translation theories of the last two hundred years need to be seen in a historical context. They were not born *ex nihilo*.”² Por lo mismo, las traducciones hechas en distintas épocas, que responden tanto a su contexto como a las teorías de traducción de sus tiempos, no siempre se mantienen vigentes en otras épocas.

En este capítulo no se pretende hacer un recorrido exhaustivo de las teorías de la traducción que se han generado a lo largo de la historia, sino simplemente detenerse en las teorías de traducción (generales, de traducción literaria, de traducción del verso y de traducción dramática) que son relevantes para esta traducción y la investigación que la acompaña. A partir de las teorías expuestas, se hará un comentario sobre algunas de

¹ Lázló Dobossy, “La Traduction: Art et Objet de Recherches” en Holmes, *op. cit.*, p. 215.

² Rainer Schulte y John Biguenet, “Introduction” en Rainer Schulte y John Biguenet, *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, p. 1.

las traducciones existentes de *Dr. Faustus*, se explicará la necesidad de hacer una nueva traducción, y se sentarán las bases sobre las cuales se tomaron las decisiones para la forma de realizar ésta última.

a. Teorías de la traducción y traducción literaria

La traducción existe en el mundo desde que existen las lenguas y el hombre tiene la necesidad y la inquietud de conocer otras culturas y entrar en contacto con ellas. La historia de la literatura está llena de traducciones (algunas de las cuales no se conocen como traducciones, sino obras originales) que enriquecen y permiten que la literatura de cada nación, y por lo mismo del mundo, se desarrolle y evolucione. “In Europe, literary translation has been known since the age of the Romans; translation shows how the literature and philosophy of the Romans gained strength from their Greek model.”³ De forma complementaria a la traducción de obras literarias y filosóficas, en todas las épocas ha habido traductores que, mediante ensayos o prólogos, comentan sus opiniones sobre la traducción, la forma en la que creen que se debe o no se debe traducir, y sus experiencias como traductores. La mayoría de estos comentarios, hasta el siglo XIX, versaban sobre la traducción literaria, y en particular la poesía, pero, aunque algunos de estos comentarios sentaron las bases para lo que luego se convertiría en teoría de la traducción, el estudio de la traducción no era visto como un campo en sí mismo: “... *theory* does not properly describe commentary on translation before our time. What is loosely called theory is strictly speaking not theory but rather principles leading later to theory.”⁴

A partir del siglo XIX, sin embargo, con teóricos como Friedrich Schleiermacher y Wilhelm Von Humboldt, la atención pasó de los comentarios sobre la traducción literaria a la traducción en sí, como proceso y como profesión. Es en esta época, a partir de que comenzaron a escribirse ensayos y libros sobre la traducción en general, y no comentarios sobre las traducciones propias o de otros, que realmente se puede hablar de la existencia de las teorías de traducción.

Con el avance de las teorías de traducción, comenzaron a profesionalizarse tanto la práctica de la traducción como las teorías acerca de la misma. No se debe entender por esto que las teorías de traducción han de alguna manera regido la práctica, sino que

³ Hugo Friedrich, “On the Art of Translation” en Schulte y Biguenet, *op. cit.*, p. 12.

⁴ Willis Barnstone, *The Poetics of Translation. History, Theory, Practice*, p. 221.

se han convertido en un apoyo para la misma, a su vez que la práctica alimenta la teoría: “Autrement dit, la théorie ne dit pas au praticien ce qu’il doit faire mais l’aide à formuler, à conceptualizer, à problématiser des questions qui se posent lorsque nous traduisons et que nous nous posons mieux lorsque nous posons une culture théorique; mais c’est à partir de notre expérience de traducteur que nous pouvons mieux comprendre ces questions et que nous pouvons prendre nous décisions.”⁵

Las teorías de la traducción parten, además de la práctica traductora, de muchas disciplinas distintas, y retoman las teorías y los conocimientos generados en otras áreas para enriquecerse y formar su propio campo de estudio. Así, durante las primeras décadas del siglo XX los teóricos de la traducción se apoyaron en conceptos lingüísticos, mientras sus pares del siglo XIX habían tomado conceptos de la filosofía, la estética y la literatura. En años más recientes, los estudios de traducción se han reforzado con conceptos tomados de los estudios culturales, los estudios de comunicación, y la mercadotecnia, entre muchas otras fuentes. Así, si bien los primeros años de la existencia de teorías de la traducción se concentraron en describir los elementos que hacían que una traducción fuera “buena”, en la forma de traducir para lograrla, y en debatir acerca de la “literalidad” y la “fidelidad” en la traducción, actualmente se ha pasado de la prescripción hacia la descripción del proceso de traducción, la forma en la que la traducción influye en la historia y la cultura de distintas naciones y las distintas formas de traducción que se hacían según las necesidades de cada texto, público y cultura.

Para efectos de esta investigación, y la traducción que la acompaña, no se tomarán en cuenta todas las teorías de la traducción que se han generado a lo largo de dos siglos de estudios, sino solamente aquellas que se pueden aplicar directamente a la traducción literaria y de la poesía, y a la traducción del drama, en sus aspectos literarios como los escénicos. De la misma forma, se retomarán las teorías que apoyen el análisis de las traducciones ya existentes de *Dr. Faustus* en su contexto, de manera que se puedan considerar sus ventajas y desventajas y la función que cumplen o que cumplieron en el momento de ser editadas.

En su mayoría, el debate sobre la traducción anterior al siglo XX tiene que ver con el conceptos de fidelidad y la relación entre el original, la traducción y la lengua de llegada. Cada uno de los traductores y teóricos que escribió sobre estos conceptos

⁵ Jean-René Ladmiral, en Claudia Cortesi (comp.), *Quand la Traduction se Réfléchit...*, p. 18.

buscaba definir en sus palabras, qué era esa fidelidad a la que la traducción debía aspirar, si fidelidad a las palabras, a las ideas, al estilo, al concepto, etc. del original. Lo que lleva a otra idea que ha permeado los estudios de traducción (y de literatura también) durante muchos siglos: la idea del original, que ya se discutió en un capítulo anterior y que se retomará en relación con la traducción más adelante.

Para Schleiermacher (1768-1834), teólogo y filósofo alemán, la traducción está relacionada con la interpretación del texto; en su visión, la comprensión es un proceso de recreación y acercamiento entre la obra y el lector, un círculo hermenéutico.⁶ Para el filósofo, la relación entre el traductor y la obra se ve reflejada en la relación entre la obra traducida y el nuevo lector; es importante considerar la forma en la que el traductor decide acercar al autor de la obra con el lector en una nueva lengua: “Either the translator leaves the writer alone as much as possible and moves the reader toward the writer, or he leaves the reader alone as much as possible and moves the writer toward the reader.”⁷ Se han hecho muchos argumentos a favor de una y otra postura, pero en la práctica, la decisión del traductor tiene que ver con mucho más que sus preferencias personales, ya que debe considerar la obra con sus características particulares⁸, además del lector al que irá dirigida la traducción y el lugar que tendrá en la cultura de llegada. No está en manos del traductor tomar esta decisión de forma totalmente consciente. Más que pensar, entonces, en dos polos opuestos y en una decisión consciente de un traductor por uno de ellos, habría que pensar, como lo hizo John Dryden hace ya varios siglos, en una línea entre estos dos polos sobre la cual hay una infinidad de puntos en los que se pueden situar las traducciones: “Imitation and verbal version are, in my opinion, the two extremes which ought to be avoided.”⁹

⁶ “La lectura de un texto es un proceso que se desarrolla de un modo lineal, esto es, que avanza pasando por las distintas partes del mismo. Al leer una frase la situamos dentro de un contexto individual dentro del cual podría formar parte y desde el cual resultaría comprensible. Suponemos un contexto que daría un sentido coherente. A medida que avanzamos en la lectura y añadimos más frases a la primera se va determinando el contexto y, al mismo tiempo, se produce un efecto retroactivo sobre las primeras frases leídas.” (Jordi Llovet *et al.*, *Teoría literaria y literatura comparada*, pp. 216-217).

⁷ Friedrich Schleiermacher, “On the Different Methods of Translating”, en Schulte y Biguenet, *op. cit.*, p. 42.

⁸ Por características de la obra, nos referimos a su género, estilo, y el contexto de la época en la que se creó, entre otros aspectos, y no a la “traducibilidad” de la que habla Walter Benjamin: “If translation is a mode, then translatability must be an essential feature of certain works.” (Walter Benjamin, “The Task of the Translator” en Schulte y Biguenet, *op. cit.*, p. 72).

⁹ John Dryden, “On Translation” en Schulte y Biguenet, *op. cit.*, p. 20.

Conforme los estudios avanzaban, los teóricos, como el filósofo José Ortega y Gasset, llegaban a la conclusión de que la traducción perfecta (en términos de fidelidad) de la que se podía hablar en teoría no existía en la práctica, ya que traducir era una tarea que, según el filósofo, era a la vez imposible y necesaria, y que si bien ninguna traducción sería perfecta, toda traducción era posible: “Isn’t the act of translating a necessarily utopian task?”¹⁰ Poco a poco, el concepto de fidelidad y la idea de la traducción perfecta comenzó a ser reemplazada por la noción de la traducción adecuada, pero ¿adecuada a qué?

Cada teórico tiene una respuesta a esta pregunta, pero son muy pocas las ocasiones en las que las teorías se ven reflejadas en la práctica traductora. Como hace notar Antoine Berman en el prólogo de *L'Épreuve de l'Étranger*, esto tiene que ver en parte con que, durante mucho tiempo, no fueron los traductores quienes escribían teoría de la traducción: “Or, bien que de nombreux traducteurs aient écrit sur leur métier, il était jusqu’à présent indéniable que la grand masse de ces textes émanait de non-traducteurs. La définition des «problèmes» de la traduction était prise en charge par des théologiens, des philosophes, des linguistes ou des critiques.”¹¹ Este hecho, que preocupaba a Berman tanto porque era muestra de que la traducción, como profesión, se mantenía en la oscuridad como porque la traducción “no se pensaba a sí misma”, ha cambiado conforme la teoría se ha consolidado y la práctica se ha profesionalizado, como lo demuestran las teorías de los últimos treinta años, incluida la del mismo Berman, de la que trataremos más adelante.

A finales de los años 70, el traductólogo alemán Hans Josef Vermeer partió de algunos textos de Cicerón para sentar las bases de su teoría de la translación¹², según la cual es necesario considerar la traducción, ante todo, como una actividad humana, que a su vez está relacionada con una buena cantidad de actos humanos como el saber, el leer y el comunicarse. Para este teórico, la forma de traducir un texto dependerá siempre del *skopos*, o la función: “Casi toda traducción puede ser válida: basta que sepas (y hagas explícito) para qué y para quién traduces; ello te dictará el cómo.”¹³ Antes de comenzar una traducción, por lo tanto, el traductor debe considerar la función del texto original y saber si la función de la traducción será la misma, de manera que consiga hacer una traducción que se adapte a las expectativas de los lectores.

¹⁰ José Ortega y Gasset, “The Misery and Splendor of Translation” en Schulte y Biguenet, *op. cit.*, p. 93.

¹¹ Antoine Berman, *L'Épreuve de l'Étranger*, p. 11.

¹² “Dentro de la teoría de Vermeer, la translación es un término genérico que incluye tanto el trabajo de los traductores (traducción) como el de los intérpretes (interpretación)” (Pedro C. Tapia Zúñiga, *Cicerón y la translatoología según Hans Josef Vermeer*, p. 19).

¹³ Tapia Zúñiga, *op. cit.*, p. 18.

Con base en la idea del *skopos*, Vermeer y sus seguidores proponen que para cada tipo de función habrá una estrategia de traducción, de manera que un texto práctico, operativo o comunicativo mantenga, en la traducción, su función práctica, operativa o comunicativa (siempre, claro, que el *skopos* de la traducción sea el mismo que del original): “Si asumimos con la teoría funcional o *teoría del skopos* el postulado de que toda traducción está mediatizada por su finalidad, es a todas luces también asumible que ésta determine la estrategia traslatoria que se ha de seguir.”¹⁴

Esta teoría maneja varias estrategias de traducción: la traducción interlineal, que es palabra por palabra, la traducción literal, que se parece a la anterior, pero respeta la sintaxis de la lengua de llegada, la traducción filológica considera, además de lo anterior, los niveles semántico y pragmático del texto. Ésta tercera estrategia, según los funcionalistas, es la que usualmente se usa para traducir literatura, pero se mantiene demasiado cerca del original, de manera que un texto que para el lector original se siente natural, no lo es para el lector de la traducción. El cuarto tipo de traducción, la comunicativa, imita la oferta informativa del texto de partida con los recursos de la lengua de llegada. “Es, sin duda, el método estrella de esta escuela, el que goza de las preferencias del público...”¹⁵ Finalmente está la traducción creativa, que según Vermeer, se usa cuando el traductor, por las características de la obra en cuestión y del lector de la traducción, debe crear nuevos signos lingüísticos en la lengua de llegada.

Queda claro que Vermeer, si bien se aleja del énfasis en las nociones de equivalencia, fidelidad y original con la teoría del *skopos*, se sitúa, como Schleiermacher, en el debate sobre la posibilidad de elegir entre dos polos, la cercanía al autor y la cercanía al lector. La cuarta estrategia de traducción, definida en el párrafo anterior, es la que se aplica (y se ha aplicado durante años) a lo que estos teóricos llaman textos comunicativos u operativos, como los manuales, los textos comerciales o las notas periodísticas, pero en el caso de los llamados textos estéticos, según Vermeer, no es tan sencillo definir la función. Estos textos, los estéticos, definitivamente van más allá de comunicar un contenido. Ceñir la traducción de un texto literario a una función que no se puede realmente definir puede limitar la experiencia del lector a una sola interpretación, y tomar como base lo que el texto comunica puede negarle al lector la posibilidad de conocer otras culturas, otras formas de escritura, además de que puede implicar menospreciar su capacidad para comprender

¹⁴ Virgilio Moya, *La selva de la traducción*, p. 99.

¹⁵ Tapia, *op. cit.*, p. 102.

y absorber textos cuya forma no es la acostumbrada. Traducir un texto literario de esta manera es no permitir que las traducciones formen parte del intercambio y la evolución de los diferentes sistemas literarios. Un texto literario es mucho más que una simple oferta informativa, y su traducción lo debe ser también:

The task of the translator is not to render his work so that it becomes immediately familiar to his own people, but to maintain the “strangeness” or “foreignness” of the original work. He does this by conveying the particular state of mind of the artist and by revealing the unexpected insights and unaccustomed feelings implicit in the work. The translation must be a discovery to the translator as well as to his readers.¹⁶

También existe otro aspecto que esta teoría funcionalista retoma de textos anteriores, y es la idea del original. Vermeer, como tantos de sus predecesores, considera el texto de partida como un original único, incambiable, inamovible y que, por lo mismo, tendrá una sola interpretación. No toma en cuenta la cultura ni el contexto en el que fue creado, como tampoco toma en cuenta el contexto dentro del cual se crea y será recibida la traducción. Para algunos tipos de textos operativos, estos aspectos son menos relevantes (aunque no inexistentes), pero son una parte importante de los textos literarios, e influyen en su lectura y su interpretación, por lo tanto, en su traducción: “Tout discours est unique et ne se donne qu’une fois. S’il est répété, il n’est déjà plus le même, par le fait que les conditions de sa production ont changé.”¹⁷

Finalmente, y sin menospreciar las grandes aportaciones de la teoría del *skopos*, al considerar que la función de cada texto influye en su traducción y que no hay una sola forma “correcta” de traducir, brindó a la práctica y al estudio de la traducción, hay que decir que Vermeer no logra del todo escapar de la prescripción al considerar y recomendar una de las cinco estrategias de traducción, la comunicativa, como la indicada para la mayor parte de los textos, aunque en teoría, deja la decisión final al traductor, que debe basarse en la función del texto. Si bien, entonces, la teoría del *skopos* puede ser la adecuada para la traducción de muchos tipos de texto, para la traducción literaria puede resultar tan prescriptiva y restrictiva como teorías anteriores.

La traduction de la littérature et de la philosophie peuvent-elles partager la même épistémologie que celle de la traduction technico-scientifique, qui n’est ni littéraire ni philosophique? En d’autres termes, traduction littéraire et traduction technico-

¹⁶ Vicki C. H. Ooi, “Transcending Culture, a Cantonese Translation and Production of O’Neill’s *Long Day’s Journey into Night*” en Zuber, *op. cit.*, p. 53.

¹⁷ Jean-Louis Cordonnier. *Traduction et Culture*, p. 187.

scientifique peuvent-elles être étudiées, analysées, décrites en utilisant les mêmes outils conceptuelles? Bref, est-ce qu'une unique épistémologie est à même d'expliquer des processus de traduction aussi différents les uns des autres? Personnellement, je crois que cela n'est pas possible. Parce que, à mon avis, réduire la traduction littéraire à la communication d'un message voudrait dire réduire la littérature à une pragmatique de la communication.¹⁸

Después de muchos siglos en los que la reflexión sobre la traducción estaba ligada, en su mayoría, a la traducción literaria, las teorías de la traducción de gran parte del siglo XX habían dado un giro de 180 grados, y se habían concentrado en la traducción como práctica, a menudo sin tomar en cuenta la literaria o, en su caso, considerarla de la misma manera que la traducción de otros tipos de textos. “In our century translation theory is theory, largely linguistic and philosophical and not specifically directed towards literature. Applied linguistic theory, however, relates more readily to information transfer, Bible translation, and translation by professional interpreters. Linguistics and philosophy have always been more comfortable with technical than with literary translation.”¹⁹ Esta tendencia se revirtió en las últimas décadas del mismo siglo, con las escuelas de traducción que se mencionarán a continuación.

Durante la década de los 70, por los mismos años que Vermeer y sus colegas afianzaban la teoría del *skopos*, Antoine Berman tomaba otro camino para hablar de la traducción: su relación con la cultura. Para Berman, como para muchos teóricos que lo han seguido, traducir no es solamente comunicar, sino también escribir: “La traduction ne peut être définie uniquement en termes de communication, de transmission des messages ou de *rewording* élargi. Elle n'est pas non plus une activité purement littéraire/esthétique, même si elle est intimement liée à la pratique littéraire d'un espace culturel donné.”²⁰ Berman retoma conceptos de los teóricos alemanes del siglo XIX, de los lingüistas, de los literatos, pero también de la filosofía, de la psicología y hasta de la arqueología para hablar de la traducción como un campo de estudio que requiere verse desde varias disciplinas a la vez que constituye una fuente de conocimiento sobre todas ellas (las lenguas, la literatura, la cultura): “Un champ pluridisciplinaire dans lequel les traducteurs pourront fructueusement travailler avec les écrivains, les théoriciens de la littérature, les psychanalystes et les linguistes.”²¹

¹⁸ Antonio Lavieri en Cortesi, *op. cit.*, p. 50.

¹⁹ Barnstone, *op. cit.*, p. 222.

²⁰ Berman, *L'épreuve...*, p. 17.

²¹ *Ibid.*, p. 24.

Antoine Berman, como teórico, como analista de la traducción y como traductor, retoma las ideas de Schleiermacher y otros hermeneutas alemanes y regresa a la dicotomía entre la lengua extranjera y la de traducción, la cultura extranjera y la cultura a la que se traduce. Para él, no se trata ya solamente de llevar el autor al lector o el lector al autor, sino de permitir la entrada de la lengua extranjera en la propia al momento de traducir, y dejar que la cultura de la que proviene una obra permee una traducción, de manera que una y otra lengua, una y otra cultura, interactúen y convivan. En otras palabras, retoma las ideas hermenéuticas de pensadores como Gadamer: “En el acto de la comprensión, explica Gadamer, se encuentran y funden dos horizontes: el horizonte propio de la obra de arte y el horizonte del intérprete que al encontrarse hacen surgir algo nuevo.”²²

Un aspecto importante que Berman enfatiza es el de la vida de las traducciones y la retraducción. Para este autor, dado que las traducciones se hacen dentro de una cultura y pertenecen a la misma, envejecen, y se hacen necesarias nuevas traducciones conforme la historia y las culturas evolucionan, para mantener estas relaciones entre literaturas y culturas, y generar nuevas: “Cette volonté de rouvrir l'accès aux grands textes de notre tradition historique couvre à la fois le champ de la traduction, de l'herméneutique et de la philosophie.”²³ Nuevamente, este pensamiento remite a las ideas de Gadamer sobre la interpretación de textos, que no solamente tiene relación con el contexto en el que fueron creados, sino con el contexto del nuevo lector, de manera que se reinterpretan, y recrean, en cada momento de la historia y en cada cultura diferente.

Así, la traducción permite la convivencia entre literaturas, el conocimiento de unas culturas en otras, y el reconocimiento del ser en el otro: “Car la traduction n'est pas une simple médiation: c'est un processus où se joue toute notre rapport avec l'Autre.”²⁴ La traducción es una herramienta tan importante para la cultura como la cultura lo es para la traducción.

A la par que Berman escribía, teóricos pertenecientes a la corriente que hoy se conoce como estudios de traducción,²⁵ provenientes de las escuelas de Ámsterdam y Tel-

²² Llovet, *op. cit.*, p. 228.

²³ Berman, *L'épreuve...*, p. 281.

²⁴ *Ibid.*, p. 287.

²⁵ Es importante mencionar que, si bien se les agrupa dentro de una corriente, los teóricos pertenecientes a los estudios de traducción difieren en varios aspectos de sus teorías. Para efectos de esta investigación, llamaremos “estudios de traducción” al conjunto de estos teóricos, aunque también se puede considerar que el término incluye a toda la disciplina.

Aviv, concuerdan con él en la importancia que debe tener la cultura en la que está inmersa una obra y dentro de la cual se hace una traducción. Para estos teóricos (Holmes, Toury, Lefevre y Even-Zohar como los principales representantes), que como Berman parten de otros campos del conocimiento para enriquecer su investigación, la literatura es un sistema dentro de un sistema mayor, la cultura. Cada cultura es un sistema que, a su vez, no está aislado, sino que convive, interactúa y evoluciona con otros sistemas culturales dentro de un polisistema²⁶. Estos teóricos estudian la traducción (particularmente la traducción literaria) como un subsistema de la literatura o una forma de metaliteratura, y toman como punto de partida las teorías de la interpretación y la hermenéutica moderna²⁷, así como de la estética de la recepción²⁸ que dominaban, en su momento, el estudio de la literatura. Lo que estas teorías comparten, y que se vuelve indispensable para los estudios de traducción, es la idea de que el aspecto estético y el contexto de la obra son inseparables.

Así, la traducción funciona como uno de los sistemas que permite la interacción entre literaturas y entre culturas, y no solamente permite que una obra entre, por medio de la traducción, a un sistema nuevo e influya en él, sino que este sistema influya en la obra literaria y por lo tanto el sistema del que proviene. Al mismo tiempo, la traducción pertenece a un subsistema dentro del sistema de la literatura, y a su vez se nutre y depende de la literatura y de otros subsistemas traductores en su creación:

Both canonised and non-canonised concepts of literature will look outside their literature for support for their own claims. They will look for foreign models made available by text processing, and first and foremost by translation. If translators

²⁶ “The polysystem can be described as a canonised system, which is the leading “fashion” of a given day. It is vindicated and defended by a number of writers and critics and is taught as “the” literary standard to emulate in schools. In addition it influences the writing of “timeless” handbooks of poetics by its proponents. The polysystem also contains countercurrents, which try to displace the canonised system and replace it.” (André Lefevre, “Translating Literature/Translated Literature: The State of the Art” en Zuber, *op. cit.*, p. 159)

²⁷ Tomando como base las teorías de la hermenéutica de autores como Schleiermacher, Dilthey, Droysen, Gadamer y Ricoeur, en las que la interpretación de un fenómeno (sea texto o no), no es ya la búsqueda de un significado fijo y único, sino que depende de la relación entre las partes y el todo del fenómeno. (Ver Wolfgang Iser, *Rutas de la interpretación* y Jordi Llovet, *op. cit.*, pp. 207 – 231).

²⁸ Teoría originada por Hans Robert Jauss en los años sesenta, que toma en cuenta no solamente las circunstancias de la obra para su interpretación, sino las circunstancias en las que sucede su recepción. Así, cada interpretación, al ser hecha por un lector distinto en un momento distinto y con un horizonte distinto de expectativas (que incluye sus lecturas previas, sus conocimientos sobre el género, el autor y el tema, etc.), es única e irreplicable, sin que por esto deje de ser la obra en sí la que se encuentra al centro de la interpretación: “Cada recepción viene a ser, de este modo, un proceso de percepción guiado por la obra misma, en el cual anticipamos un sentido que a medida que progresa la lectura nos veremos constantemente obligados a corregir o confirmar.” (Llovet, *op. cit.*, p. 232) Así, la obra literaria deja de considerarse un objeto fijo e inamovible para volverse un fenómeno que se actualiza constantemente. (Ver Hans Robert Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*.)

of literature want to promote either the canonised or the non-canonised concept, their choice of primary and initial norms, which dictates their choice of shifts and of processing contextual and pragmatic factors, is likely to be radically different.²⁹

El polisistema influye no solamente en la selección de las obras que se traducen para introducirse de un sistema a otro, sino que la literatura del sistema que las recibe influye la forma en la que éstas se traducen. Estas traducciones, a su vez, influyen en la literatura del sistema, de manera que todo el polisistema se mantiene en constante interconexión y transformación.

El “original” deja de ser, por lo tanto, una obra intocable e inamovible; junto con su traducción, está inmerso en sistemas culturales que no solamente influyen en éste al momento de su creación, sino que afectan su recepción e interpretación: “Contra el carácter fijo del significado de los textos, los *estudios de traducción* enfatizan el dinamismo del significado. Los textos literarios son móviles y mutantes (lo mismo que la visión que una época tiene de una época o de una obra) y nadie puede fijar su significación por mucho que se esfuerce.”³⁰

Los estudios de traducción retoman la importancia que Vermeer y los funcionalistas alemanes le dan al texto traducido y a la recepción de éste en la cultura de llegada a la vez que le dan la misma relevancia a la interacción entre culturas, literaturas y textos que encontramos en Berman.

Los estudios de traducción proponen un método basado en la práctica traductora: el análisis y la descripción (pero no la crítica) de las traducciones que se hacen en el contexto de las culturas que las reciben: “lo que se pretende es observar la realidad, que no es otra que las obras traducidas, describirla y explicarla y, a ser posible, formular leyes sobre el comportamiento traductor.”³¹ Si bien este método parte del análisis de obras individuales, la idea es en realidad más ambiciosa, ya que se busca conocer el subsistema de la traducción dentro de una literatura y una cultura y conocer su comportamiento para poder discernir las normas culturales a las que el traductor sujeta las decisiones que toma al traducir. Al observar y describir las traducciones dentro del sistema literario al que pertenecen y en su relación con el mismo, estos teóricos insertan la traducción dentro del campo de estudio de la literatura, considerándola una

²⁹ Lefevere, *op. cit.*, en Ortrun Zuber (ed.). *op. cit.*, p. 159.

³⁰ Moya, *op. cit.*, p. 129.

³¹ *Ibid.*, p. 123.

forma de metaliteratura más (como el comentario y la crítica): “all translation is an act of critical interpretation.”³²

Es importante mencionar que, a diferencia de otras teorías de la traducción que se concentran en el proceso y la práctica de traducir, a menudo de forma prescriptiva, esta corriente se concentra en el análisis de traducciones existentes y en la forma en la que se insertan y participan en el sistema de recepción:

For a long time the study of translation has meant little more than the study of translating. How should one translate? How does one train good translators? Until the beginning of the twentieth century this type of translation study centred mainly on literary texts. [...] The questions asked above, so deliciously speculative in nature and thus admitting of endless speculation, are still being answered to the present day. They are no longer central questions in the study of literary translation, which is shifting more and more from the study of translating literature to the study of how translated literature functions inside the system of a given native literature, thus establishing a long postulated link with comparative literature.”³³

Conforme los estudios y las teorías sobre traducción se han transformado (junto con estudios en otros campos relacionados), la visión que se tiene sobre la traducción y su relación con el original ha variado. La idea de fidelidad desapareció conforme se dejó de considerar el original como una obra intocable, con un solo sentido y una sola interpretación, a la que la traducción estaba completamente subyugada. La traducción es a su vez escritura y metaliteratura (o reescritura), como lo es la crítica literaria: “La traducción es la reescritura más reconocible y, en potencia, la más influyente por su capacidad para proyectar la imagen de un autor en otra cultura diferente a la suya.”³⁴

También hacia finales de los sesenta, el filósofo francés Jaques Derrida comenzó a cuestionar las dicotomías y jerarquías que regían no solamente la literatura, sino el pensamiento occidental en general: el significado y el significante, la lengua y el habla, la forma y el fondo, el autor y el lector, el original y la traducción. Más que derribar los conceptos en sí, este autor buscaba romper con la rigidez y la estructura con las que se les veía en las humanidades, y tratar estas ciencias más como un juego, algo en constante movimiento. Propone, pues, la deconstrucción. La noción central de la deconstrucción, según Llovet, es:

³² James S. Holmes, “Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form” en Holmes, *op. cit.*, p. 93.

³³ Lefevere, “Translating Literature/Translated Literature...” en Zuber, *op. cit.*, p. 153.

³⁴ Moya, *op. cit.*, p. 154.

La noción de diferencia, tomada al menos en dos acepciones. La primera es la de separación «entre» A y B, intrínseca a cualquier manifestación textual, que se singulariza necesariamente respecto de lo que no está allí. Un texto existe porque se define en función de todos aquellos que *no* están. La segunda acepción, que se entrelaza con lo anterior, es la de aplazamiento, para la cual Derrida inventó el término *diferancia* (presente de algún modo en el verbo *diferir*: postergar pero también disentir), que es relevamiento o deslizamiento perpetuo de esa diferencia irreductible.³⁵

Si bien la literatura ya había visto crecer en importancia la figura del lector con la estética de la recepción, Derrida rompe con la idea de un lector subyugado al autor de una obra. No solamente es el lector quien completa la obra mediante la interpretación, como ya habíamos visto con Jauss, sino que el autor, como único creador y dueño de un original, deja de existir como instancia a la cual adjudicar un sentido. Con lo mismo, se quebranta nuevamente la hegemonía del original, y en cuanto a la traducción se refiere, la dicotomía original-traducción, que necesariamente subordinaba la traducción al original:

Si esenciales eran la figura autorial y el original, y accidentales el traductor y la traducción, lo que implicaba una dependencia y subordinación de los segundos frente a los primeros, con Derrida se produce una violación o profanación de la relación secularmente establecida entre original y traducción. [...] la deconstrucción de lo que trata es de impugnar los conceptos de *autoría* —la palabra comparte raíz con *autoridad*— y originalidad, conceptos que vuelven la traducción dependiente y subordinada, pero no de darle a la traducción la categoría de original ni de convertir al traductor en autor.³⁶

Para Derrida, la idea de originalidad no se puede aplicar, en realidad, a ningún texto. Ningún texto se escribe en el vacío; todos se alimentan de su contexto, de ideas previas y de otros textos. De cierta forma, todo texto, aún los que consideramos “originales”, son traducciones de la idea de la obra que tiene el autor antes de escribirla, y tiene influencia de incontables textos previos. Y cuando un texto sale de las manos del autor, no es algo terminado, con significado fijo, sino algo que se terminará solamente en cada lectura (con la influencia, nuevamente, de muchos textos previos). Así, el texto en sí tiene tantos significados como lectores (o traductores, o en el caso del teatro, espectadores): “Es decir que se destruye/reconstruye el significado unívoco del texto y se mantiene su ambigüedad y plurisignificación.”³⁷ El texto está en constante movimiento y mutación mientras se siga leyendo.

³⁵ Llovet, *op. cit.*, pp. 75-76.

³⁶ Moya, *op. cit.*, p. 171.

³⁷ *Ibid.*, p. 174.

Derrida retoma a Walter Benjamin en cuanto a la idea de que no son solamente las traducciones las que dependen de los originales, sino que se complementan unas a otros, ya que gracias a las traducciones, el original se continúa transformando y se mantiene vivo. La traducción, ciertamente, necesita el original, pero de la misma forma, el original necesita la traducción. El original, de hecho, necesita de la traducción: “For if the structure of the original is marked by the requirement to be translated, it is that in laying down the law the original begins by indebteding itself *as well* with regard to the translator. The original is the first debtor, the first petitioner; it begins by lacking and by pleading for translation.”³⁸

El rompimiento con el concepto de autor que había dominado la literatura occidental desde el siglo XIX es probablemente la contribución más importante de Derrida para la traducción. Si antes se consideraba la traducción como un texto secundario, de menor importancia, subyugado al original, Derrida consigue, al romper la idea misma de originalidad, que ambos textos se puedan ver como dependientes de otros, de hecho interdependientes, a la vez que obras en sí mismas.

b. La traducción del verso

La traducción del verso ha sido, a menudo, la discusión central de muchas críticas, comentarios y ensayos sobre la traducción, pero son pocos los trabajos teóricos que la han retomado particularmente. Escrito, sin embargo, existe mucho, en comentarios, introducciones y ensayos hechos por poetas, traductores o ambos, quienes comentan sus preferencias por el estilo de traducción, sus decisiones al respecto, y sus propias traducciones. La mayor parte de estos escritos empiezan por comentar la dificultad o imposibilidad de traducir la poesía: “When poets talk about translating poetry, it is usual to begin and to conclude by saying that it can’t be done.”³⁹ No vamos a negar que sí es imposible traducir completamente todos los aspectos de un poema, conseguir las mismas imágenes, el mismo ritmo, la misma forma, y el mismo efecto en el lector, ya que hay muchos aspectos que están ligados a una lengua y una cultura. Y en un sentido, no hay texto que no sea imposible de traducir, si por traducción se entiende una réplica absoluta de significados, formas y efectos. Sin embargo, no por esto ha dejado de traducirse la

³⁸ Jaques Derrida, “Des Tours de Babel” en Schulte y Bigunet, *op. cit.*, p. 227.

³⁹ Dudley Fitts, “The Poetic Nuance” en Brower, *op. cit.*, p. 33.

poesía, ni de discutirse las traducciones de la poesía. Esta imposibilidad, entonces, no debe tomarse como más que la imposibilidad de conseguir el mismo poema exacto en otra lengua, y no la imposibilidad de traducir poesía en sí:

The prejudice that poetry is absolutely untranslatable [...] seems to have been nourished by poets who have experienced the impossibility of transposing their own poetry into prose. But translations of poems do after all exist and do continue to be made, and sometimes even the poets themselves appreciate them.⁴⁰

Además de las discusiones sobre la fidelidad, la literalidad, la libertad, la creatividad, el concepto de autoría y la originalidad, entre muchos otros, que son comunes a todos los géneros literarios, y a menudo cualquier tipo de texto, las discusiones sobre la traducción del verso a menudo se han centrado en torno a la forma (el ritmo, la métrica y la rima), el sonido o, visto de una forma más amplia, el uso del lenguaje. Son estos aspectos los que, para traductores, teóricos y poetas, encierran la dificultad particular de traducir obras en verso, y sobre los que concentran la mayor parte de sus escritos.

Así como distintos estilos de traducción en general han regido distintas épocas, la traducción del verso se ha hecho de distintas formas a lo largo de la historia. La Roma antigua era completamente válido reinterpretar el tema de un poema al estilo propio de la época, e incluso se consideraba el texto resultante de autoría del traductor; durante el medioevo y el renacimiento comenzó a acostumbrarse “importar” formas de verso extranjeras, y el producto fue la introducción de nuevas formas en las poesías nacionales receptoras de la traducción.⁴¹ Durante los siglos XVIII y XIX, la poesía continuó traduciéndose en verso, usando ya fuera una forma de verso propia de la lengua meta o imitando la forma del original:

In translating a poem, that is to say, a linguistic form of expression bound by metrical rhythm, we may proceed in one of two ways: either we may scrupulously adhere to the rhythmic pattern of the original and copy the verse form with all its rhythmic components, or we may disturb the pattern, replacing the original rhythm by a new one, and in that case we substitute a different verse form.⁴²

Existe, por supuesto, una tercera forma, que se popularizó en el siglo XX: traducir el verso a prosa con la intención de mantener, más que la forma, los significados, sentidos y efectos: “El objeto de una traducción al castellano no es un poema en castellano. [...]”

⁴⁰ O. F. Babler. “Poe’s “Raven” and the Translation of Poetry” en Holmes, *op. cit.*, pp. 192-193.

⁴¹ Ver Schulte y Biguenet, “Introduction” y Hugo Friedrich, “On the Art of Translation” en Schulte y Biguenet, *op. cit.*, y Barnstone, *op. cit.*

⁴² Viktor Kochol, “The Problem of Verse Rhythm in Translation” en Holmes, *op. cit.*, p. 106.

Una traducción que nos parezca un poema en castellano es por lo general una mala traducción.”⁴³

Durante el siglo XX, si son pocos los autores que tratan directamente de la traducción literaria, son menos aún los que trabajan la traducción de literatura en verso, pero quienes lo hicieron introdujeron en la discusión sobre la traducción del verso aspectos que aparecían en escritos sobre la traducción literaria y la traducción en general, por ejemplo, la relación del lenguaje con el contenido y la forma, y las discusiones sobre fidelidad que tanto se habían tratado en la traducción de la prosa. Con estas preocupaciones, los escritos sobre la traducción del verso retomaron la ya vieja discusión acerca de la forma, apoyándose en argumentos más sólidos provenientes de las teorías de la traducción y de otras disciplinas. Nabokov, por ejemplo, argumentó en contra de la traducción de la rima: ““Rhyme” rhymes with “crime”, when Homer or *Hamlet* are rhymed.”⁴⁴ Para este autor, la idea es que el lector pueda, mediante una traducción que se sirva de copiosas explicaciones al pie, obtener toda la información que el poema proporciona a los lectores en las lengua original:

I want translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one textual line between commentary and eternity. I want such footnotes and the absolute literal sense, with no emasculation and no padding—I want such sense and such notes for all the poetry in other tongues that still languishes in “poetical” versions, begrimed and beslimed by rhyme.⁴⁵

Si bien esta forma de traducción puede ser no sólo aceptable, sino valiosa para cierto tipo de público (la academia, por ejemplo), no considera el hecho de que la forma, en la poesía, está íntimamente ligada al contenido, por lo que han sido muy pocos los autores que realmente han seguido sus recomendaciones al pie de la letra:

The Nabokov method, as I apprehend it, would translate all these details as “accurately” as possible and leave them *in situ*, relegating the explanation to the Comment. This process postpones comprehension and then threatens to paralyze it. Certainly it involves the loss of epigrammatic wit, where instantaneous recognition is desirable. Can explanation be incorporated with the translation, then, without clogging or sacrificing speed?⁴⁶

⁴³ Eliot Weinberger, “Tres notas sobre poesía. 2. Traducir” en *Poesía y Poética* No. 29, primavera 1998.

⁴⁴ Vladimir Nabokov, “Problems of Translation: *Onegin* in English”, en Schulte y Bigunet, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁶ Fitts, *op. cit.*, p. 44.

La traducción del verso a prosa ha sido bastante común a lo largo del siglo XX, y todavía se encuentran muchos autores, traductores y lectores que la prefieren, ya que pueden, al dejar la forma a un lado, ocuparse del contenido. André Lefevere, por ejemplo, menciona las ventajas que pueden tener las traducciones en prosa ante los constreñimientos que implica el verso al buscar mantener el sentido a la vez que un ritmo y un número limitado de sílabas o pies:

Translations of poetry into prose have, for some time, been favourably received by both readers and critics. They are usually fairly elegant in language, avoiding most of the distortions and verbal antics one finds in verse translations. They are accurate, closer to the source text than a verse translation could ever be. They are happily liberated from the deadening restraints of the doggedly word-for-word technique.⁴⁷

Aún así, el mismo Lefevere reconoce que quienes traducen a prosa deben compensar de otras maneras el ritmo, la forma y el énfasis que tiene el verso original que se traduce, ya que: “Because of its very form, prose is unable to direct the reader’s attention towards certain words the way poetry can: it can neither make a word stand out through its position in the line, nor can it, without losing its quality of elegance, repeat a word too often.”⁴⁸ Quienes favorecen las traducciones en prosa, a menudo también buscan evitar encontrarse con traducciones en verso que resultan malas imitaciones o malos poemas: “The life-blood of rhymed translation is this, —that a good poem shall not be turned into a bad one.”⁴⁹

Por otra parte, quienes argumentan a favor de la traducción en verso hacen énfasis en el hecho de que, para este tipo particular de literatura, la forma es tan importante como el fondo, y que no se puede apreciar una cosa sin la otra: “... en el poema escrito en verso, la forma de la expresión es inseparable de la forma del contenido.”⁵⁰ Así, muchos traductores contemporáneos, como sus contrapartes de la antigüedad, abogan por la traducción de la poesía en verso:

One thing seems clear: to translate a poem whole is to compose another poem. A whole translation will be faithful to the *matter*, and it will “approximate the form,” of the original; and it will have a life of its own which is the voice of the translator. The difference from the original work lies mainly in the restriction of working upon matter that is already composed.⁵¹

⁴⁷ André Lefevere, *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, p. 42.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁹ Dante Gabriel Rossetti, “Preface to *The Early Italian Poets*” en Schulte y Bigunet, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁰ Esteban Torre, *Teoría de la traducción literaria*, p. 185.

⁵¹ Jackson Mathews, “Third Thoughts on Translating Poetry” en Brower, *op. cit.*, p. 67.

La discusión, sin embargo, no se detiene en la diferencia entre traducir a prosa y traducir a verso, ya que también se ha debatido largamente sobre la forma que debe tomar el verso ya que se decide traducir de esta manera. Por una parte, están quienes argumentan a favor de recrear, en la lengua de llegada, la forma particular del verso de la lengua de partida, mientras que otros abogan por encontrar una forma cercana o apropiada que pertenezca a la tradición literaria de la lengua de llegada.

Ambos métodos tienen sus ventajas y desventajas. Por un lado, imitar la versificación original en otra lengua es mantener un aspecto extranjero dentro de la traducción o, por decirlo en términos de Schleiermacher, acercar al lector a este aspecto de la forma del verso del autor. Si bien esto puede generar un sentido de extrañeza en el lector que se topa con una forma desconocida, también le permite conocer una forma rítmica de la literatura a la que se acerca:

Why not fall under the spell of the model, why not try to imitate even its outward features, even its syntactical construction, whenever it is possible? Every language, every people, every literature, every literary genre has its own peculiar forms, originating for very complex psychological, historical, sociological and intellectual reasons. If a translator, for whatever reason, pays no attention to reproducing these forms, his rendering neglects one of the characteristic traits of the source literature.⁵²

Esta forma de traducir, a lo largo de la historia, ha apoyado el intercambio de formas poéticas entre distintas literaturas, lo que lleva a la creación de nuevas formas en las literaturas de llegada, por ejemplo, el *blank verse* inglés y el endecasílabo español, ambas formas creadas alrededor de la misma época a partir de formas italianas,⁵³ o el soneto en las diversas formas que toma en distintas literaturas, todas creadas a partir de la forma italiana usada en el siglo XIII por Giacomo da Lentini⁵⁴. Aunque existe el peligro de caer en formas que resultan demasiado restrictivas para la lengua de llegada,

⁵² O. F. Babler, *op. cit.*, p. 195.

⁵³ “Blank verse. This was introduced by the Earl of Surrey in the 16th c. In his translation of the *Aeneid* (c. 1540) and consists of unrhymed five-stress lines; properly, iambic pentameters. Surrey probably took the idea from the *versi sciolti* (‘freed verse’) of Molza’s Italian translation of the *Aeneid*.” (Cuddon, *op. cit.*, p. 89). Para la historia del *blank verse*, ver también Robert B. Shaw, *Blank Verse. A Guide to Its History and Use*, pp. 33-36 y Mark Strand y Eavan Boland, *The Making of a Poem, A Norton Anthology of Poetic Form*, pp. 102-103. “El verso de once sílabas constituye la base de la versificación de tipo italiano que se introdujo en España en el siglo XVI.” (Martín de Ricouer, *Resumen de versificación española*, p. 48). Para la historia del endecasílabo, ver también José Luis Herrero Prado, *Métrica española*, p. 39, Emiliano Diez Echarri, “Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para una historia del verso español” en *Revista de Filología Española – Anexo XLVII*, y Tomás Navarro Tomás, *Arte del verso*, pp. 51-54.

⁵⁴ Ver Strand y Boland, *op. cit.*, pp. 55-57 y José Luis Herrero Prado, *Métrica española*, pp. 119-120.

estructuras demasiado rígidas que entorpecen la traducción, también se abren las puertas a la creación, o el descubrimiento, de formas que le dan nuevas posibilidades a la propia lengua: “Every language has its own forms, actual and possible: those which poets have already found and used, and those still to be found. The forms come from the sounds, rhythms, meanings, and all the relations that poets can discover among these and bring into perceptible existence. It is the business of poets to find the combinations, and that means inventing them.”⁵⁵

Por otra parte, el uso de formas ya existentes en la lengua de llegada permite que se aprovechen los ritmos naturales de la lengua, y le brinda al lector una traducción más cercana al verso que está acostumbrado a leer en su propia lengua. “We want a re-creation, not a reproduction. The shape of the original serves as what archers call point of aim. You do not propose to hit your point of aim, and if you do, you make a wretched shot, but you use it as the guide toward the mark you mean to hit but can not aim at directly.”⁵⁶ Este tipo de versificación busca, en lugar de imitar la forma del original, una forma análoga en la lengua de llegada, que consiga acercarse a los ritmos, cadencias y sensaciones del original, lo que consigue apuntar al lector y a la esencia del poema:

We should in fact come to see what motivates the poem; to relive the act which both gave rise to it and remains enmeshed in it; and released from that fixed form, which is merely its trace, the first intention and intuition (let us say a yearning, an obsession, something universal) can be tried out anew in the other language.⁵⁷

Finalmente, la forma en la que se hará la traducción, sea prosa o verso y, en el caso del verso, la forma particular que se elige, es una decisión que toma el traductor, y que depende tanto de la intención que tiene con la traducción como de su interpretación del original, de las características que busca enfatizar. Mientras que durante el renacimiento, por ejemplo, se dieron nuevas formas de verso en distintos idiomas a partir de traducciones, en los siglos XVIII y XIX era más común traducir a formas de verso ya existentes en la lengua. En opinión de Dryden: “Too faithfully is, indeed, pedantically: ‘tis a faith like that which proceeds from superstition, blind and zealous. [...] Imitation of an author is the most advantageous way for a translator to show himself, but the greatest wrong which can be done to the memory and reputation

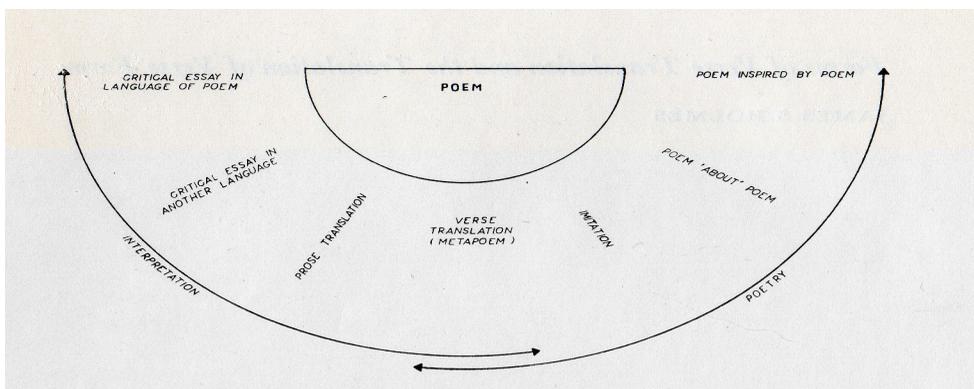
⁵⁵ Mathews, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁶ Richmond Lattimore, “Practical Notes on Translating Greek Poetry” en Brower, *op. cit.*, pp. 55-56

⁵⁷ Yves Bonnefoy, “Translating Poetry” en Schulte y Bigunet, *op. cit.*, p. 188.

of the dead. [...] Imitation and verbal version are, in my opinion, the two extremes which ought to be avoided.”⁵⁸

Para James S. Holmes, toda traducción es, en mayor o menor medida, una interpretación: “... all translation is an act of critical interpretation, but there are some translations of poetry which differ from all other interpretative forms in that they also have the aim of being acts of poetry...”⁵⁹ Para este autor, hay una gama entre la interpretación crítica y un poema nuevo inspirado en el original, en el que se inserta la traducción del verso, lo que él llama el metapoema, dependiendo de la forma en la que se hace esa traducción.⁶⁰



Importante, sobre todas las cosas, y que pocos autores mencionan, es el trabajo preparatorio que un traductor de verso (o de prosa) debe llevar a cabo:

No detail is so slight that he can neglect it entirely, but he should remember how few those poets are who have written with absolute clarity for every reader in any time and in any place. He must be enough of a psychologist and literary historian to be able to judge whether or not a passage was obscure to begin with. If it was, it should remain obscure in his translation. He should be enough of a critic himself to be able to discriminate the mechanical operations of his original; and it goes without saying that he must be at least poet enough to make a new poem in the place of the other. Probably he will not often succeed; the pessimists say that he never will; but with insight, and sensitivity, and industry, and luck — luck being as important as anything else — he ought to be able to give an accounting that will neither disgrace his original nor annihilate himself. The way of the translator is hard, but it need not be desperate.⁶¹

⁵⁸ Dryden, *op. cit.*, pp. 18-20.

⁵⁹ Holmes, *op. cit.*, p. 93.

⁶⁰ Esquema tomado de Holmes, *op. cit.*, p. 92.

⁶¹ Fitts, *op. cit.*, p. 46

En todo caso: “There are advantages in this impossibility of translating poetry: scores of Homers and Dantes and Shakespeares and Goethes scattered over the world, all different while in their origin the same. Verse translation does sometimes produce great literature.”⁶²

c. La traducción del drama

Así como la literatura en verso tiene aspectos particulares que el traductor tiene que considerar, y sobre las cuales deberá tomar decisiones, la literatura dramática, sea en verso o no, implica también aspectos particulares a este género literario. A diferencia del caso de la poesía, sin embargo, se ha escrito poco acerca de la cuestión de la traducción del teatro: “... drama translation has been treated extremely superficially by translation studies. Most theoretical studies of translated literature focus more prominently on prose fiction and poetry, rather than on drama.”⁶³

Esto no significa que la traducción del teatro no se haya abordado anteriormente en escritos sobre la traducción, ya que existen numerosos ejemplos de comentarios e introducciones hechas por autores acerca de sus traducciones de textos dramáticos, o de las de otros, pero casi ninguno considera los aspectos teatrales de los textos y, por lo tanto, de las traducciones. Unos cuantos autores hacen alguna mención de las características que acercan el teatro a la conversación social y a la cultura dentro de la cual se crea: “May Plato forgive me for going from the philosopher to the writer of comedies. This genre is, as far as language is concerned, closer to the field of social conversation. The entire representation lives in the morals of the time and of the people, which in turn are vividly and perfectly reflected in the language.”⁶⁴ Aún así, ni el mismo Schleiermacher ni otros autores que mencionan el teatro como género hablan acerca de las necesidades ni de las formas de traducir el mismo.

Aquí es necesario hacer una distinción entre la traducción del drama, es decir, del texto dramático, sin pensar necesariamente en otra cosa que en su uso como texto, y la traducción del teatro donde el traductor debe, al menos, considerar la posibilidad

⁶² Edwin Muir y Willa Muir, “Translating from the German” en Brower, *op. cit.*, p. 94.

⁶³ Baeza, *op. cit.*, pp. 1-2.

⁶⁴ Schleiermacher, *op. cit.*, p. 51.

de una futura escenificación: “Theatre translation is not necessarily synonymous with drama translation.”⁶⁵

El problema de la traducción del teatro está ligado con su naturaleza doble, es decir, el hecho de que como texto, el teatro puede tomarse como literatura y estudiarse de esa forma, mientras que como hecho escénico, se considera un arte en sí mismo, que combina la literatura del texto con imágenes, acciones y sonidos: “The unique position of drama within the framework of the arts is characterized by its possibility to include all the other arts as ‘Gesamtkunstwerk’ on the one hand, and by depending on literature and one of the performing arts to be fully realised on the other.”⁶⁶ La gran mayoría de los textos dramáticos están hechos para funcionar, antes que nada, en la escena, y como obras literarias en segundo término (aunque hay excepciones, ya que en algunas épocas, como durante el Romanticismo alemán, escribían obras para su lectura). Quien traduce teatro, entonces, tiene que estar consciente de que la traducción no sólo debe funcionar en la lectura, sino en escena:

Naturally, the process requires for the translator to be competent not only in both the source and the target language but also in the cultural peculiarities in order to better bridge the cultural barriers between the languages. [...] And it is equally important for the translator to be a connoisseur of dramatic structure. By being a dramatist himself, his translation process will be more analogous to the dramatic art and, consequently, the translation product will reflect more accurately those features devised by the playwright for dramatic purposes.⁶⁷

De otra forma, esa traducción quedará relegada a la lectura o, en el mejor de los casos, a un montaje en el que los actores y el director se vean en la necesidad de “adaptar” los diálogos a la escena. Y es que el teatro usa de la palabra hablada, no sólo la escrita, y hasta las obras cuyo diálogo no es “natural” o no imita la forma común de hablar de su cultura y época, tienen que tener, según Ortrun Zuber, *speakability*, la posibilidad de ser hablada, y *actability*, la posibilidad de ser actuada: “... a play is written for a performance and must be actable and speakable.”⁶⁸

No es hasta la década de los setenta, con el uso de la hermenéutica moderna y las teorías de la recepción y de la interpretación, por una parte, y con la teoría de los polisistemas y los estudios de traducción por otra, que empezaron a surgir escritos más

⁶⁵ Sirkku Aaltonen, *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society.*, p. 4.

⁶⁶ Franz H. Link, “Translation, Adaptation and Interpretation of Dramatic Texts” en Zuber, *op. cit.*, p. 43.

⁶⁷ Baeza, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁸ Ortrun Zuber, “Introduction” en Zuber, *op. cit.*, p. xiii.

especializados acerca de ciertos aspectos de la traducción, y de la traducción de ciertos campos especializados. Vemos algunos ensayos dedicados al teatro en *The Nature of Translation* de James S. Holmes en 1970 y, una década después, en 1980, aparece *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama* de Ortrun Zuber, el primer libro sobre la traducción dedicado exclusivamente a la traducción del teatro. En las décadas siguientes se ha escrito poco sobre el tema, en especial si lo comparamos con la amplia bibliografía sobre la traducción que ha surgido en el mismo periodo, pero cada vez es más marcada la necesidad, por parte de traductores y teóricos, así como de dramaturgos, productores y directores de teatro, de asegurar que las obras se traduzcan considerando las necesidades particulares del género dramático y el arte teatral.

Además del aspecto que mencionan todos los que trabajan el tema, de la necesidad de *speakingability* en las traducciones de teatro, la escenificación conlleva muchos aspectos culturales que pueden, en ocasiones, implicar decisiones por parte del traductor, y a menudo son estos aspectos los que no consideran escritos más generales sobre la traducción: “Theatre texts are so closely connected with their historical contexts that by ignoring this, scientific models exclude very important variables from their explanations.”⁶⁹ El teatro está íntimamente ligado con la cultura que lo produce, y esto no sólo se refleja en el texto y los diálogos, sino en los aspectos sociales, morales y éticos que se retratan para la escena; estos aspectos forman parte del concepto mismo del teatro.⁷⁰ El comportamiento de los personajes, sus movimientos y actitudes, y hasta ciertos aspectos visuales de una obra se pueden perder o transformar cuando se le traslada a otra cultura: “El problema de trasladar las obras de teatro de una cultura a otra se concibe no solamente como cuestión de traducir el texto, sino de transmitir su significado y adaptarlo a su nuevo ambiente cultural de modo que cree nuevos significados.”⁷¹

Esto nos regresa, de una forma que involucra toda el arte teatral, y ya no sólo el texto, a la decisión que propone Schleiermacher y que ha permeado, de una u otra forma, los escritos sobre la traducción desde entonces: ¿Queremos acercar la obra al público, o el

⁶⁹ Aaltonen, *op. cit.*, p. 3.

⁷⁰ Aunque esto sucede, en realidad, en cualquier obra literaria, pero el teatro, cuando se hace en escena, es un hecho vivo, efímero, que se presenta para el público del momento. El dramaturgo usualmente escribe para sus contemporáneos, y rara vez considera que la obra puede perdurar y re-escenificarse con otro público.

⁷¹ Hanna Scolnicov, “Introducción” en Hanna Scolnicov y Peter Holland (comp.), *La obra de teatro fuera de contexto*, p. 11.

público a la obra? En otras palabras, ¿queremos que el público vea en escena a los nobles del renacimiento inglés cuando ven Shakespeare, que los personajes de Chejov sean aristócratas en decadencia de la antigua Rusia en cualquier escenario del mundo, y que Edipo y Clitemnestra vestan siempre túnicas griegas, o preferimos buscar equivalentes a nuestros personajes y sus sociedades, y dejar que Romeo y Julieta consumen éxtasis, o que Prometeo sea perseguido por los medios de comunicación? Como en otros géneros, las respuestas a esta pregunta han variado según el traductor, la cultura en la que está inmerso y la época: “At the end of the translation process, some proportion of another text, the source text, is distinguishable in the new text, the translation, although the proportion of ‘new’ to ‘old’ varies both between systems and at different points in time.”⁷² Ricardo III puede ser en un montaje el usurpador villano del siglo XV y en otro un dictador de un país europeo fascista en el siglo XX. La decisión depende en gran medida del sistema teatral en el que se insertará la traducción, la forma en la que esta obra extranjera, y con ella el sistema teatral y el sistema cultural que la producen, se insertan en el nuevo sistema.

A todo esto, claro, tenemos que agregar que los sistemas teatrales, en distintas culturas, tienen distintas formas, usan distintos símbolos y se relacionan con la realidad de distintas maneras: “Writing for the stage, the playwright assumes that his text will be produced according to the theatre conventions of his time or what he would like those to be.”⁷³ Y entonces también tendrá el traductor que considerar, hasta cierto punto, si la traducción se ajustará a las costumbres, formas y normas del sistema teatral de la obra original, o adoptará aquéllas del teatro que se hace en la cultura de llegada.

En este amplio espectro, con todos los distintos aspectos que involucra, de la decisión entre acercar la obra al público nuevo o llevar al público hacia la obra, hay un aspecto que es clave para la decisión del traductor (o del director o productor, en su caso): ¿qué aspecto de la obra encuentra eco en lo que quiere decir sobre su propia cultura o sociedad? “... for translation is most frequently motivated by a perception of the existence of some common ground in how the audiences perceive reality and how they relate to it.”⁷⁴ Si bien este aspecto está presente desde la decisión de traducir (o montar) tal

⁷² Aaltonen, *op. cit.*, p. 29.

⁷³ Link, *op. cit.*, p. 25.

⁷⁴ Aaltonen, *op. cit.*, p. 13.

o cual obra, también regirá sobre la forma en la que se traduce. Así, sea cual sea el punto del espectro en el que se ubica una traducción particular, la relación que se construye con el texto fuente dependerá siempre del sistema en el que se inserta:

The relationship among the source text, its translation and the type of intertextuality in the time-sharing of theatre texts does not result from independent choice; the choice is always tied to the time and place of the occupancy, and based on the contribution the translation is expected to make to cultural and social discourse in the target society.⁷⁵

Esto no apunta, necesariamente, a que los traductores busquen acercar la obra al público en el sentido de los dos polos de Scheiermacher, ya que en muchos casos encuentran que el mensaje del autor tiene repercusión en su propia cultura sin necesidad de adaptarla a la época actual o a un nuevo contexto, y es justo el mensaje lo que quieren reflejar, o las costumbres sociales y culturales retratadas en la obra, bastan sus propósitos, de manera que la obra se vuelve un espejo en el que el público se puede ver reflejado en seres de otras partes, otros tiempos y otras realidades. Al mismo tiempo, una obra de otra cultura nunca dejará ser una ventana por la que podemos conocerla, su sociedad, su espacio y su tiempo, y para algunos actores (así como algunos críticos, productores y directores), lograr romper las tradiciones culturales y morales de su propia sociedad para que encuentre, afronte y finalmente disfrute de las diferencias es, aunque difícil, justo lo que debe hacerse al trasladar una obra extranjera a su teatro: “Culture would be transcended if, by reading or watching a play in translation, one learnt to surrender oneself to experience without being chained by societal bonds, by conventional social morality or even by the limitations of the language which tie us to these societal bonds.”⁷⁶

No obstante, ni el traductor ni el director deben descartar una de estas opciones a favor de la otra ya que, aunque parezca paradójico, no solamente es posible que convivan y se complementen, sino que necesariamente lo hacen; tanto el sistema teatral y cultural de la obra de partida como los sistemas en los que se inserta la traducción están presentes en el producto escénico final:

La idea de la obra como una memoria colectiva del pasado parece contradecir a la otra idea de la obra como espejo de la sociedad del presente, pero lo cierto es que son estos dos conceptos complementarios los que nos ayudan a

⁷⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁶ Ooi, *op. cit.*, p. 68.

comprendernos a nosotros mismos, así como a comprender el pasado relacionándolos entre sí, viendo el uno en términos del otro.⁷⁷

Para muchos la cercanía o distancia que se tiene con el texto original puede marcar la diferencia entre lo que se considera la traducción de una obra, una versión, una adaptación y una nueva obra basada en la anterior:

Any translator of any play is likely to consider at some point the possibility of departing from a strictly faithful rendering of his original text in order to clarify certain issues for its second hand audience and readers. Some liberties in phrasing may of course be virtually inevitable and perfectly innocuous. But when the “translation goes beyond those simple adjustments to make substantial excisions or additions it has in fact become an adaptation — which is capable of distorting the essential conception. In such cases, it is not pedantic to express concern for textual propriety.⁷⁸

Y si bien nadie puede discutir con Reid acerca del hecho de que en algún momento, la obra de la que se partió deja de ser la que está representada en escena para ser simplemente la fuente en la que se basó (muy a la manera en la que los dramaturgos, antes del siglo XIX, usaban sus fuentes para crear obras nuevas), nadie ha podido, con certeza, decir dónde se encuentra la línea entre una y otra.

Toda traducción es, de cierta forma, una nueva obra, y todas las obras que solemos llamar original tienen, a su vez, fuentes de las que surgen, de manera que ninguna obra literaria (ni de otro tipo) es por completo un original, y, de cierta forma, todas lo son. Como ya se mencionó, el concepto de original, como lo manejamos ahora, junto con la idea de autor como dueño único y absoluto de una obra, son producto del siglo XIX; antes de esta época, el autor no era el dueño de las ideas, los conceptos y las historias que plasmaba, sino quien las convertía en esa obra en particular. Toda traducción es a la vez rescritura y creación, al gual que todo “original”: “Ainsi, dans le cas de la traduction artistique, nous sommes portés à examiner la nécessité du talent d’un traducteur, en traitant son travail comme un genre de création correspondant à la création d’œuvres originales.”⁷⁹

El teatro, por la naturaleza doble que mencionamos, presenta este fenómeno aún antes de ser trasladado a otra cultura, ya que el paso del texto dramático al escenario,

⁷⁷ Hanna Scolnicov, “Mimesis, espejo, contrafigura” en Scolnicov y Holland, *op. cit.*, p. 126.

⁷⁸ Ian Reid, “Hazards of Adaptation: Anouilh’s *Antigone* in English” en Zuber, *op. cit.*, p. 82.

⁷⁹ Edward Barcerzan, “La traduction, art d’interpréter” en Holmes, *op. cit.*, p. 3.

donde el texto se traduce a sonidos, palabras, acciones, y cuadros en movimiento. En esta traducción, de un medio a otro y un lenguaje a otro,⁸⁰ la obra se completa como teatro cuando se presenta frente al público: “Drama, as an art-form, is a constant process of translation: from original concept to script (when there is one), to producer/director’s interpretation, to contribution by designer and actor/actress, to visual and/or aural images to audience response ... these are only the most obvious stages (no pun intended) in the process.”⁸¹ Así, cada nuevo montaje, y de cierta forma, cada función, es una nueva obra, una nueva creación; una nueva traducción, a la escena, del texto dramático.

El teatro que se traslada a otra cultura y a otra lengua, por lo tanto, pasa por un doble proceso de traducción; el primero, la traducción del texto dramático, y seguido de esto, la traducción de este nuevo texto a la escena: “Il se forme donc une chaîne qui nous apparaît comme suit : l’auteur — le traducteur — l’interprète (le metteur en scène dans la plupart des cas) — le lecteur — le spectateur ou l’auditeur.”⁸²

Como se mencionó anteriormente, la traducción es, en gran medida, un acto de interpretación: “From the beginning it is important and useful to acknowledge that translation is *interpretation*.”⁸³ En el teatro, esta interpretación se hace una y otra vez a lo largo del proceso, ya que son muchos los que colaboran en la creación artística que se presenta al público, y cada uno, dentro de sus funciones, tendrá una interpretación que se refleje en el todo. Así, director, productor, dramaturgo (aún cuando no está presente, mediante el texto dramático), traductor (que, de la misma forma que el dramaturgo, puede no estar presente de forma física), escenógrafo, vestuarista, sonidista, iluminador, maquillista y actores tienen un papel igualmente importante en el montaje que se lleva a escena: “Similar to various designers, the translator is another ‘artist’ (writer) who is instrumental in making the playwright’s words come alive in a target language; and because rhythm is part of the whole and, because it is a means to the artist’s end to play on the audience’s emotions, the translator should attempt to emulate the rhythmic patterns of the source text.”⁸⁴ Todas estas interpretaciones se concretan en escena en

⁸⁰ “... one must recognize “production” as a language of performance events.” (Joan L. Erdman, “Performance as Translation: Uday Shankar in the West” en *The Drama Review: TDR*, vol. 31 (1), p. 65).

⁸¹ Reba Gostand, “Verbal and Non-Verbal Communication: Drama as Translation” en Zuber, *op. cit.*, p. 1

⁸² Ján Ferenčík, “De la spécification de la traduction de l’œuvre dramatique” en Holmes, *op. cit.*, p. 145.

⁸³ Dian Fox, “Some Thoughts on Editing, Translating and Teaching *El Médico de su Honra*” en *Bulletin of the Comediantes*, vol. 58 (2) p. 421.

⁸⁴ Baeza, *op. cit.*, p. 27.

una sola que, a su vez, será interpretada por cada espectador como una obra literaria es interpretada por cada lector.

El teatro es, pues, un arte colectivo, que depende de la colaboración de varios artistas distintos en distintas disciplinas y de distintas formas (y, a menudo, en distintas épocas o lugares) para la creación de una obra. “One never works alone. In art no man or woman, translator or ‘original’ artist is an island.”⁸⁵ El traductor, al estar inserto en este proceso de creación, está en una posición muy distinta del traductor de otros géneros literarios, ya que, al menos que su traducción se haga con el único fin de publicar una obra para su lectora, debe estar consiente del papel que jugará en la creación de la obra en escena. Hay dos formas en las que esta relación con el montaje se puede abordar. La primera es cuando el traductor está trabajando para un montaje en particular de la obra que traduce. En este caso, a menudo ya contará con un director o un productor (o ambos) que tienen una interpretación particular de la obra, y una intención del montaje. En este caso, el trabajo del traductor se hará en colaboración con el director o productor, en busca de que la traducción se ajuste a las características particulares del montaje que se planea. Cuando se traduce de esta forma, es probable que el traductor cierre muchas posibles interpretaciones en el texto a favor de la que se busca para el montaje.

La segunda forma se da cuando el traductor no está directamente ligado a un montaje en particular y, por lo tanto, no tiene la interpretación de un director o un productor como guía. Esto no quiere decir, de ninguna manera, que no se tome en cuenta la escenificación futura de la obra, sino que se considerará cualquier posible escenificación. El traductor puede, entonces, intentar mantener cuantas interpretaciones le sea posible del texto, para que futuros montajes puedan partir de su traducción hacia una creación escénica que no esté predeterminada por un montaje que el traductor pueda tener en mente: “Para los traductores que cuidan celosamente su autonomía y que con frecuencia piensan que su trabajo es publicable tal como lo presentan, desvinculado de cualquier puesta en escena en particular, la traducción no determina necesaria ni completamente la puesta en escena, sino que les deja el campo abierto a los futuros directores.”⁸⁶ Por otra parte, trabajar de forma independiente también permite que el traductor dirija desde el texto, es decir, que tome decisiones que le den un sesgo particular a su traducción.

⁸⁵ Barnstone, *op. cit.*, p. 88.

⁸⁶ Patrice Pavis, “Problemas de la traducción para la puesta en escena” en Scolnicov y Holland, *op. cit.*, p. 47.

Si bien hay teóricos, traductores y directores que favorecen un método sobre el otro, la forma de trabajo del traductor se regirá, en gran medida, por las circunstancias. Si se le contrata o se le propone una traducción para una puesta en escena en particular, su trabajo estará subordinado desde el inicio, es decir, desde la elección de la obra, a un proceso de montaje. Por otra parte, si elige una obra para traducir por su cuenta, o para una publicación, la interpretación quedará antes que nada en sus manos, y después podrá ser re-interpretada para un montaje.

“La reflexión sobre la traducción confirma un hecho bien conocido por los especialistas en semiótica teatral: El texto es sólo uno de los elementos de la representación y, en el contexto de la actividad de *traducir*, el texto es mucho más que una serie de palabras, ya que lleva injertadas dimensiones ideológicas, etnológicas y culturales.”⁸⁷ Todo traductor entiende la difícil tarea de traducir, y los conocimientos lingüísticos, culturales, literarios y estéticos que requiere para llevarla a cabo. En el caso de la traducción del teatro y para el teatro, sin embargo, el traductor necesita, también, tener conocimientos sobre ésta forma artística para comprender el texto dramático del que parte en todo su contexto, y para que su traducción funcione como punto de partida para una obra: “The translator of a play should be able to fashion language that is *actable*—language that will enable the actor effectively to collaborate with the playwright.”⁸⁸

En otras palabras, el traductor de teatro debe tener tanto conocimientos de traducción como de teatro, ya que la traducción del teatro, aunque se le considere, como texto, un género literario, es una forma de traducción especializada: “La traducción poética es una operación poética, la traducción teatral es una actividad teatral; la traducción es, en fin, una operación *sui generis*.”⁸⁹

I. EL TEATRO EN VERSO

Sea en verso o en prosa, una característica fundamental del teatro es el hecho de que la mayoría de las obras están escritas para ser habladas. Sin embargo, esto no significa que, necesariamente, se escriban como hablamos en la cotidianeidad. De hecho, según Eric Bentley, uno de los teóricos de teatro más conocidos del siglo XX, una característica importante del arte dramático es justamente que se aleja del habla cotidiana y busca la

⁸⁷ Pavis, *op. cit.*, p. 61.

⁸⁸ Harry G. Carlson, “Problems in Play Translation” en *Educational Theatre Journal*, vol. 16 (1), p. 55.

⁸⁹ Torre, *op. cit.*, p. 12.

elocuencia, la exactitud, la efectividad y la belleza en el habla: “Por lo común, los autores de teatro no han trabajado con el lenguaje de la calle sino más bien con un idioma hecho más expresivo por sus predecesores y cofrades, un particular medio de elocuencia que pertenece a la literatura y no a la vida.”⁹⁰ Así, el lenguaje, o el habla que usa una obra de teatro mantiene un equilibrio entre la representación del habla real y las tradiciones literarias y dramáticas de la época en la que se creó.

A partir del siglo XVIII comenzó a estilarse el teatro en prosa, sin que por ello se dejara de usar el lenguaje literario en el teatro. Simplemente, el ritmo de la métrica fue reemplazado por otros mecanismos. Para el siglo XX, con la introducción de la pieza⁹¹ y el realismo ruso de Chekhov, el teatro de posguerra en Europa y todos los estilos subsiguientes,⁹² el habla teatral comenzaba a preferir, cada vez más, la cotidianidad sobre la elocuencia, sin que esto permeara todas las tendencias dramáticas que convivieron durante dicho siglo. Hasta el renacimiento, sin embargo, el teatro se hacía prioritariamente en verso, aunque en algunos casos se intercalaba la prosa para marcar la diferencia de estrato social de los graciosos. Bentley considera, incluso, que: “el medio natural de expresión teatral es el verso.”⁹³ Esto se debe, según el autor, tanto a sus raíces rituales como al hecho de que utiliza convenciones para que el público acepte la realidad escénica como real en el momento de la representación. Durante muchos siglos, el teatro estuvo acompañado de música y cantos, e incluso cuando esto se dejó atrás, el verso se usó como un apoyo a la memoria de los actores: “El verso como recurso literario dramático posee un fuerte valor de creación de artificio —posición ante la realidad— y de sentido práctico —lenguaje memorizable, apto para el ensayo y la recitación sin escrito—.”⁹⁴

Aunque el teatro está en constante evolución junto con las culturas que lo generan, no ha dejado de representarse el teatro de siglos anteriores. Si bien la cultura a la que pertenecemos es muy distinta de la que vio nacer estas obras, hay temas subyacentes en ellas que siguen siendo pertinentes hoy en día: “En el teatro pluralista de nuestros

⁹⁰ Bentley, *op. cit.*, p. 83.

⁹¹ La pieza o el drama es un género dramático que se generó a partir del teatro de Chokhov, en el que los personajes son realistas, usualmente de clase media. Se caracteriza porque los personajes reconocen sus errores, pero no hacen nada para cambiarlos. Ver Rivera, *op. cit.*, pp. 135-152 y Alatorre, *op. cit.*, pp. 122-125.

⁹² Ver Bentley, *op. cit.*, pp. 77-103 y Berthold, *op. cit.*, vol. 2, pp. 204-281.

⁹³ Bentley, *op. cit.*, p. 90.

⁹⁴ Eduardo Contreras Soto, “Traduciendo a Los acarnios: acerca del sentido funcional del verso dramático” en *Noua Tellus* vol. 22 (1), 2004, p. 24.

días, se siguen representando las llamadas obras clásicas, junto con las de vanguardia. Está claro que las obras antiguas no brotan de las cuestiones de actualidad ni se ocupan de los problemas sociales, políticos o científicos contemporáneos. Y sin embargo, con frecuencia las encontramos extrañamente pertinentes.”⁹⁵

Cualquiera que sea la traducción, sin embargo, parece lógico que el traductor de teatro en verso, incluso antes de tomar las decisiones pertinentes a mantener o no la métrica, y de qué forma, se enfrentará al problema del paso del tiempo, es decir, de traducir una obra escrita hace varios siglos para un público cuyos referentes y manera de ver y entender el teatro son muy distintos a los del público original de la obra. “El pasado es un mundo cerrado, al [sic] menos que lo traduzcamos al presente.”⁹⁶ La decisión que tiene que tomar en este aspecto el traductor no es, realmente, de modernizar o no el texto en el sentido absoluto, ya que no hay forma de que se traslade al pasado y escriba en su propia lengua de hace cuatrocientos o quinientos años, ni podrá conseguir público que comparta referencias con el público de la obra original.

El traductor es parte de la sociedad para la que traduce y comparte su lenguaje: “Particular aspects in the translation of dramatic texts into a foreign language originate in the fictional contemporaneity of the language of the audience and that of the play. As the author uses the language of his own time, so does the translator of the play into another language. This constitutes no problem particular to drama. It is different when the play is translated in a later period. The translator will use the language of his time, and his translation will be an interpretation of the play to the extent that the language is determined by its particular society and time.”⁹⁷ Sí tendrá, empero, opciones en cuanto a la forma de modernizar el texto y los aspectos de la cultura origen que buscará mantener: podrá utilizar un lenguaje arcaizante o moderno, incluir las referencias culturales, explicarlas o cambiarlas a referencias adecuadas para su público, hacer que los personajes reflejen la época en la que fueron creados o convertirlos en sus pares contemporáneos, usar una forma de verso adecuada a la época en la que se escribió la obra original, verso de otra forma, o prosa. Como hemos visto una y otra vez en los escritos sobre traducción literaria, traducción de poesía y traducción de teatro, no existe una respuesta a esta cuestión. Las decisiones de traductor dependerán siempre de los sistemas literarios, teatrales y de

⁹⁵ Hanna Scolnicov, “Mimesis, espejo, contrafigura” en Scolnicov y Holland, *op. cit.*, p. 118.

⁹⁶ Gershon Shaked, “La obra de teatro, puerta al diálogo cultural” en Scolnicov y Holland, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁷ Link, *op. cit.*, p. 30.

traducción en los que se encuentra, de la intención de la traducción, del montaje que se pretende y de sus preferencias personales.

De todos estos aspectos, sin embargo, la versificación es el que más ha atraído la atención de traductores y teóricos. En general, se han seguido las tendencias de la traducción de poesía, sin embargo, para los traductores del teatro en verso, siempre subyace la cuestión del lenguaje hablado: “la necesidad de traducir no sólo el texto, sino el contexto; y la famosa ‘*speakablity*’ o ‘*Sprechbarkeit*’, que al español se ha traducido por ‘pronunciabilidad’ o, con permiso de Bill Clinton, ‘oralidad’. Hoy parece indiscutible que el teatro es sobre todo palabra, pero palabra hablada, y que esa palabra tiene que llegar a un público determinado.”⁹⁸

El teatro en verso, a diferencia de un poema en un libro, debe poder comprenderse en el momento en que se escucha, ya que el público no puede detenerse a pensar en las posibles interpretaciones de tal o cual expresión, ni regresar a releer un pasaje. Dian Fox sugiere la necesidad de un equilibrio: “how to balance literalness with intelligibility; how to help readers and spectators appreciate esthetic qualities of the original work (to the extent possible) and to convey a sense of the poetry.”⁹⁹ Nuevamente, este tema se ha discutido mucho sin llegar a una conclusión definitiva; la respuesta tiene que ver con cada traductor, con su contexto y con la obra que traduce, desde la misma Fox que en el artículo citado, optó por prosa en su traducción de *El médico de su honra* de Pedro Claderón de la Barca, hasta quienes eligen una forma de verso que les parece más adecuada a la época, o que sienten que les da mayor libertad: “If the play is in verse, should a translator attempt to produce the same rhythmic and rhyming patterns? Should s/he concentrate on the meaning, perhaps substituting blank verse, free verse or a rhythmic prose for tighter verse patterns?”¹⁰⁰

Se tome la decisión que se tome en cuanto al lenguaje, los personajes, el contexto y la versificación, es importante considerar que el lenguaje que se use afectará la forma en la que el público (o el lector, en su caso) se relacione con la obra y participe en la experiencia, la forma particular de ficción que se presentará: “Without elaborating possible differentiations further, it may be said that poetic or ritual language characterizes the reality

⁹⁸ Miguel Sáenz, “La experiencia de la traducción de obras dramáticas en España” en *Traduic* año 13, número 20, p. 18.

⁹⁹ Fox, *op. cit.*, p. 423.

¹⁰⁰ Gostand, *op. cit.*, p. 3.

in which the performance and audience participates as fictitious or as something outside or “beyond” every-day reality. The particular language can, in this case, be considered as accepted by them as a communication in a particular kind of reality.”¹⁰¹

Y por supuesto, al igual que en la traducción de cualquier otra forma literaria, no se debe pasar por alto el estilo particular del autor de la obra: “Uno de los mayores problemas a los que se enfrenta el traductor es, sin lugar a dudas, la trasposición que debe hacer en su propia lengua de los elementos principales del estilo de un dramaturgo, los cuales constituyen su propia «voz».”¹⁰²

¹⁰¹ Link, *op. cit.*, pp. 27-28.

¹⁰² Gwynne Edwards, “La traducción de textos clásicos dramáticos españoles al inglés,” en *Traducir a los clásicos*, p. 37.

5.

La traducción de *Dr. Faustus*

Just as every way of translating poetry is partial, every way of judging the results is partial. It is one of the most hazardous, and it nearly always appears to others as the most whimsical, of all literary judgments. Yet the final test of a translated poem must be *does it speak, does it sing?*

Jackson Mathews¹

The Tragical Historie of Doctor Faustus de Christopher Marlowe se ha traducido, desde su publicación, a una gran cantidad de idiomas, a menudo más de una vez. A menudo esto sucede porque con el tiempo las traducciones dejan de cumplir con las características que esperan sus lectores, porque las traducciones anteriores se consideran deficientes, o porque fueron hechas con otra función y otros lectores en mente. En este capítulo haremos un breve análisis de las traducciones al español de *Dr. Faustus*, pero no con la intención de resaltar sus deficiencias ni errores, ni de expresar juicios categóricos sobre ellas, sino de conocer la forma en la que se han hecho. En seguida, se establecerán los parámetros bajo los cuales se elaboró esta nueva traducción.

a. ¿Por qué retraducir?

A lo largo de la historia de la literatura, muchas obras se han traducido y vuelto a traducir. Si bien podría parecer, a primera vista, que traducir nuevamente una obra de la cual ya hay una traducción (o varias) es una tarea inútil, casi cualquier lector que tome una traducción hecha hace varias décadas o hasta siglos se dará cuenta inmediatamente de que esa traducción no le satisface del todo. Sin embargo, el tema de la retraducción, en especial debido al envejecimiento de las traducciones, se ha tratado poco en teorías de la traducción: “On a parlé toujours de la fidélité ou de l’infidélité relative des traductions, mais on ne parle jamais de leur âge.”²

Aún cuando se trata de un texto escrito hace siglos, como es el caso de *Dr. Faustus*, la interpretación que se hace del mismo es muy distinta de una época a otra, ya que se lee

¹ Mathews, *op. cit.*, p. 68.

² Radu Lupin, “Sur l’esprit moderne dans l’art de traduire” en Holmes, *op. cit.*, p. 150.

con ojos y mentalidad de la época en la que se está. Así, incluso si un traductor buscara que su trabajo se asemejara a la escritura, en su propia lengua, de la época de la obra, nunca podrá mantener su propósito del todo, por la simple razón de que no nació en esa época, y no piensa como un escritor de esa época. “No translator, however, can escape being colored by his own time, and it is wrong to try too hard to cut free from this influence. One cannot translate in a vacuum.”³ Esto resulta una ventaja de la retraducción de las obras literarias, ya que cada nueva traducción es una nueva lectura que descubre distintos aspectos de la obra:

There are no total multidimensional translations: in all communion, private areas lie hidden, and, even where a work does not resist translation in certain periods, each age seeks new values in what has gone before. For this reason, great books have been translated countless times, the versions reflecting different insights.⁴

La edad no es, por supuesto, la única razón por la que se vuelven a traducir las obras literarias. A menudo, el traductor o editor de una nueva traducción argumentará que ésta es necesaria debido a la mala calidad o la deficiencia de las traducciones anteriores. No dudamos que, en efecto, en algunos casos sea cierto, pero el hecho es que no es necesario que las traducciones anteriores sean deficientes para requerir una nueva. Cada traducción ofrece una interpretación distinta de la obra, aún cuando se hacen en la misma época, por lo que una variedad de traducciones de una misma obra brinda a los lectores una comprensión más amplia de la obra, además de ser una fuente de interpretaciones que aportan a la crítica de la original: “A vowed translations are merely the most accessible and disturbing evidence of what happens when we read any text, particularly a text by an earlier author, whether foreign or English. Translations forcibly remind us of the obvious fact that when we read, we read from a particular point in space and time.”⁵

Una sola traducción no nos permitiría conocer toda la posible gama de significados, sentidos e interpretaciones que puede contener una obra, como la interpretación de una sola lectura de un solo lector de la obra también quedaría muy limitada. Aunque un traductor pueda abrir o cerrar ciertas posibilidades de forma consciente dentro de su traducción, habrá otras que necesariamente tendrá que estrechar, y una nueva traducción abrirá posibilidades distintas: “... cada acto de lectura de un texto es en sí mismo un acto

³ Lattimore, *op. cit.*, p. 54.

⁴ Kelly, *op. cit.*, p. 218.

⁵ Reuben A. Brower, “Seven Agamemnonns” en Brower, *op. cit.*, p. 173.

de traducción, es decir, una interpretación. Lo que hacemos es tratar de recuperar lo que se quiere decir en un texto a partir de toda la gama de significados posibles, esto es, a partir del *potencial de significado*.”⁶

Las traducciones, además, se hacen de distintas formas, con diferentes intenciones y para distintos lectores. Es poco probable que se consiga una traducción que le sirva de la misma forma al académico y al estudiante, al lector aficionado y al crítico y, en el caso de las obras dramáticas, al lector, al director, al actor y al público. Sea de forma consciente o no, las decisiones que toma cada traductor están orientadas a satisfacer más a algunos de estos posibles lectores que a otros. Claro que el traductor, como el autor de la obra que traduce, no tiene pleno conocimiento ni control sobre quiénes serán sus lectores, pero sí puede aproximarse a su labor de manera que distinga si hace una traducción para académicos o lectores aficionados, para uso en escuelas secundarias o en posgrados y, en el caso de teatro, si la traducción será publicada para su lectura, publicada con la idea de que se le retome en montajes futuros, o para un montaje en particular:

Do writers ever know, beyond the immediate circle of peers and friends whose approval they covet, the nature and scope of their audience? The translator can pin-point his own circle of readers perhaps a little more closely. He knows that at one pole he will find, and must at least make some effort to please, the scholars. These men, in many ways, know more than he does, and he must benefit by their superior wisdom. Yet they are not easy to please; some of them, one suspects, resent his intrusion. A vested interest of theirs, it seems, is somehow threatened; their proprietary rights include every variant reading, including the conflicting ones. They are peculiarly prone to resent liberties, to insist on literalness, even at the expense of literacy. The translator should not thumb his nose at them, but he may, occasionally, have to shrug his shoulders; their eyes and noses, poor chaps, are sometimes so much better than their ears. On the other hand, we must not dash madly from them only to fall into the embrace of the vulgar popularizers, the boys who really ham it up pandering to what they conceive to be the modern taste.⁷

Por supuesto que hay distintas posturas acerca de la importancia que el traductor debe o no dar al lector al tomar decisiones. Vermeer y los funcionalistas esperan que el traductor esté plenamente consciente de su lector y del *skopos* de la traducción desde antes de comenzar y en la toma de cualquier decisión, y que por lo mismo, conozca el

⁶ Basil Hatim e Ian Mason, *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, p. 21.

⁷ Rolfe Humphries, “Latin and English Verse — Some practical considerations” en Brower, *op. cit.*, p. 65.

skopos de la obra que traduce. Walter Benjamin, mientras tanto, considera que el traductor no tiene por qué fijarse en las expectativas de un lector hipotético, de la misma forma en que el autor de la obra a traducir no se detuvo a pensar en quiénes serían sus lectores y cuál sería la función de su texto: “The basic variable is not one of subject matter, but one of intent. The translator assesses the function in Bühler’s terms of his source text; he judges his responsibility in relation to his reader, even if, as in the case of Benjamin, that means ignoring him. And from this balance he takes up a positional or a personal attitude to the text.”⁸ Como en tantas otras cuestiones relativas a las decisiones del traductor que se han mencionado a lo largo de esta investigación, la realidad no está en ninguno de los dos extremos. El traductor, al conocer el texto que traducirá, y a veces el propósito de la traducción, siempre se formará alguna idea de sus posibles lectores, pero tampoco debe por esto trabajar única y exclusivamente en función del receptor.

Dejamos como conclusión, entonces, que la retraducción es necesaria para seguir conociendo la obra en distintos lugares y épocas, abrir cada vez más posibles interpretaciones y, de cierta forma, mantenerla viva: “In fact the inconstancy of a translated work and the need to redo it, to reread and to re-create, leads paradoxically not only to its survival but to what [...] Walter Benjamin calls the eternal afterlife of a work of art through translation.”⁹

b. La crítica de la traducción

Son pocos los autores que han trabajado la crítica a las traducciones desde la teoría, aunque se ha hecho mucha “crítica” de las traducciones que se publican. Es importante resaltar, por lo tanto, que no cualquier escrito sobre una traducción se debe considerar una crítica de dicha traducción en el sentido estricto. En primer lugar, es necesario que el crítico tenga acceso a la obra en la lengua fuente para hacer una crítica de la traducción: “... translations can only be judged by people who have no need for them, that is, those who are bi- or multilingual. The unilingual reader, who does not have the ability to judge, has to be satisfied with whatever is available, whether it is up to standard or not.”¹⁰ En segundo lugar, como apunta Antoine Berman en *Pour une critique des traductions: John Donne*,

⁸ Kelly, *op. cit.*, p. 218.

⁹ Barnstone, *op. cit.*, p. 231.

¹⁰ Lefevere, *Translating Poetry...*, p. 3.

no todo texto que se hace pasar por una crítica de la traducción lo es realmente. Aquellas que buscan solamente resaltar las fallas y los aspectos negativos de una traducción no son crítica en el sentido estricto. Una verdadera crítica buscará, según este autor, presentar la verdad, es decir, los aspectos positivos junto con los negativos. Cualquier otra cosa es perder la veracidad en la crítica.

Para Antoine Berman, hay dos caminos fundamentales que toma la crítica de la traducción: el primero, ejemplificado por el trabajo de Meschonnic en este campo, es el de comparar las traducciones con la obra original, es decir, orientar la crítica hacia el texto fuente sin tomar en cuenta el contexto en el que se hizo la traducción. El segundo camino es aquél tomado por la escuela de los estudios de traducción, entre ellos Even-Zohar, Toury, Brisset y Lefevre, quienes optan por hacer algo distinto: analizan cada traducción dentro de su contexto político, histórico, social y cultural, considerando el sistema literario al que pertenece, cómo se relaciona con la literatura en la lengua de llegada, y cómo relaciona la literatura de partida con la de llegada. Al hacer esto, el énfasis queda en el contexto receptor de la traducción en lugar de en la obra traducida.

Berman sugiere un camino intermedio, en el que se tomen en cuenta ambos aspectos antes mencionados, es decir, tanto la obra traducida como el contexto de la traducción, pero sin dejar nunca de lado el hecho de que la obra traducida es en sí una obra que debe analizarse como tal, por sus propios méritos, y no sólo en comparación con la obra traducida y dentro de su contexto. Para él, es necesario, antes que cualquier otra cosa, leer y releer la traducción que se va a analizar: “Laisser l’original, résister à la compulsion de comparaison, c’est là un point sur lequel on ne saurait trop insister. Car seule cette lecture de la traduction permet de pressentir si le texte traduit «tient». *Tenir* a ici un double sense: tenir comme un *écrit* dans la langue receptrice, c’est-à-dire essentiellement ne pas être en en deçà des «normes» de qualité scripturale standard de celle-ci. Tenir, ensuite, au-delà de cette exigence de base, comme un véritable *texte* (systematicité et corrélativité, organicité de tous ses constituants).”¹¹

Para esto, Berman sugiere un método en el que el primer paso es no sólo leer la traducción, sino releerla varias veces para analizarla en sí misma, sin dejarse llevar ni por el original ni por consideraciones externas a la obra. “Largely, then, we must take the translator on trust, granting him a kind of vatic authority. We do as much, after all, for the

¹¹ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, p. 65.

original poet,”¹² dice también Dudley Fitts. Es solamente después de haber hecho varias lecturas de la traducción que se debe leer (y releer) la obra en su lengua original, y esta lectura debe hacerse de la misma manera en la que la hace quien tradujo, es decir, de forma minuciosa, pero buscando detectar su estilo y el efecto que produce: “Plus globalement, elle cherche à voir quel rapport lie, dans l’oeuvre, l’écriture à la langue, quelles rythmicités portent le texte dans sa totalité.”¹³ Después, al igual que en un análisis de una obra en su lengua original, se debe investigar la circunstancia del traductor, como se haría con el autor, familiarizarse su obra, si es solamente en traducciones o es autor de obras propias también, para poder conocer cuál fue su postura de traducción para esta obra en particular.

Ya con cierto conocimiento sobre el traductor y una idea de su postura, el análisis debe apuntar hacia el proyecto de traducción, ya que cada traducción, para Berman, parte de un proyecto, dentro del cual entran en juego tanto la postura del traductor como las características específicas de la obra que será traducida: “Toute traduction conséquente est portée par un projet, ou visée articulée. Le projet ou visée sont déterminés à la fois par la position traductive et par les exigences à chaque fois spécifiques posées par l’oeuvre à traduire.”¹⁴ Claro que no se puede dejar de lado aquello que interesaba a la escuela de Tel-Aviv, el contexto histórico, social, cultural y literario, aspectos que Berman llama el horizonte del traductor. Tanto la postura del traductor como el proyecto de traducción estarán íntimamente ligados al horizonte del traductor.

Es solamente después de esta exhaustiva preparación que Berman considera posible hacer realmente el análisis de una traducción. La forma en la que se hace, sin embargo, puede ser distinta, dependiendo del objetivo que se tiene. En algunos casos la traducción se confronta con el texto original, mientras que en otros se comparan varias traducciones del mismo texto. En algunos más, se hace una evaluación de la traducción, y finalmente, se puede generar una crítica de la traducción que, de la misma forma en la que se puede hacer una crítica de una obra en su lengua original, debe contener tanto los aspectos negativos como los positivos que se hallaron a lo largo del proceso. “Translation is not a mirror. Nor is it a mimetic copy. It is another creation. Of course every translation owes form and content to its source, yet it has become a new text.”¹⁵

¹² Fitts, *op. cit.*, p. 34.

¹³ Berman, *Pour une critique...*, p. 67.

¹⁴ *Ibid.*, p. 76.

¹⁵ Barnstone, *op. cit.*, pp. 261-262.

Claro que cada una de estas formas de analizar una traducción, o varias, depende del propósito que se tiene. Es diferente hacerlo para hacer una crítica de la traducción que para ver la forma en la que se han hecho distintas traducciones de una misma obra a lo largo del tiempo, o para conocer la forma en la que cierta traducción se inserta dentro de la obra de un traductor. En el caso de esta investigación, el propósito no es hacer una crítica de ninguna de las traducciones de *Dr. Faustus*, en ninguno de los dos sentidos que se mencionaron al inicio de esta sección (es decir, ni buscaremos los errores que puedan tener, ni haremos juicios sobre ellas). Tampoco es de interés particular comparar minuciosamente cada una con la obra de Marlowe, ni entre ellas. Aquí buscamos, simplemente, conocer cada una de estas traducciones como obras, cómo funcionan en general; en otras palabras, se busca un acercamiento, nunca exhaustivo, a la postura y el horizonte del traductor, así como el proyecto de traducción.

Dado que el objetivo de esta investigación no es hacer un análisis de las traducciones que se han hecho de la obra, no se efectuará un análisis exhaustivo de cada uno de estos textos, ni se comparará cada traducción, verso por verso, con las demás versiones ni con el texto de Marlowe. Se optará, en cambio, por una postura similar a la de los Estudios de Traducción, en la que cada versión en español se considere como una obra en sí misma, dentro de su contexto, y se analizará cómo funciona como obra en su totalidad, sin dividirla en cada una de sus partes: “Mais une traduction ne vise-t-elle pas, non seulement à ‘rendre’ l’original, à en être le ‘double’ (confirmant ainsi sa secondarité) , mais à devenir, à être aussi une œuvre? Une œuvre de plein droit?”¹⁶

Ahora, tampoco caen en saco roto las recomendaciones de Berman contra ignorar, completamente, la existencia del texto fuente. En efecto, si bien una traducción debe funcionar como obra en su contexto, no debemos nunca olvidar que es una traducción, y como tal, un ejercicio de interpretación de un traductor a partir de la obra en la lengua fuente: “La traduction naît de l’interprétation et, à un degré différent, dans son résultat, elle dévient l’interprétation, c’est à dire une interprétation vivante; car l’interprétation d’un traducteur aboutit a une œuvre littéraire vivante.”¹⁷

¹⁶ Berman, *Pour une critique...*, p. 42.

¹⁷ Čermák, *op. cit.*, p. 41.

c. Las traducciones al español de Dr. Faustus de Christopher Marlowe

The Tragicall Historie of Doctor Faustus se ha traducido al español en múltiples ocasiones en España, y una vez en Argentina. Tras una búsqueda en bibliotecas y fuentes electrónicas, se encontraron siete traducciones de la obra al español, todas ellas hechas, si no durante el siglo XX, unos años antes y unos años después. Esto no significa, por supuesto, que solamente se haya traducido estas siete veces, ni que todas las traducciones de la obra se hayan hecho poco antes, durante o poco después del siglo XX. Es aún más probable que la obra se haya traducido, en más de una ocasión, con el fin de escenificarla, y no haya quedado un registro físico del texto, como también existe la posibilidad de que las traducciones publicadas no se hayan hecho con el fin de llevar la obra a la escena, y que nunca hayan servido de base para una representación. Como apuntaba uno de los traductores de *Doctor Faustus* en 1989: “Corren seis distintas traducciones españolas del Fausto de Christopher Marlowe. Dudo mucho que la escena española lo haya acogido tantas veces en sus carteleras.”¹⁸ Este mismo traductor, J.C. Santoyo, comenta en su traducción que existen cinco traducciones previas a la de él en España: La de José Aladern de 1904 y la de Juan G. de Luaces de 1952 están intercedidas por una de José Alcalá-Galiano, publicada en 1911, que hoy en día, no aparece siquiera en catálogos de bibliotecas, ni tiene mención en *Index Traslacionum*. Esta versión es la única existente en endecasílabo sin rima (al menos, eso reporta Santoyo en su texto). Las otras dos que reconoce Santoyo son la de Marcelo Cohen, de 1983, y una al catalán que Carmen Ribalta publicó en 1981 (que entra en la lista de traducciones españolas que hace Santoyo, si bien no es al español).¹⁹

En nuestra investigación, tuvimos hallazgos similafres a los de Santoyo, si bien no encontramos rastro de una de las traducciones que menciona, la de José Alcalá-Galiano de 1911. Por otra parte, encontramos dos traducciones de la obra que son más recientes que la de Santoyo. Las traducciones que analizaremos en esta sección son, entonces, las siguientes:

- José Aladern, 1895.
- Juan G. de Luaces, 1952.

¹⁸ J.C. Santoyo, “Traducciones y adaptaciones teatrales: Ensayo de tipología” en *Traducir a los clásicos*, p. 98.

¹⁹ Ver Christopher Marlowe (trad y pról., J.C. Santoyo y J. M Santamaría), *La trágica historia de la vida y muerte del doctor Fausto*, p. 38.

- Marcelo Cohen, 1983.
- Aliocha Coll, 1984.
- J.C. Santoyo y J.M. Santamaría, 1984.
- Ana Bravo, 1984 Julián Jiménez Heffernan, 2006.

A pesar de la posible existencia de otras traducciones, no se puede analizar un texto al que no se tiene acceso, por lo que este capítulo se concentrará en hacer un comentario acerca de las traducciones a las que se tuvo acceso.

Para el análisis de las traducciones que se presentará a continuación, entonces, se hará un panorama general de la obra, la forma en la que está traducida, la interpretación que se puede hacer de la misma, el contexto, el traductor, y el posible objetivo por el que se hizo; en otras palabras, se analizará de forma general como proyecto de traducción. Además de esta visión general, nos concentraremos en tres distintas formas que toma el texto a lo largo de la obra: verso narrativo, como en el caso de las intervenciones del coro; verso dialogado, que es el caso con la mayoría de las escenas de la obra, y escenas en prosa, la mayoría de las cuales son escenas cómicas que incluyen una gran cantidad de juegos de palabras. Se hace esta división porque se considera que la escritura de Marlowe tiene características muy particulares en cada una de estas formas. Mientras que el verso narrativo puede ser grandilocuente y usar imágenes y metáforas al narrar suceso previos o futuros, los diálogos en verso mantienen el ritmo del *blank verse* de forma que asemeja el habla. Los diálogos en prosa marcan un claro contraste y una diferencia entre tonos de una escena y otra, además de ubicar socialmente a los personajes. La ligereza de los juegos de palabras y los dobles sentidos de estas escenas mantiene un fuerte contraste con la seriedad de las escenas versificadas.

En un primer momento, se buscó analizar una escena de cada tipo en todas las traducciones, de manera que se pudiera tener una comparación más precisa, pero esta idea se descartó por dos motivos. El primero, y más importante, es que no se requiere, para esta investigación, una comparación puntual de las distintas soluciones a las que llegó cada traductor, sino un panorama general de cómo funciona cada traducción en sí misma. La segunda razón es de naturaleza práctica: dado que cada traducción funciona como un todo, no siempre resaltan las mismas características en las mismas escenas, por lo que resultó más efectivo, para efectos de esta investigación, tomar los

ejemplos de las tres formas de escritura que mejor demostraran los efectos de cada una de las traducciones.

Es importante repetir que no se pretende, en ningún momento, juzgar el mérito de estas traducciones, indicar sus errores o valorarlas según los parámetros que se establecerán para la presente traducción, sino simplemente analizarlas por sus propios méritos, según su propia interpretación, y de acuerdo a las decisiones tomadas por cada traductor: “As long as the translator, like all writers, calls a spade and orange and acknowledges way and method, why not let the translator, an artist of great generosity to others, be free? Better a Roman libertine than a medieval scholastic slave.”²⁰

I. TRADUCCIÓN DE JOSÉ ALADERN, 1895²¹

Desgraciadamente, la única base de datos existente acerca de traducciones y traductores en el mundo, *Index Translationum* de la UNESCO, no contiene datos anteriores a 1932, por lo que es difícil saber si José Aladern o Josep Aladern, pseudónimo bajo el cual el lingüista y nacionalista catalán Cosme Vidal i Rosich (1869-1918) publicó ensayos y poemas, tiene alguna traducción además de la que se analiza aquí.²² Se le conoce principalmente por su poesía modernista, y su único libro publicado es *Cartas andorranas : impresions a la lleugera d'una excursió per las valls d'Andorra*²³ de 1892.

La época durante la cual se hizo la traducción, sin embargo, nos permite saber un poco acerca del espíritu que hay detrás de la misma. Décadas antes de esta traducción, los románticos alemanes habían “descubierto” las obras de Marlowe, y en particular *Doctor Faustus*, olvidada siglos antes por la historia del teatro occidental. Tanto el trágico personaje como la misteriosa vida del autor atrajeron a los poetas de esta corriente, por lo que la obra se tradujo al alemán, y el tema de Fausto surgió nuevamente como fuente de distintas

²⁰ Barnstone, *op. cit.*, p. 261.

²¹ Christopher Marlowe, *Fausto*, A. López, Editor, Barcelona, 1904. (traducción de José Aladern, introducción de Francisco Víctor Hugo). Esta traducción se encuentra reproducida sin cambios en Christopher Marlowe, *La trágica historia del doctor Fausto*, Editorial Xanadú, S. A., Buenos Aires, 1977, incluyendo la introducción. En adelante, todas las citas tomadas de esta traducción llevarán únicamente la referencia a la página de la edición argentina de 1977.

²² Información acerca del pseudónimo y las demás publicaciones del autor en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en <http://www.cervantesvirtual.com/Buscar.html?texto=aladern>, consultada en mayo de 2009.

²³ Josep Aladern, *Cartas andorranas: impresions a la lleugera d'una excursió per las valls d'Andorra*, edició de Reus, Tipografía de Celestí Ferrando, 1892, edición digital a cargo de Alacant : Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2000 en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/89142841093403817465679/p0000001.htm#1>, consultada en mayo de 2009.

expresiones artísticas. Aunque para los últimos años del siglo XIX el romanticismo había dado lugar al realismo y el naturalismo, particularmente en la novela, el posromanticismo seguía vivo en la poesía.

La llegada del realismo y la decadencia del romanticismo tardaron más en España que en el resto de Europa, por factores socioculturales muy complejos como para explicar aquí. Si agregamos a esto un gran aumento en lectores en esta época, las condiciones para la traducción de esta obra, unos años después de su traducción al francés y al alemán, eran ideales. Los traductores, en su mayoría eran escritores o intelectuales que pertenecían, de una u otra forma, al círculo literario de la época, y no hay razón para creer que Josep Aladern (o Cosme Vidal i Rosich) haya sido la excepción.

En el teatro, particularmente, Benavente había popularizado en España un teatro en verso modelado en la comedia inglesa isabelina, la comedia clásica francesa y el romanticismo. El mismo autor tradujo muchas de las obras de Shakespeare y Molière para el público español. La popularización del teatro lírico, y con él los temas de leyendas en el teatro, facilitaron la publicación, y el posible montaje de *Doctor Faustus* en España.

Aladern elige traducir el texto B de *Doctor Faustus*. No da ninguna indicación, en sus notas a la traducción, de la existencia de dos versiones, aunque sí menciona las distintas publicaciones durante el siglo XVII. Es posible, también, que se trate de una edición que incluye elementos de ambos textos, aunque en todas las escenas que contienen diferencias, parece inclinarse por el texto B. Dentro de las notas, aclara que algunas ediciones de la obra la modernizan con una división en actos y escenas, pero que la suya prefiere seguir las costumbres isabelinas y no marcar estas divisiones.

La traducción está enteramente en prosa, y contiene notas que explican el contexto histórico, en particular las menciones de personajes, lugares, textos y hechos históricos. La prosa se apega más al estilo del teatro romántico español que a las formas inglesas que usa Marlowe, y el traductor probablemente buscó que los personajes sonaran como cualquier otro de la escena española de su tiempo. Al no seguir la sintaxis del inglés, Aladern hace más comprensibles los textos narrativos, pero al mismo tiempo, los alarga y pierde el ritmo del verso en el proceso. En el prólogo, por ejemplo:

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.²⁴

La traducción incluye estos primeros versos en el primer párrafo:

En el día de hoy. Señores, nuestra Musa no se propone sacar partido de su divino verso, recorriendo los campos de Trasimene, donde Dios Marte desposó a la belicosa Cartago, ni retozando entre las caricias del amor en la corte mientras ordenan la ruina de los imperios, ni haciendo pomposas descripciones de hechos heroicos... (p. 39)

Además del cambio de sintaxis, el traductor explicita algunas de las referencias que hace el coro de manera que su comprensión sea más fácil, lo cual es una tendencia que se mantiene a lo largo de toda la traducción. Esta explicitación, sin embargo, no va tan lejos como para omitir las metáforas, como se puede ver en este fragmento: “Dios Marte desposó a la belicosa Cartago”, que retoma el sentido más literal de mate (que también puede significar aliarse con).

Si bien desaparece el ritmo del *blank verse*, hay momentos en los que Aladern crea un ritmo en su prosa. Los más notorios de éstos ocurren en los soliloquios de varios personajes, por ejemplo, de Fausto durante su primer conjuro: “Ahora que la lúgubre sombra de la noche, deseosa de ver como Orion [sic] atraviesa la nieblilla, se arroja desde el mundo antártico hacia el cielo, oscureciendo su azul con su tenebroso álito [sic], Fausto, comienza tus encantamientos...” (p. 46). Cerca del final de la obra, cuando los diablos vuelven por Fausto, Mefistófeles da otro ejemplo: “¡Cómo puede dejar de volverse loco de desesperación ese estúpido mortal! La sangre de su corazón se seca ya de dolor; sus remordimientos le matan, y su torturado cerebro concibe mil vanas ideas para jugárselas al demonio, mas todo inútilmente. Los placeres que se ha dado deben ser saturados de castigos...” (p. 102).

Aunque el uso de prosa a lo largo de la obra hace más difícil marcar la diferencia entre los personajes cómicos y los principales de la obra, José Aladern lo hace cuidando el registro de los personajes populares, y manteniendo los insultos (si bien no blasfemos, como a menudo son los de Marlowe) y juegos de palabras que hay en estas escenas. Así, la primera escena cómica entre Wagner y el Payaso, comienza de la siguiente manera:

WAGNER. ¡Tú por aquí, pillete! galopín!
PAYASO. ¡Guilopo! ¡Oh qué insulto a mi persona! ¡Ira de Dios! ¡Usted es el guilopo! ¡A buen seguro, usted habrá visto muchos Guilopos con barba!

²⁴ Prólogo del Texto B, Christopher Marlowe (ed. Bevington y Rasmussen), *op. cit.*, p. 203.

WAGNER. Tus entradas son medianas, ¿no es verdad?
 PAYASO. Señor, peores son todavía mis salidas, como usted
 puede ver. (p. 50)

Aunque es probable que “Zounds” haya sido más fuerte en épocas de Marlowe que “ira de Dios” en 1895, el tono de la escena se mantiene, con insultos entre estos dos personajes; el uso del “tú” informal, constante en las escenas cómicas, aumenta esta diferenciación de clase. Este fragmento muestra, también, una búsqueda de mantener los juegos de palabras, ya que las entradas y las salidas (que hablan tanto de ingresos como de hoyos en la ropa) mantienen la idea de “comings in” y “goings out” en la misma escena en inglés.²⁵

Aunque en una lectura de principios del siglo XXI, esta traducción pueda parecer un tanto tiesa para la escena, no cabe duda de que el traductor buscó, en la medida de lo posible, aumentar la comprensión del espectador (quien no tendrá tiempo de pensar en posibles interpretaciones durante la obra) sin perder las referencias, las metáforas y los juegos de palabras del original. El lenguaje es más parecido al del teatro romántico español que al contemporáneo, es decir, al lenguaje escénico del momento de la traducción. Esta versión, con notas explicativas, es, pues, tan útil para su lector como para una escenificación en su contexto. Una posible indicación de que la primera intención fue la escenificación es el hecho de que, aunque la edición de 1977 establece el año de la traducción como 1895, no hay registro de su publicación hasta 1904.

II. TRADUCCIÓN DE JUAN G. DE LUACES, 1952²⁶

Poco se sabe acerca de Juan G. de Luaces, traductor y escritor español, fuera de las múltiples traducciones que llevó a cabo para diversas editoriales en Barcelona. Como autor, publicó dos novelas: *La dramática vida de Miguel Bakunin* en 1930 y *La guerra de los sapos* en 1947. Como traductor, tiene una amplia lista de publicaciones, la mayoría de las cuales son novelas y libros de historia. La gran mayoría de sus traducciones están hechas del inglés, pero destacan también algunas de obras francesas y una, de *Vida de Jesucristo* de Giuseppe Riccotti (1957), del italiano. Entre sus traducciones más reconocidas se encuentran *Los cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer (1971), *Lo que el viento se*

²⁵ Cuarta escena del Acto I, *ibid.*, p. 215.

²⁶ Christopher Marlowe, *La trágica historia del doctor Fausto*, en *Teatro*, Editorial José Janés, Barcelona, 1952 (traducción de Juan G. De Luaces), pp. 111-150. En adelante, todas las citas tomadas de esta traducción llevarán únicamente la referencia a la página.

llevó de Margaret Mitchell (1943), *Jane Eyre* y *Shirley* de Charlotte Bronte (1943 y 1945, respectivamente), *Dos años junto a Hitler* de Henderson Neville (1945), *Memorias de la Segunda Guerra Mundial* de Winston Churchill (1965), *Ensayos completos* de Michel de Montaigne (1956) y por supuesto, *Teatro* de Christopher Marlowe (1952).²⁷

No se tiene información acerca de ningún montaje relacionado con la traducción de esta obra, sin embargo, el hecho de que su traductor sea más conocido por su trabajo en la traducción de novelas que obras de teatro, y que *La trágica historia del doctor Fausto* pertenezca a una edición de varias obras de Marlowe, todas ellas traducidas por Luaces, apunta hacia una traducción hecha para su edición como texto, y no para un montaje en particular. Podemos considerar, entonces, que la traducción está hecha pensando en un lector, más que en un espectador.

Esta traducción de *Doctor Faustus* se inserta plenamente en lo que Miguel Ángel Vega llama “la nueva ola editorial” que surgió durante el franquismo en España.²⁸ Según este autor, después de la guerra civil hubo una notoria baja en la edición de traducciones, debido a que los traductores de las vanguardias, a menudo escritores e intelectuales, habían perecido o salido del país durante la guerra. La depresión que siguió a la segunda guerra mundial, con una menor producción de libros en Europa, empeoró esta situación. En los años 50 y 60, sin embargo, el surgimiento de nuevas casa editoriales revivió el arte de la traducción en España. Aunque la impresión común es que existió amplia censura del régimen en cuanto a la traducción de obras extranjeras, la época franquista en España vio la publicación de múltiples traducciones de toda índole. No se quiere decir con esto que la censura fuera inexistente, sin embargo, el apoyo, por parte del gobierno, de la industria editorial, y la creación de fuertes casas editoriales, creó un contrapeso para esto:

La actividad editorial y traductográfica durante el Régimen no puede calificarse negativamente, si tenemos en cuenta, por ejemplo, que una de las editoriales de mayor volumen económico y, simultáneamente, de mayores rendimientos culturales, la Editorial Planeta, es, como muchas de las actuales, una creación de la época de Franco. Siempre la inteligencia -quizás habría que decir la *intelligentsia*- ha

²⁷ Toda la información acerca de las traducciones y otras publicaciones de Juan G. de Luaces fue conseguida a partir de una búsqueda en el *Index Translationum* de la UNESCO, en http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, consultado en mayo de 2009.

²⁸ Miguel Ángel Vega, “De la guerra civil al pasado inmediato” en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Historia de la traducción en España*, pp. 538-551, versión electrónica en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/45703958760125097021457/029644.pdf>, consultada en mayo de 2009.

logrado burlar censuras y obstáculos, sobre todo cuando la confianza y autocomplacencia hace bajar la guardia a los totalitarismos. Incluso una empresa editorial del Régimen, la denominada Editora Nacional, surgida con una finalidad política, pronto superaría los límites del dirigismo estatal para emprender una política de editorial vanguardista.²⁹

Luaces parece haber elegido, para su traducción, partir del texto A de la obra, sin embargo, no existe ningún aviso sobre esta elección, ni en nota a la traducción ni en la introducción a la edición, ni se menciona en ningún momento la existencia de dos textos distintos de la obra. La traducción está completamente en prosa, y dividida en actos y escenas. No contiene notas explicativas ni de ningún otro tipo, sin embargo, en varias ocasiones amplía la información de las acotaciones (tanto de principio de escenas como de acciones). Por ejemplo, al inicio de la tercera escena del Acto I, donde las ediciones en inglés comienzan “*Enter FAUSTUS to conjure*”³⁰, la edición de Luaces dice: “*Un bosque. Entra FAUSTO para hacer un conjuro.*” (p. 118). Si bien en la primera escena Valdés aconseja a Fausto conjurar en un bosque, ninguna otra versión especifica que el conjuro realmente se hace aquí.

Ninguno de los textos en inglés menciona las locaciones de las escenas, con excepción de las que ocurren en Roma o en palacios de nobles, sin embargo, Luaces elige anunciar la locación de cada una de las escenas, sea en el gabinete de Fausto, en el bosque, afuera de la taberna o frente a su casa. Esta especificación de locaciones que, por otra parte, un director o un lector podría simplemente suponer, puede ser un recurso para acercar la obra a los lectores del siglo XX, acostumbrados a tener acotaciones más precisas de las que se usaban en el teatro del siglo XVI.

Fuera de las acotaciones, la traducción se caracteriza por apearse de forma bastante literal al texto de Marlowe: mantiene las citas latinas y las referencias a autores y lugares (aunque siguiendo la costumbre de traducción de la época, castellaniza todos los nombres), y opta por traducir las expresiones en lugar de buscar sus equivalentes en español. Un ejemplo de esto se encuentra en la segunda escena del Acto II³¹, cuando Fausto dialoga con la Gula:

²⁹ Vega, *op. cit.*, p. 539.

³⁰ Christopher Marlowe (ed. Roma Gill), *Doctor Faustus*, p. 37. La edición de David Bevington y Eric Rasmussen (p. 123) agrega “[*holding a book*]”, con marca entre corchetes para dejar claro que es un agregado de los editores., al igual que lo hace Mark Thornton Burnett en su edición, que lee “*Enter FAUSTUS [holding a book, ready] to conjure.*” (p. 350).

³¹ Para las ediciones que contienen una escena cómica en el segundo acto, ésta es la tercera escena del Acto II.

GULA: ¿Quién soy, señor? Soy la Gula. Mis parientes han muerto todos y no me han dejado un endiablado penique, sino una pensión tan escasa que sólo me alcanza para treinta comidas diarias y diez pisolabis, lo cual es una insignificancia para la naturaleza. Por cierto que desciendo de real progeñie. Fué mi abuelo un Jamón Curado y mi abuela una Barrica de vino Clarete. Fueron mis padrinos Pedro Sardina-en-Escabeche y Buey Cebón. Mi madrina fué mujer distinguida, muy estimada en todos los buenos pueblos y ciudades: la señora Margarita Cerveza-de-Marzo. Ahora, Fausto, que sabes cuál es mi linaje, ¿me convidarás a comer?

FAUSTO: No; que te cuelguen. Devorarías todas mis vituallas. (pp. 130-131)

En el texto de Marlowe, como ya se había mencionado, se marca la diferencia entre los diálogos cultos de Fausto, Mefistófeles, y otros que hablan en verso, y los diálogos de personajes más vulgares en prosa. Esto sucede también en el caso de los pecados, y la Gula en particular usa expresiones como “the devil a penny” y “bevers” (bebida o aperitivo entre comidas) que denotan su origen popular, si bien el personaje hace gala de su estirpe. Luaces mantiene la primera expresión con un “endiablado penique”, pero usa un término (piscolabis) proveniente de los naipes que puede usarse para significar “Ligera refacción que se toma, no tanto por necesidad como por ocasión o por regalo.”³² De la misma forma, aunque “victuals” queda claro incluso para el lector del siglo XX, “vituallas” crea un cambio de registro.

El mismo fragmento contiene varios ejemplos de los juegos de palabra y juegos de sonido que a menudo se pierden en esta traducción: los abuelos “gammon of bacon” y “hogshead of claret wine” pierden la referencia común a elementos porcinos, aunque “jamón Curado” y “Barrica de vino Clarete” en definitiva mantienen su significado (una barrica es un hogshead, pero ya no hace la alusión al puerco). Los padrinos y madrinas son los mismos en inglés y español, pero sin la aliteración de “Peter Pickle-Herring”, “Martin Martlemas-Beef” y “Margery March-Beer”.

En este estricto seguimiento de las palabras del texto, algunas referencias culturales se vuelven más oscuras, por ejemplo, “Les mandaré que tapicen las escuelas públicas con seda y que vayan los estudiantes elegantemente vestidos” (p. 115) en la primera escena del primer acto hace creer que se cubrirán las paredes y muebles de las escuelas con seda, además de dar ropas elegantes a los estudiantes. El texto de Marlowe

³² *Diccionario de la Real Academia Española*, en http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=psicolabis, consultado en mayo de 2009.

dice “I’ll have them fill the public schools with silk, / wherewith the students shall be bravely clad”³³, por lo que se entiende que el llenar las escuelas de seda es vestir a los estudiantes en esta tela, una referencia al hecho de que los estudiantes universitarios debían usar lana de colores sobrios.

Por supuesto, estos aspectos aportados por la literalidad no se deben leer necesariamente como desventajas. En cuanto al sentido general de la obra, no hay cambios graves de significado, y la redacción mantiene un “sabor inglés” que pudo haberse perdido con otra estrategia de traducción. Esto es particularmente notorio en los fragmentos narrados por el coro o por Wagner, como es el caso del prólogo. Luaces mantiene intacta la sintaxis del inglés, incluso con un uso poco común del gerundio calificado por un adverbio negativo en español:

CORO: No andando por los campos de Trasimeno, donde Marte acompañó a los cartagineses; no entreteniéndose en retozos de amor en regias cortes donde se derroca el estado; no tampoco en la pompa de soberbias y audaces proezas se propone nuestra Musa pronunciar sus celestiales versos... (p. 113)

Esta rígida sintaxis mantiene, de cierta forma, un dejo del ritmo del *blank verse*. Es notorio el cambio de Wittenberg por Wurtemberg en esta traducción. Ambas son regiones existentes en la Alemania de la época, y ambas tienen universidades conocidas. Los editores de la obra en inglés están en desacuerdo acerca del lugar al que se refería Marlowe, ya que la ortografía original de los textos A y B (de 1604 y 1616 respectivamente) es Wertenberg.³⁴

En cuanto a las escenas en diálogo versificado del inglés, la sintaxis por la que opta el traductor, nuevamente apegada a la sintaxis del inglés, permite mantener cierto ritmo. La puntuación respeta aquella del inglés que, en muchos casos, marca pausas al finalizar cada verso, por lo que la lectura de estos diálogos en español puede evocar cierto ritmo, reminiscente de la cadencia del *blank verse*.

Son las escenas cómicas donde se dejan ver las mayores diferencias entre el texto de Marlowe y la traducción de Luaces. Como ya se había mencionado, convertir el texto entero a prosa hace menos evidente la diferencia entre los personajes que dialogan en verso y aquellos (usualmente los cómicos) que lo hacen en prosa. Esta diferencia se nulifica aún más en esta versión, dado que el traductor no busca compensar este cambio

³³ Christopher Marlowe (ed. Bevington y Rasmussen), *op. cit.*, p. 123.

³⁴ Ver nota al pie en Bevington y Rasmussen, *op. cit.*, p. 107, y nota al pie en Roma Gill, *op. cit.*, p. 26.

de registro. En la tercera escena del tercer acto, como en otras escenas cómicas, se pierden algunos juegos de palabras, como cuando Robin dice: “I’ll scour you for a goblet”, adjudicando a “scour” tanto la idea de castigar o golpear, como de limpiar y sacar brillo (que se aplicaría, en este caso, a la copa). En la traducción, queda simplemente “Ya te daré una copa” (p. 136). Algo similar sucede con los nombres de los personajes. Rafe (que da una idea de “raffish”, es decir, “slightly disreputable, especially in an attractive way”³⁵) queda en Ralph, extrañamente el único nombre cuya ortografía no está castellanizada en esta traducción. Los nombres de los demonios en las escenas cómicas, como se puede ver en la cuarta escena del Acto I, también tienen un doble sentido en inglés que Luaces pierde: “Baliol” y “Belcher” (p. 122), en español, son como en inglés deformaciones de los nombres de dos demonios (Baliol y Belphegor) pero no tienen la referencia cómica que en el original, donde “Baliol”, recuerda “Belly-all”, y Belcher hace referencia a un eructo en boca de un personaje que, veremos luego, perpetuamente piensa en comida.

Tal vez el único cambio mayor que contiene esta traducción se encuentra en el final de la obra. Todas las ediciones inglesas del texto A y del texto B consultadas contienen un epílogo al terminar el Acto V, pero esta traducción carece de tal. En lugar del epílogo, Luaces hace entrar al coro durante el soliloquio final de Fausto al momento en que los diablos salen con este personaje, y el diálogo del coro queda integrado al soliloquio, de forma que no queda claro quién lo pronuncia, si el coro o Fausto. Puede suponerse que es el coro, ya que Fausto ha salido de escena, pero al haber un cambio de hablante, suele marcarse con un cambio de párrafo y una indicación de lo mismo en los textos dramáticos, y esta indicación está ausente aquí:

... ‘Ah, Mefistófeles! (*Salen los diablos con él. Entra el coro.*) Cortada ha sido la rama que podría haber medrado derecha y quemado está el laurel de Apolo que antaño creciera dentro de este hombre sabio... (p. 150)

En conclusión, y a excepción de esta última nota acerca del epílogo, la traducción de Luaces parece estar hecha para su lectura y no para la escena. Al no contener notas explicativas, y dado el registro culto del lenguaje, puede suponerse que es para un lector culto, si bien no para el académico, quien buscaría un aparato crítico. La traducción de Juan G. de Luaces fluye en la lectura, aunque en detrimento de las variaciones de registro que contiene la obra en inglés.

³⁵ *Concise Oxford English Dictionary*, p. 1185.

III. TRADUCCIÓN DE MARCELO COHEN, 1983³⁶

La traducción española, para mediados de los ochenta, estaba en pleno auge, como resultado del auge editorial que comenzó en los años setenta, producto a su vez tanto de la creciente debilidad del régimen franquista como de la popularización de los libros de bolsillo. Las editoriales creadas en las décadas anteriores se solidificaron y surgieron muchas otras. La generación de traductores de los años cincuenta y sesenta fue reemplazada por una nueva generación, muchos de ellos profesores universitarios y ensayistas (aunque este no era el caso de Cohen).³⁷

La década de los setenta fue, paradójicamente, una época en la que el traductor perdió importancia. A pesar de la costumbre en las editoriales española, desde el siglo XIX, de dar a conocer el nombre del traductor, el crecimiento de la industria editorial y de la traducción resultaron en que a menudo se pasara por alto el nombre del traductor, y muchas editoriales incluso lo omitieron de la página legal, a excepción de que el mismo fuera un autor que ocasionalmente practicara la traducción: “Marcada tendencia de esta época traductográfica es el anonimato del versor. Son muchas las publicaciones y editoriales que prescinden de la mención del traductor, al que condenan a la transparencia social.”³⁸ Esta costumbre comienza a revertirse en los años 80, cuando la Asociación de Traductores Literarios exigió que las editoriales publicaran el nombre del traductor.

Para la muerte de Franco en 1975, la industria editorial española había encontrado la clave del éxito económico: la publicación de libros de bolsillo, más a menudo traducciones que obras escritas originalmente en español, que estaban destinadas a formar parte de la lista de *best sellers*: “En ocasiones se originaron auténticos *booms* editoriales. Con frecuencia, las perentorias necesidades económicas obligan a las editoriales a bajar la guardia en lo que a calidad e interés cultural de las obras se refiere.”³⁹ El cine, al llevar muchas novelas a la pantalla, contribuyó a este fenómeno, ya que a menudo se traducían y publicaban obras después de salida la película. La traducción en los años ochenta se inclinó, por las razones mencionadas, a las obras inglesas y norteamericanas.

³⁶ Christopher Marlowe, *La trágica historia del Doctor Fausto*, Editorial Bosch, Barcelona, 1983 (traducción de Marcelo Cohen). Re-editado por Editorial Losada, Buenos Aires, 1998. En adelante, todas las citas tomadas de esta traducción llevarán únicamente la referencia a la página de la edición de 1998.

³⁷ Ver Vega, *op. cit.*, pp. 552-556.

³⁸ *Ibid.*, p. 559.

³⁹ *Ibid.*, p. 556.

Aunque Marcelo Cohen no es de nacionalidad española, vivió en Barcelona entre 1975 y 1996, donde trabajó como editor y traductor, por lo que se le puede considerar dentro de la historia de la traducción española a pesar de provenir de Argentina, ya que tradujo y publicó en España. Cohen es tan conocido por sus novelas como por sus traducciones. Es autor de más de diez novelas publicadas, entre las cuales destacan *El instrumento más caro de la tierra* (1982), *El país de la dama eléctrica* (1984), *Insomnio* (1985), *El oído absoluto* (1989), *El fin de lo mismo* (1992), e *Inolvidables veladas* (1996). Como traductor, *Index Translationum* tiene más de cien entradas con su nombre. La gran mayoría de estas son novelas del siglo XX y algunas del XIX, entre las cuales destacan obras de Charles Darwin, Jane Austen, John Dos Passos, Lawrence Durrell, Robert Louis Stevenson, Wallace Stevens, Clarice Lispector, F. Scott Fitzgerald y William Burroughs. De teatro, así como de obras anteriores al siglo XIX, ha traducido solamente dos obras: *Doctor Faustus* de Marlowe y *El Alquimista* de Ben Jonson.⁴⁰

La versión de *Doctor Fausto* traducida por Marcelo Cohen, tanto en su edición de 1983 como en la de Losada de 1998 contiene un extenso ensayo acerca de la vida de Marlowe, el teatro en Inglaterra durante el siglo XVI y principios del XVII, la obra de Marlowe, las posibles fuentes de *Doctor Faustus* y la historia de su publicación e interpretación. Después del ensayo, Cohen explica, en una breve nota al texto, que la traducción está basada en la de J. B. Steane (Penguin English Library), que retoma el texto B, de 1616, y agrega las escenas del texto A que desaparecen en el B. En otras palabras, Cohen se basa en una de las ediciones que intentaron unir los dos textos en una sola obra, pero que enfatiza más el texto B. En cuanto a la traducción, Cohen comenta que “Hemos intentado obtener un ritmo similar al del original, con lo cual forzosamente tuvimos que tomarnos algunas libertades.” (p. 47) El texto en sí contiene copiosas notas al pie explicando las referencias a lugares, nombres y textos, así como la interpretación de algunos versos y, en ciertas ocasiones, las diferencias con el texto A.

⁴⁰ Toda la información acerca de las traducciones y otras publicaciones de Marcelo Cohen fue conseguida en “Marcelo Cohen” en *Literatura Argentina Contemporánea*, en <http://www.literatura.org/Cohen/Cohen.html>, Guillermo Saavedra, “Marcelo Cohen. Los espacios imaginarios del narrador” en <http://www.literatura.org/Cohen/repo-cohen.html>, Mónica Sifrim, “Entrevista con Marcelo Cohen. Literatura a la hora de la siesta” en *Clarín*, 8 de noviembre de 1998, versión electrónica en <http://www.literatura.org/Cohen/mcrepo.html>, y a partir de una búsqueda en el *Index Translationum* de la UNESCO, en http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Todas las páginas electrónicas fueron consultadas en mayo de 2009.

En efecto, como el traductor lo advierte, la traducción es en verso, pero no usa una forma métrica española, sino que busca mantener un ritmo similar al del inglés, y al mismo tiempo, que la traducción mantenga exactos no sólo el número de versos de la obra, sino que cada uno de los versos sea comparable al del texto original. Dado que el español y el inglés, como lenguas, tienen ritmos diferentes, ceñir la traducción verso a verso obliga a Cohen a crear versos desiguales. Su advertencia se cumple, pues, y no se puede hacer una cuenta silábica del metro, pero queda lejos también del *blank verse* de Marlowe, compuesto de pentámetros yámbicos, ya que presenta versos con una variedad de medidas que recuerda la silva, como se puede ver en la introducción que hace Wagner al quinto acto:

Creo que mi amo proyecta morir pronto.
Ha hecho testamento, y me ha legado su riqueza;
su casa, sus bienes, la vajilla de plata
y además dos mil ducados ya acuñados.
Pero, con todo, pienso que si la muerte se acercara
no andaría él entre banquetes, borracheras y parrandas
con los estudiantes, como ahora,
que cenan con un bullicio tal
como Wagner nunca presencié en su vida.
Ah, ya vienen. Puede que el festín haya terminado. (p. 191)

Esta traducción, a cargo de un reconocido escritor y traductor de prosa, claramente cae del lado de las traducciones de obras que están hechas para su lectura, más que para la escena. La cercanía de Cohen a la sintaxis y estructura del texto de Marlowe lo obliga, a menudo, a forzar las estructuras del español, y en ocasiones, a explicitar metáforas y juegos de palabras, o explicarlos de alguna forma que, aunque facilite la lectura, pierde los efectos del autor original, tal y como advierte Victor Dixon: “Traducir al pie de la letra hace caso omiso, evidentemente, de los múltiples modismos y juegos de palabras que dan vida, color y gracia al diálogo de los personajes, y corre el riesgo de pasar por alto otros rasgos estilísticos y estructurales, como por ejemplo el empleo reiterativo de vocablos, conceptos e imágenes.”⁴¹

Como Luaces y Aladern lo hicieron, Cohen castellaniza los nombres de todos los personajes, con la excepción, nuevamente, de los demonios mencionados en la escena cómica, Baliol y Belcher. Cohen, sin embargo, al menos menciona en una nota al pie que Belcher “significa literalmente ‘eructador’ o ‘vomitador’” (p. 78), aunque no mantiene

⁴¹ Victor Dixon, Arte nuevo de traducir comedias en este tiempo: hacia una versión inglesa de *Fuenteovejuna* en *Traducir a los clásicos*, p. 16.

ninguno de los juegos de palabras al respecto (otra indicación de que la traducción está más enfocada a la lectura que a la escenificación). Otra característica que encontramos en esta traducción tiene que ver con los nombres de los pecados. En la versión de Marlowe, los seis primeros son masculinos, y la lujuria femenina. En español, esto causa un problema al traductor, ya que los pecados en sí son de género femenino. Las dos versiones que hemos visto hasta ahora mantienen la distinción de géneros que hace Marlowe, para enfatizar que la lujuria es, en efecto, mujer. Cohen, sin embargo, opta por seguir la lengua y los pecados, todos, se vuelven femeninos: “Soy la Envidia, hija de un deshollinador y una buscadora de ostras.” (p. 105).

En las escenas cómicas en general, Cohen pierde la gran mayoría de las bromas y los juegos de palabras, como podemos ver en la escena segunda del segundo acto:

ROBIN

¿Qué pasee a los caballos? Ni lo sueñes. Tengo otros asuntos entre manos. Que los caballos paseen solos si tienen ganas.
A per se a, e, l, el; o per se o deny orgon, gorgon. Mantente lejos de mi, caballero analfabeto e ignorante. (p. 110)

El fragmento de este diálogo que está en cursivas representa a Robin intentando leer un texto. Si bien la idea de esto se mantiene, se pierde la referencia a lo que Robin intenta leer. En inglés, es: “‘A’ *per se* ‘a’; ‘t’, ‘h’, ‘e’, ‘the’; ‘o’ *per se* ‘o’; ‘deny orgon, gorgon’”. La primera palabra, incluyendo la ‘a’ y la ‘o’, parece formar *atheos*, por lo que su lectura de *the* es discutible. La segunda palabra, hace referencia a *Demogorgon*, término que Fausto ya usó en la escena III del primer acto. Al mantener el *the* en ‘el’, Cohen desaparece cualquier comprensión que el público o el lector pueda tener de lo que Robin intenta, de forma muy fallida, leer. El autor no proporciona ninguna nota explicativa que facilite la lectura de este fragmento.

Esta traducción consigue, pues, que el lector comprenda la trama de la obra de forma relativamente sencilla, si bien la sintaxis compleja a veces obstaculiza esto mismo. Se pierden, sin embargo, el estilo del autor y los juegos de palabras, que permiten que la obra se interprete de distintas formas y a distintos niveles, los mismos elementos que han hecho que *Doctor Faustus* perdure durante siglos.

IV. TRADUCCIÓN DE ALIOCHA COLL, 1984⁴²

Javier Coll, conocido en el mundo de las letras como Aliocha Coll, nació en Madrid en 1948 y creció en Barcelona, pero pasó la mayor parte de su vida adulta en París. Allí estudió medicina, profesión que nunca ejerció; la escritura lo ocupaba de tiempo completo. A pesar de esto, solamente publicó una novela en vida, *Vitam venturi saeculi* en 1982, y una traducción, *Teatro* de Christopher Marlowe, dentro de la cual se incluye la versión de *Doctor Faustus* que analizaremos en el presente apartado. En 1990, Aliocha Coll se suicidó en su departamento de París después de terminar de escribir *Atila*, que consideraba su última novela: “Consideró asimismo que nada le quedaba por hacer y puso fin a su vida, con serenidad, incluso con frialdad, de manera que no pudiera fallar, y los médicos nunca fallan en estos lances.”⁴³ Poco después, en 1992, se publicaron las dos novelas que se habían encontrado entre sus pertenencias, *Atila* (1991) y *El hilo de seda* (1992).⁴⁴

Además de la publicación de novelas como libros de bolsillo y de *best sellers*, mencionados en el apartado anterior, los años setenta vieron nacer una ola de colecciones, antologías y ediciones de obras completas u obras escogidas de autores del canon, a menudo con nuevas traducciones de obras ya conocidas, muchas de ellas en versiones bilingües.⁴⁵ Este es el caso de la traducción las obras de Marlowe a cargo de Aliocha Coll. Este autor publica su traducción del *Teatro* de Marlowe en Madrid un año después de haber salido la traducción de *Doctor Faustus* de Cohen en Barcelona. Como Cohen, e incluso en mayor medida que éste, Coll no era un investigador universitario, y de hecho, la de las obras de Marlowe es la única traducción que se le conoce.

La edición del *Teatro* de Christopher Marlowe que tradujo Aliocha Coll contiene solamente un breve prólogo acerca del autor, pero carece de un prólogo para cada obra,

⁴² Christopher Marlowe, *La trágica historia del doctor Faustus en Teatro*, Editorial Alfaguara, Madrid, 1984 (edición bilingüe, traducción de Aliocha Coll), pp. 829-1059. En adelante, todas las citas tomadas de esta traducción llevarán únicamente la referencia a la página, y las referencias en inglés se tomarán de a misma edición, indicando, nuevamente, el número de página.

⁴³ Javier Marías, “La muerte de Aliocha Coll”, en *El País*, “Cultura”, 1 de diciembre de 1990, en http://www.elpais.com/articulo/cultura/muerte/Aliocha/Coll/elpepicul/19901201elpepicul_20/Tes/, consultado en mayo de 2009.

⁴⁴ *Ibid.*, y Margaret E. W. Jones, “Reviews. New Fiction.” en *Hispania*, Vol. 76, No. 4, 1993, pp. 748-749, versión digital en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361642057806720311802/p0000005.htm>, consultados en mayo de 2009.

⁴⁵ Vega, *op. cit.*, pp. 561-563.

y tampoco tiene un escrito del traductor acerca de su trabajo. Las obras, sin embargo, contienen algunas notas explicativas que aclaran las citas en latín y las menciones que se hacen a autores y obras.

En el caso de *El doctor Faustus*, Coll elige partir del texto de 1604 (A), y la versión inglesa que usa, y que incluye en la traducción, mantiene la ortografía y la puntuación antiguas. Al finalizar la obra, tanto la versión en inglés como la traducción presentan un resumen de los cambios hechos en el texto de 1616 (B). Parece que Coll mantiene este formato de la edición inglesa, ya que hasta los subtítulos que anuncian los versos donde este texto hace modificaciones están traducidos de forma literal, sin embargo, no hay mención de qué edición usó el traductor para este fin. Para esta traducción Aliocha Coll elige mantener la obra como una sola pieza corrida, sin integrar divisiones en actos y escenas que los editores, en distintas épocas, han agregado.

La traducción mantiene un estilo bastante apegado a las palabras y los versos de Marlowe, por lo que a menudo la sintaxis y la elección de palabras del traductor puede ser un tanto difícil. Es pues, una traducción que se presta más a la lectura (en la que uno puede detenerse a considerar un texto) que a la representación.

Coll tradujo la obra en “verso blanco”, como apunta Marías en su artículo⁴⁶, buscando mantener sus versos en español lo más cercano posible a los de Marlowe. En un inicio, se podría pensar que el verso de Coll es endecasílabo, sin embargo, aunque la mayoría de los versos sí coinciden en once sílabas, los hay de 10 y de 12 también, y en algunas ocasiones, de tan pocas como 8, o tantas como 15, como se puede ver en el siguiente fragmento del soliloquio inicial de Faustus:

Si decimos que no hemos pecado nos engañamos,
Y no hay verdad en nosotros.
Así que, cual hemos de pecar,
Hemos de morir, por consiguiente.
Sí, hemos de morir, de eterna muerte. (p. 837)

De hecho, como la edición bilingüe deja ver, la traducción sigue fielmente los versos del original, verso por verso, de manera que se puede fácilmente comparar el texto de Marlowe con el de Coll. Esta decisión lleva a Coll, en ocasiones, a variar la métrica. Como diría Holmes en su clasificación de las distintas formas que puede tomar el metapoema, Coll elige una forma mimética, es decir, imitar la forma del original: “The

⁴⁶ Ver Marías, *op. cit.*

translator making use of mimetic form looks squarely at the original poem when making his choice of verse form, to the exclusion of all other considerations.”⁴⁷

Esta decisión sobre el verso deja sentir sus efectos a lo largo de la obra, ya que Coll logra mantener, en general, un ritmo parejo, como se puede ver en el fragmento entre el Ángel Bueno y el Ángel Malo que se presenta a continuación, donde, a pesar de que se encuentran versos endecasílabos y versos dodecasílabos, todos pueden contener cinco acentos, aunque a veces una palabra tenga dos, como sucede en el *blank verse*:

ÁNGEL BUENO

Ah, Faustus, aparta ese libro maldito
Y no lo mires, no sea que te tiente,
Amontonando ira de Dios sobre ti.
Lee las Escrituras; eso es blasfemia.

ÁNGEL MALO

Prosigue, Faustus, en el arte célebre,
Que contiene los tesoros del mundo;
Sé en la tierra como en el cielo Júpiter,
Señor y jefe de estos elementos. (p. 839)

Esta misma decisión, sin embargo, obliga al traductor, en algunas ocasiones, a perder algunos matices de los diálogos de la obra para ajustarse rigurosamente a los versos de Marlowe, y que cada verso en español corresponda exactamente a un verso en inglés, como se puede ver en el fragmento de un diálogo de Faustus a continuación:

¡Cuán infatuado estoy de esa ilusión!
¿Me traerán cuánto quiera los espíritus,
Me resolverán toda ambigüedad,
Me cumplirán imposibles empresas? (p. 839)

En el texto de Marlowe, el mismo diálogo deja claro que Faustus no se pregunta si los espíritus harán lo que él pide, sino que se está decidiendo sobre lo que les solicitará, completamente seguro de que cumplirán sus deseos:

How am I gluttoned with conceit of this?
Shall I make spirits fetch me what I please,
Resolue me of all ambiguities,
Perform what desperate enterprise I will? (p. 838)

En la traducción de Coll, sin embargo, parece que el protagonista se pregunta si los espíritus querrán cumplir sus deseos, o podrán llevar a cabo las hazañas que solicita, al desaparecer a Faustus como el sujeto de su propia oración (“Shall I make...”) y convertir a los espíritus en sujeto (“¿Me traerán...?”). Este fenómeno se repite a lo largo de la obra. Ninguno de los cambios u omisiones de Coll causa, por sí mismo, un cambio severo de sentido, sin embargo, en ocasiones la acumulación de estas pequeñas variaciones varía un

⁴⁷ Holmes, *op. cit.*, p. 95.

aspecto del texto, o lo cierra a una de las posibles interpretaciones del mismo, como se puede ver en el prólogo del Coro:

No en andar por campos de Trasimeno
 Do el cartaginés y Marte casaron;
 Ni en recrearse, con juegos de amor,
 En Cortes donde el cetro es usurpado;
 Ni en la pompa de hazañas audaces
 Pretende ensalzar el vate su verso.
 (...)

 Tan de prisa progresa en teología,
 Colmando, con su flor, el humanismo,
 Que, pronto, con doctorado cólmasele,
 Siendo el mejor de los que polemizan
 Celestialmente sobre teología;
 Hasta que, hinchándose de engrimamiento,
 Sus céreas alas exageran su ascenso,
 Trama el cielo su derribo fundiéndolas,
 Pues cayendo en demoniaco comercio,
 Y del bien de la sabiduría hartó,
 Nigromancia maldita englute aún;
 Nada le es tan suave como la Magia,
 Que antepone a su mayor beatitud.
 Ved, en su escritorio, sentado al hombre. (pp. 833, 835)

En el segundo verso del Coro nos topamos con el primer ejemplo de un término que, en inglés, incluye varios sentidos: “*mate*” (puede usarse como copular, unirse, o, en el sentido antiguo de la palabra, aliarse, que es, por el contexto, el sentido que usa Marlowe). “Casarse”, la opción de Coll, no solamente cierra el sentido de *mate* al primer uso, unirse, sino que incluso le agrega la idea del matrimonio, y restringe un término que, en la versión inglesa, incluía la noción de la unión con otros sentidos del término. Cuando el coro toca el tema de la teología, lo hace aplicando el adjetivo al mismo tema: “Heavenly matters of theology” (p. 832), mientras que Coll convierte *heavenly* en adverbio para hablar de quienes “polemizan celestialmente sobre teología”, y con eso, no solamente pierde la idea de que los asuntos teológicos son celestiales, sino que agrega el sentido de que aquellos que polemizan sobre el tema lo hacen de forma celestial, cosa que no aparece en el texto de Marlowe. En los versos que siguen, cuando el coro hace referencia a las alas que, como las de Ícaro, se derriten por subir demasiado, el texto de Marlowe se puede interpretar de varias maneras, y ha sido tema de más de una discusión entre investigadores:

His waxen wings did mount above his reach,
 And melting heuens conspired his ouerthrow. (p. 832)

En el caso del primer verso, Coll hace que el ascenso sea de Faustus, no de las alas que, en inglés, suben más allá del alcance de su dueño, comparando a Faustus no con Ícaro,

como lo hace el traductor, sino con su padre Dédalo, el sabio creador de las alas. El verso que sigue no deja claro, en inglés, si *melting* modifica a los cielos: “*melting heavens*”, o describe la acción: “*melting, heavens conspiredhos overthrow*”. Si bien en la gramática moderna del inglés una coma lleva al lector a decidirse por una interpretación sobre otra, la puntuación no se había fijado en 1604 de la forma que se usa ahora, por lo que la falta de coma no nos lleva, de inmediato, a considerar *melting* un adjetivo. Esto pone al traductor en la difícil posición de encontrar una solución que permita ambas lecturas o decidirse por una, cosa que hace Coll con “fundiéndolas”. Finalmente, está el último verso del Coro, que presenta al protagonista: “*And this the man that in his study sits*” (p. 834). Coll cambia el estudio de Faustus por un escritorio (lo hace también en las acotaciones), por lo que cierra las posibilidades de cualquier director de escena en cuanto a la colocación del personaje. Estos pequeños cambios no son, en ningún momento, importantes para la obra en general, sin embargo, en su conjunto causan que la traducción se aleja un poco del texto inglés, cosa que su autor ha parecido evitar con muchos otros recursos.

Como hemos visto en las versiones anteriores, Coll castellaniza los nombres de todos los personajes, e incluso sigue la costumbre de convertir a Rafe en Ralph, pero mantiene una excepción: Faustus se mantiene en latín en lugar del español Fausto. El uso latino del apellido del protagonista tiene una razón de ser en la obra de Marlowe, ya que era costumbre que, al doctorarse, los letrados tomaran versiones latinas de sus nombres. Coll, sin embargo, no explica esta costumbre, perdida ya hace muchos siglos, por lo que el uso del latín Faustus entre todos los nombres castellanizados puede parecer confuso a la mayoría de los lectores (y espectadores) de la obra.

Las escenas cómicas, como el resto de la obra, se mantienen cerca de la escritura de Marlowe, en cuanto a sintaxis y sentido, aunque aquí el traductor queda libre de las restricciones de los versos. Coll claramente busca, en los casos de las escenas cómicas, mantener los juegos de palabras, como se puede ver en la primera escena cómica entre Wagner y un Payaso:

WAGNER
Bueno, ¿quieres servirme?; haré que andes *Quid mihi
discipulus*.

PAYASO
¿Cómo, en verso?

WAGNER
No, bribón; en seda bordada y estafisagria.

PAYASO
¿Cómo qué, acre de estafa?; cuanta tierra le dejó su padre.
¿Oyes? Me pesaría privarte de tu hacienda.

WAGNER

Bribón, dije estafisagria.

PAYASO

¡Ah!, ¡oh!, ¡estafisagria! ¿Quiere eso decir que, de servirte, estaría cubierto de sabandijas?

Así, el juego que crea Marlowe entre *stavesacre*, en español estafisagria (una semilla que se usa para matar parásitos) y *knave's acre*, traducido por Coll como acre de estafa, se mantiene sin que, en ningún momento, haya cambiado el juego del autor por otro. Coll es consistente en mantener los juegos de palabras y las bromas de las escenas cómicas que están regadas a lo largo de la obra, con la misma excepción que vimos en las traducciones anteriores: los nombres de los demonios, Beliol y Belcher, se mantienen como están en inglés.

V. TRADUCCIÓN DE J.C. SANTOYO Y J.M. SANTAMARÍA, 1984⁴⁸

Esta traducción se publicó en Madrid el mismo año que la de Coll, ambas un año después de que Cohen publicara su versión en Barcelona. Esto permite que se le inserte, al igual que la de Cohen y la de Coll, en la misma época de historia de la traducción española que se describió para estas dos traducciones casi contemporáneas.

A diferencia de Marcelo Cohen y Aliocha Coll, Julio Cesar Santoyo y José Miguel Santamaría son, además de traductores, profesores e investigadores universitarios. El Dr. José Miguel Santamaría es, actualmente, coordinador y catedrático de los programas doctorales del departamento de Filología Inglesa, Alemana, y de Traducción e Interpretación de la Universidad del País Vasco, y ha escrito más de diez artículos acerca de distintos temas relacionados con la literatura inglesa y la traducción. Es coautor de *Exploring the American Literary West* (Bilbao, 2006), y coordinador de *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción 4* (Bilbao, 2005).⁴⁹ Como traductor, además de *Doctor Faustus*, tradujo *Cuentos de la Alhambra* (1996) y *Rip Van Winkle* (1999) de Washinton Irving, y varias novelas de los autores norteamericanos Tom Clancy y John Gresham. También ha cooperado en más de una ocasión con Julio César Santoyo, incluyendo una antología de cuentos de J. R. R. Tolkien y algunas otras obras menores del mismo autor, así como *El diario de la duquesa* de Robin Chapman.⁵⁰

⁴⁸ Christopher Marlowe, *La trágica historia de la vida y muerte del Doctor Fausto*, Editorial Cátedra, Madrid, 1984 (traducción de J.C. Santoyo y J.M. Santamaría, introducción de J.C. Santoyo y notas de J.M. Santamaría). En adelante, todas las citas tomadas de esta traducción llevarán únicamente la referencia a la página.

⁴⁹ Ver "José Miguel Santamaría López" en el catálogo electrónico Dialnet, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/extaut?codigo=797817>, consultado en mayo de 2009.

⁵⁰ Información conseguida a partir de una búsqueda en el *Index Translationum* de la UNESCO, en <http://>

Por su parte, Julio Cesar Santoyo tiene 35 traducciones registradas en el *Index Translationum*, incluyendo varias de J. R. R. Tolkien, *La isla del tesoro* de Robert Louis Stevenson, *El fantasma de Canterbury y otros cuentos* de Oscar Wilde, *El gato negro y otros cuentos de horror y Relatos de terror* de Edgar Allan Poe, y algunos cuentos de Ruyard Kipling. Es catedrático del Departamento de Filología Moderna, Facultad de Filosofía y Letras, en la Universidad de León, y ha escrito numerosos artículos y libros acerca de la traducción en España, la historia de la traducción y las teorías de la traducción, incluyendo *El delito de traducir* (1985), la primera bibliografía de estudios de traducción en España, *Traducción, traducciones, traductores: ensayo de bibliografía española* (1987), *De clásicos y traducciones* (1987), *Teoría y crítica de la traducción: antología* (1988), *Bibliografía de la traducción (en español, catalán, gallego y vasco)* (1996), *Estudios de traducción y recepción* (2007) e *Historia de la traducción: viejos y nuevos apuntes* (2007).⁵¹ A raíz de su experiencia con la traducción de Doctor Faustus (ni su currículum ni *Index Translationum* mencionan otra traducción de teatro), ha escrito también varios artículos acerca de la traducción del teatro, entre ellos *Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología* en *Traducir los Clásicos* (1989), *Aspectos de la reflexión traductora en el Siglo de Oro español* en *Muratori di Babele* (1989) y *Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática: Panorama desde el páramo español* en *Teatro y traducción* (1995).

Esta traducción incluye un amplio estudio introductorio acerca de Marlowe, su teatro, su relación y coincidencias con Shakespeare, los aspectos medievales y renacentistas en su obra, los orígenes de la leyenda de Fausto, las fuentes de la versión de Marlowe, la influencia de esta versión en la literatura fáustica posterior, y la autoría de los dos textos con sus múltiples ediciones y variaciones. Finalmente, en el comentario acerca de su versión, Santoyo y Santamaría exponen las razones de su elección del texto B: *«Seguimos con preferencia en nuestras páginas óy el mismo título así lo refleja»*⁵² la

portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, consultado en mayo de 2009.

⁵¹ Ver *Index Translationum* de la UNESCO, en http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, y currículum de Julio-César Santoyo en el sitio de la Universidad de León, en <http://www3.unileon.es/proyectos/wmidas/cvs/jcsantoyo.pdf>, consultado en mayo de 2009.

⁵² La portada de la edición de 1604 presenta la obra como *The Tragicall History of D. Faustus*, mientras que la portada de 1616 lee *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* (ambas se pueden encontrar en la edición de esta traducción, páginas 40 y 48, respectivamente). Santoyo y Santamaría son los únicos traductores del texto B que respetan este cambio en el título.

edición londinense de 1616, como ya hiciera Cohen y como hoy viene siendo habitual en las ediciones inglesas de la obra. (p. 38) En algunas ocasiones, sin embargo, eligen una variante de otra edición, por lo que se puede decir que esta traducción está basada en una versión del texto B que incluye algunos aspectos del texto A (en particular en las escenas cómicas, que son más largas en el texto A). Como Cohen, la edición de la que parten estos dos autores para la traducción parece ser la de J. B. Steane, aunque, a diferencia de Cohen, Santoyo y Santamaría no aclaran este punto.⁵³ Como muchos otros autores y editores, adoptan una división en actos y escenas por comodidad, aunque aceptan que es una de varias opciones de división de la obra. La traducción incluye un amplio aparato de notas al pie a cargo de José Miguel Santamaría, que explican no sólo las referencias, sino la relación de ciertos versos con otras obras y, en muchos casos, funcionan como notas de traducción que explican las varias interpretaciones posibles de una palabra o un verso en inglés y las razones por las cuales los traductores eligieron una opción.

La traducción está hecha en una forma de verso mimética: ¡En cuanto a la versificación, sólo podemos hablar de haber intentado imitar la musicalidad, fuerza y soltura de la de Marlowe, aunque somos los primeros en admitir sin reparos que estamos muy lejos de haberlo conseguido. (p. 39) En efecto, la traducción de estos dos investigadores está en verso libre, donde predominan los versos de entre 10 y 14 sílabas (aunque hay versos que llegan a tener 17 sílabas). Como se puede ver en el siguiente soliloquio de Fausto, que abre la escena II del tercer acto (en otras versiones se considera la escena I del mismo acto, ya que lo precede solamente el coro), la colocación de los acentos es variada, aunque hay cierta repetición de acentos en las sílabas 7 y 8, y en la décima:

Nos hemos deleitado ya, mi buen Mefistófeles,
 con la magnífica ciudad de Tréveris,
 circundada de vaporosas cumbres,
 de muros de pedernal y profundos fosos
 que ningún belicoso príncipe podría expugnar.
 Desde París, y bordeando el reino de Francia,
 vimos luego el río Maine sumirse en el Rin,
 con riberas sembradas de ubérrimos viñedos:
 y Nápoles después, en la rica Campania,
 sus hermosos monumentos tan vistosos,
 las calles rectas y nunca mejor pavimentadas,
 dividida la ciudad en cuatro partes iguales.
 Allí vimos el mausoleo dorado del sabio Virgilio,

⁵³ Comparten con Cohen ciertas explicitaciones en las acotaciones que no aparecen en ninguna otra edición inglesa, y las variantes que agregan del texto A son las mismas, aunque Santoyo y Santamaría, a diferencia de Cohen, no dan cuenta de ello en las notas.

y el túnel de una milla de largo
 que en una sola noche excavó en la roca;
 y luego a Venecia, Padua y demás ciudades... (p. 100)

El ritmo que usan los traductores, en general, consigue, si no un ritmo similar al pentámetro yámbico, un ritmo que permea la obra, aunque las repentinas variantes tienden a romperlo de forma que a veces es abrupta, como se puede ver en el siguiente diálogo de la escena I del segundo acto:

¡Riquezas!
 ¡Mío será el señorío de Emden!
 Cuando tenga a Mefistófeles a mi lado,
 ¿qué poder prevalecerá contra mí?
 Estás a salvo, Fausto. ¡No albergues más dudas!
 Ven, Mefistófeles, y tráeme buenas nuevas
 del gran Lucifer.

¿No es ya medianoche? ¡Acude, Mefistófeles! (p. 74)

Aunque los traductores respetan, como lo dicen en la introducción, los momentos en los que la obra pasa de verso a prosa, hay una excepción notoria: los momentos en los que Marlowe usa un verso distinto al blank verse, como se puede ver en el conjuro que recita Mefistófeles en la tercera escena del Acto III:

«Poso mi mano en tu frente
 «y te conjuro con esta mágica vara.
 «Ciñe primero esta banda
 «y serás aquí para todos invisible.
 «Los siete planetas, el aire tenebroso,
 «el infierno y la melena
 «vipérea de las Furias,
 «el fuego azul de Plutón y el árbol de Hécate
 «te circunden de tal carácter
 «que nadie llegue a advertir tu cuerpo.» (p. 110)

En este fragmento predominan los versos más cortos. La traducción del cántico pierda el ritmo particular que tiene en inglés, donde es tetrámetro yámbico (con cuatro acentos, a diferencia de los dos o tres acentos que parece tener este fragmento en español). Además de esto, no se respeta la rima pareada que usa Marlowe (aabbccddd), un recurso más que acerca el conjuro a un cántico:

Whilst on thy head I lay my hand
 And charm thee with this magic wand.
 [Presenting a magic girdle.]
 First wear this girdle; then appear
 Invisible to all are here.
 The planets seven, the gloomy air,

Hell, and the Furiesí forkèd hair,
 Plutoís blue fire, and Hecateís tree
 With magic spells so compass thee
 That no eye may that body see.⁵⁴

En general, esta traducción tiende a hacer explícitas muchas de la referencias que aparecen a lugares, nombres y obras, y a menudo, esta táctica se extiende a las metáforas, como se puede ver en los primeros versos del coro que abre la obra:

No son los campos del lago Trasimeno
 Donde Marte se alió con las fuerzas de Cartago... (p. 51)

La versión en inglés no especifica que Trasimeno es un lago, ni que los *Carthaginians* son, específicamente, las fuerzas armadas. Esta idea se da a entender con *marching* (ausente en esta traducción). Marlowe deja en el espectador (y por lo tanto el lector) saber que Trasimeno es un lago, y que se refiere a una guerra en particular. La traducción no explica a qué guerra se refiere en el texto (sí lo hace en una nota al pie), pero hace explícito el sentido de los versos de manera que, al menos, se comprenda que el coro habla de una guerra. De la misma forma, la afirmación de Mefistófeles de que *El matrimonio no es sino un rito estúpido* (p. 83) en la escena II del segundo acto da un sentido más severo y menos burlón que el *ceremonial toy* en inglés. El insulto *lollard* que aparece varias veces en las escenas con el Papa (Acto III, escenas II y III), se tradujo sencillamente como *hereje*. Este insulto, según Bevington y Rasmussen quiere decir *Heretics, schismatics*. Literally, *followers of the English radical reformer John Wycliff (1320-84)*.⁵⁵ Santoyo y Santamaría pierden esta referencia inglesa del término. La primera escena cómica (Acto I, escena V), entre Wagner y Robin, muestra que además de la tendencia a hacer explícitas las ideas, los traductores a menudo modernizan algunas referencias, por ejemplo, *tavesacre* se vuelve *polvo insecticida* (p. 69).

La explicitación se encuentra también a lo largo de las acotaciones. A lo largo de la obra, Santoyo y Santamaría agregan entradas y salidas de personajes, y acciones de los mismos a las acotaciones (por ejemplo, en la página 91, dice: *Entran los siete pecados capitales, precedidos por un gaitero*. El gaitero no aparece en las acotaciones en las versiones inglesas, aunque Lucifer lo menciona al final de la escena). Si bien estas acciones se hallan dentro de la obra, la explicitación en las acotaciones parece obedecer a una intención de facilitar la lectura, ya que la mayoría

⁵⁴ Christopher Marlowe (ed. Bevington y Rasmussen), *op. cit.*, p. 242.

⁵⁵ *Ibid.*, nota al verso 176, p. 240.

serían lógicas para un director, y algunas incluso dictan movimientos que el autor dejó en manos del director.

Esta tendencia a hacer explícitas las referencias del texto inglés, y perder algunos guiños y localismos, en definitiva, logra una traducción más legible para el lector del siglo XX, sin embargo, desvanece el estilo del autor, y en muchas ocasiones, favorece una sola interpretación de la obra, en lugar de mantenerse abierta, en lo posible, a las distintas interpretaciones existentes. En general, la traducción está pensada más para la lectura de la obra, y su comprensión, que para un montaje. J.C. Santoyo, en el ensayo «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología», hace una diferencia clara entre las traducciones teatrales para el lector (reader-oriented) y las que son para la escena (performance-oriented). Nunca aclara, ni en la introducción de *Doctor Fausto* ni en este ensayo, qué orientación tiene su propia traducción teatral, pero lo deja entrever cuando habla de las traducciones hechas para la escena que no deben, estrictamente, considerarse traducciones: «La traducción dramática con miras exclusivamente escénicas (performance-oriented) encuentra su prototipo ideal en lo que se conoce como versión.»⁵⁶

VI. TRADUCCIÓN DE ANA BRAVO, 1984⁵⁷

Casi a la par de las tres traducciones españolas de *Doctor Faustus*, Ana Bravo publicó su traducción de esta obra de Marlowe en Buenos Aires en 1984. La historia de la traducción en Argentina, y de hecho, en Latinoamérica, se ha estudiado de forma muy escueta, por lo que no se tienen muchos datos acerca de las estrategias de traducción de los años 80. Sí se puede decir, sin embargo, que Argentina tiene una de las industrias editoriales más fuertes de América Latina, por lo que es de los países de la región donde más traducciones se publican. Este país cuenta con la distinción, además, de haber sido el primero en América Latina en abrir una carrera universitaria en traducción, en 1954, y en contar con uno de los gremios de traductores más antiguos, el Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires (CTPCBA), miembro de la Federación Internacional de Traductores.⁵⁸

⁵⁶ J.C. Santoyo, *op. cit.*, p. 102.

⁵⁷ Christopher Marlowe, *La trágica historia del Doctor Fausto*, Editorial Biblios, Buenos Aires, 1984 (traducción, introducción y notas de Ana Bravo). Segunda edición, 2006. En adelante, todas las citas tomadas de esta traducción llevarán únicamente la referencia a la página de la segunda edición.

⁵⁸ Georges L. Bastin, «Por una historia de la traducción en Hispanoamérica», versión electrónica en http://www.umontreal.ca/espanol/documentos/por_una_historia_de_la_traducion_en_hispanoamerica.htm, consultada en junio de 2009.

Ana Bravo perteneció al Instituto Ortega y Gasset de la Universidad Complutense de Madrid y a la Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera (no se encontró información acerca del tiempo que perteneció a dichas instituciones, o si todavía se encuentra en alguna de ellas). Ha participado en varios congresos de traducción y enseñanza del español como lengua extranjera. Entre las obras que ha traducido, se encuentran, además de *Doctor Faustus* en 1984, Stephen Crane, *Maggie, una chica de la calle* (en colaboración con Luisa Bravo, 1978), y Javier Ardúriz, *El soneto. Ensayo y antología* (en colaboración con Javier Ardúriz, el autor, 2006).⁵⁹

Ana Bravo elige trabajar con el Texto B, de 1616, ya que, a su parecer éste es el texto más completo:

En un principio se pensó, debido al fuerte contraste entre el aspecto trágico y el farsesco de la obra, que solamente alrededor de la tercera parte pertenecía al autor y el resto se debía a varias manos. Es por esto que hasta hace poco se imprimió el texto de 1604, una versión corta de mil quinientas líneas, que se suponía más original y auténtica. Sin embargo, estudios posteriores verificaron que esa copia era un texto simplificado con el fin de representarse en giras provinciales... (p. 33)

No contiene una nota sobre la edición de la obra en la que se basó, pero en la bibliografía menciona cuatro: las de Case (1933), Greg (1969), Steane (1969) y Tucker Brooke (1910). En cuanto a su interpretación de la obra, se nota la influencia de la interpretación heterodoxa, en la que Fausto es un héroe trágico⁶⁰, aunque la traductora nunca hace mención de la posibilidad de múltiples interpretaciones, aspecto que se nota en su versión al español. Hace una división en cinco actos, como la mayoría de los editores, cercana a la que hacen tanto W. W. Greg como Tucker Brooke.

La traducción de Ana Bravo está hecha en verso libre, con versos de entre 9 y 20 sílabas. Éstos tienen entre tres y seis acentos, y no aparece ningún patrón rítmico deliberado para dichos acentos. La variación, de hecho, es tanta que hay fragmentos en

⁵⁹ Para información acerca de Ana Bravo y sus traducciones ver el sitio Web del Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset de la Universidad Complutense de Madrid, en <http://www.ortegaygasset.edu>, el sitio de la Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera, en <http://www.aselered.org>, y el *Index Translationum* de la UNESCO, http://databases.unesco.org/xtrans/a/openisis.a?a=&stxt_1=&stxt_2=&stxt_3=&sl=&l=&c=&pla=&pub=&tr=ana+bravo&e=&udc=&d=&from=&to=&tie=and, consultados en junio de 2009.

⁶⁰ “Es el nuevo Adán que pretende el conocimiento, ya sin inocencia, a través de la realización de los sentidos, aniquilando la misma esencia del hombre, pendiente entre la desazón y el deseo. Tal es el conflicto que ha de señalar profundamente la obra de Marlowe; más que una moralidad religiosa, un modelo del hombre renacentista.” (p. 32)

los que el verso, por su longitud, se confunde con prosa. La introducción escrita por la traductora no contiene ninguna indicación al respecto, con la excepción de una continua alabanza al estilo del *blank verse* que consiguió Marlowe en sus obras, y particularmente en *Doctor Faustus* (pp. 27-28). A lo largo de casi toda la obra, respeta con fidelidad el número y la colocación de los versos de Marlowe, e incluso la sintaxis, como se puede ver en este fragmento del prólogo si se le contrasta con la versión en inglés, tomada aquí de la edición de Bevington y Rasmussen, y que se presenta a continuación:

Ni marchando por los campos del Trasimeno,
 donde Marte ayudó a los bravos cartagineses;
 ni divirtiéndose con juegos de amor
 en cortes reales donde se trastorna el Estado;
 ni en la pompa de soberbias hazañas,
 intenta nuestra musa alardear de su verso divino. (p. 51)
 Not marching in the fields of Trasimeme,
 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.⁶¹

En el mismo prólogo, un poco más adelante, sin embargo, aparece un verso que no hemos encontrado en ninguna de las ediciones del Texto B (ni el Texto A) en inglés ni en español que hemos revisado, incluyendo las ediciones que la traductora cita como fuente:

Tanto adelantaba en la ciencia de lo divino,
favorecido por un provechoso plan de estudios,
 que en poco tiempo mereció el título de doctor, (p. 51)

Donde en inglés dice sencillamente:

So much he profits in divinity
 That shortly he was graced with doctor's name,⁶²

Aparecen ejemplos de esta estrategia a lo largo del texto, como podemos ver en este ejemplo similar en el soliloquio de Fausto:

“El fin de la medicina es la salud del cuerpo”.
 ¿Qué, Fausto? ¿Acaso no has logrado ese fin?
 ¿No son tus palabras comunes sabios aforismos?
 ¿Es que tus recetas no han sido exhibidas como trofeos, (p. 53)

Hay un verso extra que no aparece en las versiones inglesas:

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,⁶³

⁶¹ Christopher Marlowe (ed. Bevington y Rasmussen), *op. cit.*, p. 203.

⁶² *Loc. cit.*

⁶³ *Ibid.*, p. 204.

A lo largo de la traducción, este patrón de la aparición de versos que no se encuentran en las ediciones consultadas continúa. No podemos asegurar que dichos versos no aparezcan en ninguna versión, ya que se sabe que varias de las ediciones posteriores a 1616 contenían adiciones y correcciones, pero la traductora no informa de dónde sacó la versión que usa del texto, ni da aviso alguno de integrar fragmentos que pueden no aparecer en otras versiones. En total, los versos que se encuentran en este caso, a lo largo de la obra, son 18.

Bravo castellaniza todos los nombres de los personajes con excepción de los graciosos, Robin, Dick y Raf. En cuanto a su manejo de los nombres de demonios y otros que se mencionan en las escenas cómicas, opta por una traducción literal, de forma que los padres de la Gula son jamón y tonel de vino clarete, mientras que sus abuelos (por alguna razón no son padrinos en esta traducción) fueron Pedro Arenque-en-Escabeche y Martín Carne-Salada; su madrina es Margarita-Cerveza de-Marzo (pp. 79-80). Como hemos visto en otros casos, mantiene el género masculino al preguntar por los pecados, aunque esta traductora no cambia el género para la Lujuria, por lo que Fausto pregunta: “Y quién eres tú, Señora Descocada, el séptimo y último?” (p. 80).

Las escenas cómicas, en esta versión, son una combinación de las del texto A y el texto B, de manera que se les otorga mayor relevancia en esta traducción. Como ya se vio con las traducciones de los nombres, estas escenas muestran una traducción literal, con la cual Bravo mantiene algunos juegos de palabras (por ejemplo el de “entradas/salidas” de la escena IV del primer acto, mencionado anteriormente). La misma escena, sin embargo, pierde el juego de palabras con el nombre de Belcher, que simplemente se menciona en una nota. La escena II del segundo acto, en la que los graciosos intentan conjurar, muestra otro ejemplo de un juego cómico perdido:

PAYASO.— ¿Pasear los caballos? A fe mía que lo detesto. Tengo otros asuntos entre manos. Deja que los caballos se paseen solos. *A per se a, t.h.e. the: o per se o, deny orgon, gorgon.*
Aléjate de mí, palafrenero iletrado e ignorante. (p. 81)

Lo que Robin intenta leer en este fragmento tiene algo de lógica si se le mira en inglés, en especial, si el lector o espectador nota que, más que *a the o*, lo que el Payaso intenta leer es *atheo*, como ya se mencionó en el apartado sobre la traducción de Cohen. En esta versión, Bravo no mantiene este guiño, pero tampoco traduce el intento de lectura, como lo hace Cohen, para que tenga cierta resonancia para el lector o espectador de habla hispana. Incluso, en una nota al fragmento, afirma que se trata de: “Palabras sin sentido que parodian la demostración escolástica.” (nota 62, p. 81). Así, pocos de los juegos de

palabras que permanecen comprensibles para un espectador en esta versión, aunque las notas, en algunos casos, los explican para el lector.

Las notas al pie, todas ellas de carácter explicativo, en relación con los lugares, nombres y obras mencionados en la obra, están dirigidas a una mejor comprensión del lector. Dichas notas, sin embargo, no citan la fuente de la información que presentan, y ésta a veces pareciera no ser del todo confiable. Lo mismo sucede con algunas aseveraciones atrevidas en la introducción. El primer ejemplo de este tipo de nota es la primera que aparece en el texto, para explicar los versos sobre los cartagineses: “Se desconoce a qué obra se refieren estas líneas.” (nota 1, p. 51) El lector, con esto, se encuentra con que la nota no explica dónde es Trasimeno, ni qué guerra pelearon los cartagineses con ayuda de Marte, pero sí con la idea (que no apareció en ninguna edición inglesa que revisamos) de que seguramente el coro hace referencia a alguna obra de teatro o literaria.

En resumidas cuentas, esta traducción parece tener la intención de permitir una lectura fácil y directa de la obra, y que el lector la comprenda, aunque no llegue a conocer el estilo del autor ni los juegos que contiene. Claramente, está pensada para ser leída, y no escenificada.

VII. TRADUCCIÓN DE JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN, 2006⁶⁴

Así como pasaron tres décadas entre la traducción de Luaces y la aparición de no una, sino cuatro nuevas versiones de *Doctor Faustus*, 22 años después de las traducciones de Cohen, Coll, Santoyo y Santamaría, y Bravo, un nuevo traductor retomó esta obra y publicó, en 2006, una nueva traducción.

En el siglo XXI, la industria editorial española ha crecido año tras año, en gran medida porque el 30% de su producción se exporta. En el mundo, se calcula que alrededor de un 10% de la producción editorial está compuesta por traducciones, aunque en España esta cifra es más cercana al 25%. En el ámbito de la literatura, el porcentaje crece, arriba del 40% de las obras literarias publicadas cada año han sido traducciones. La lengua de la que más se traduce es el inglés, seguida del francés y el alemán.⁶⁵ Como

⁶⁴ Christopher Marlowe, *La trágica historia de la vida y muerte del Doctor Fausto. Texto B (1616)*, Abada Editores, Madrid, 2006 (edición bilingüe de Julián Jiménez Heffernan). En adelante, todas las citas tomadas de esta traducción llevarán únicamente la referencia a la página. Las referencias al texto en inglés se tomarán también de esta edición.

⁶⁵ Información de 2004, en Pegenaute, *op. cit.*, pp. 589-590.

en décadas anteriores, muchos de los traductores literarios son también investigadores o profesores universitarios.

Éste es el caso del Dr. Julián Jiménez Heffernan, catedrático del Doctorado en Filología Inglesa de la Universidad de Córdoba. Ha publicado libros como *La palabra emplazada. Meditación y contemplación de Herbert a Valente* (1998), *Papeles rotos. Los ensayos sobre poesía española contemporánea* (2004), *El guión radiofónico de La invasión desde Marte sobre la novela La guerra de los mundos de H. G. Wells por Orson Wells y el Mercury Theater* (2005), *Teorías literarias del siglo XX* (coautor con José Manuel Cuesta Abad, 1996), *Tentativas sobre Beckett* (editor, 2006), *La hipótesis Babel. 20 formas de desplazar una torre* (coautor con Juan Barja, 2007) y *Tropelia hacia el coloquio de los perros* (editor, 2008), además de más de 50 artículos en *Cuadernos Hispanoamericanos* y otras publicaciones. Como traductor, además de *Doctor Faustus*, ha traducido *La poesía de la experiencia: el monólogo dramático en la tradición literaria moderna* de Robert Langbaum (1996), dos obras de Wallace Stevens, *Harmonium* (2002) y *El hombre de la guitarra azul. Ideas de orden* (2003), y *Tres poemas* de John Ashbery (2004).⁶⁶

La edición de Jiménez Heffernan contiene un amplio estudio introductorio acerca del autor, el texto de *Dr. Faustus* y sus fuentes, el espectáculo teatral de la era isabelina, y las distintas interpretaciones que se han hecho de la obra de Marlowe (este investigador las clasifica como farsa, tragedia, alegoría cristiana y curiosidad intelectual)⁶⁷, y el estilo de la obra, así como los temas recurrentes en la obra del autor. En la bibliografía se muestra que el autor se apoyó en varias ediciones inglesas (específicamente, las de Bevington y Rasmussen, J. B. Steane, Sylvan Barnet y David Scott Kastant, además de la traducción al español de J.C. Santoyo y J.M. Santamaría, aunque en ningún momento informa al lector acerca de la versión que tomó para su edición bilingüe, ni hace un comentario sobre las decisiones de traducción que tomó. Cuando trata el asunto del texto en la introducción, sin embargo, explica sus razones para preferir el texto de 1616 a pesar de la preferencia contemporánea por el texto de 1604: “He optado por el llamado texto B de 1616 por una razón simple: ante la incertidumbre de la autoría (única, originaria,

⁶⁶ Para información acerca de Jiménez Heffernan, sus publicaciones y sus traducciones ver la *Biblioteca Virtual Cervantes*, <http://www.cervantesvirtual.com/Buscar.html?texto=juli%E1n+jim%E9nez+heffernan> y el *Index Traslacionum* de la UNESCO, http://databases.unesco.org/xtrans/a/openisis.a?a=&stxt_1=&stxt_2=&stxt_3=&sl=&l=&c=&pla=&pub=&tr=jimenez+heffernan&e=&udc=&d=&from=&to=&tie=and, consultados en mayo de 2009.

⁶⁷ Ver los apartados 2 a 6 de la “Introducción” de Julián Jiménez Heffernan en la edición citada, pp. 25-72.

doble, múltiple, *in progress*), el texto B nos proporciona más cantidad de texto que el texto A y no es demostrable de ningún modo que dicha cantidad no proceda de la mano del propio Marlowe.” (p. 15) Las notas a la obra según el mismo traductor, están basadas, además de en estudios, manuales, historias y diccionarios, en “las ediciones de la obra que aparecen en la bibliografía, muy especialmente la excelente edición de Bevington y Rasmussen.” (p. 255)

Jiménez reconoce, como lo muestra su estudio previo, las diversas interpretaciones que se han hecho de *Doctor Faustus* a lo largo de la historia. El traductor, en el texto introductorio, no expone su propia interpretación de la obra, sin embargo, en el recorrido que hace por las distintas interpretaciones, deja claro su desprecio por la corriente heterodoxa que propone a Fausto como “una mente moderna, de aspiraciones infinitas, atrapada en un mundo medieval finito.” (p. 63) Fausto, para Jiménez Heffernan, no es el gran intelectual que pintan algunos. No por esto aboga el autor por la visión ortodoxa de la alegoría cristiana, aunque se planta más cercano a la misma al insistir que “no es posible leer el drama de Marlowe sin tener en cuenta el marco cristiano en el que se inscribe.” (p. 52) En cuanto a la discusión de la obra como tragedia, se limita a establecer que no cabe dentro de los parámetros de la *Poética* de Aristóteles, y que tiene muchos elementos del *morality play* (p. 38-51), y le recuerda al lector la importancia de los elementos fársicos que usa Marlowe (p. 25-33). De esta manera, la traducción se mantiene, en gran medida, abierta a las distintas interpretaciones posibles.

La traducción de Jiménez Heffernan parece estar en verso libre (respetando, como las demás, los momentos en los que Marlowe usó prosa), y mantiene cuidadosamente el número de versos del original, y en muchos casos la sintaxis también. Los versos tienen, en promedio, entre 13 y 15 sílabas, y con unas cuantas excepciones, todos se componen de cuatro acentos. A lo largo de la obra, casi todos los versos presentan el segundo acento en la sexta sílaba, acompañado de un acento en la tercera sílaba y uno en la novena o décima (y por supuesto, el cuarto en la penúltima), lo que consigue un ritmo constante que aporta a la traducción un efecto parecido, si no igual, al del pentámetro yámbico, es la medida en la que la recurrencia se mantiene a pesar de la regularidad métrica. Se puede notar este ritmo desde el prólogo:

No marchará la musa por campos del Trasimeno
donde Marte espolease a los guerreros de Cartago,
ni gozará de lances amorosos en cortes
de reyes en las cuales se derrocan gobiernos,

ni en la pompa de audaces hazañas memorables
 buscará proclamar su verso celestial.
 Más bien esto, gentiles: aquí se representa
 la forma de la suerte, buena o mala, de Fausto.
 Y apelamos ahora a los juicios pacientes
 y hablamos en el nombre de Fausto en su niñez. (p. 95)

Al igual que Santoyo y Santamaría, este traductor no crea ninguna distinción, ni en ritmo ni en rima, para el versito que recita Mefistófeles para hacer invisible a Fausto en la escena II del tercer acto. Su versión del pasaje (p. 171) tiene versos de entre 10 y 14 sílabas, y mantiene los cuatro acentos del inglés, pero la diferencia se pierde por el predominio de cuatro acentos en los versos del resto de la obra. Esto, aunado a que el traductor no crea rima para el fragmento, diluye el sonsonete de verso infantil que es notorio en el texto inglés, que se presenta a continuación:

Campanillas, libro, cirios; cirios, libro, campanillas,
 adelante y atrás, para condenar a Fausto al infierno. (p. 177)
 Bell, book, and candle; candle, book and bell,
 Forward and backward, to curse Faustus to hell. (p.176)

El traductor sigue, como se mencionó, el texto de Marlowe verso por verso, cosa que, en combinación con la métrica que ha elegido (un verso libre de ritmos constantes), hace que a menudo tenga que hacer adiciones u omisiones en algunos versos, como se puede ver en el verso 79 de la escena I del primer acto: “¿Qué me saquen de tantas dudas y ambigüedades?” por “Resolve me of all ambiguities?” (pp. 103 y 102, respectivamente), o en este fragmento del Emperador en la primera escena del cuarto acto, versos 110-112:
 dejadme que os explique: he oído decir
 que esta hermosa señora, mientras era mortal,
 tenía en el cuello algo, un lunar o verruga. (p.191)

El inglés, en el último verso citado, dice: “Had on her neck a little wart or mole” (p. 190), lo que deja ver que Jiménez agregó el “algo” y omitió el tamaño de dicha imperfección. Al inicio del segundo acto, encontramos que “lukewarm blood of new-born babes” (v. 13, p. 124) queda simplemente en “sangre de los recién nacidos” (v. 13, p. 125). Estos pequeños ajustes no causan, en ningún momento, un cambio de sentido al texto, y en cambio aportan a que el ritmo que ha elegido el traductor fluya por toda la obra.

Hay, sin embargo, unos cambios un poco más preocupantes, que conllevan un cambio de sentido, y que no parecen estar generados por preocupaciones métricas o estilísticas, sino por interpretaciones erróneas, como se puede ver en el verso 17 del soliloquio de Fausto en la primera escena del primer acto. En inglés, el verso dice: “Why Faustus, hast thou not attained that end?” (p. 98), lo cual comúnmente se interpretaría

como Fausto afirmando que, en efecto, ha alcanzado la meta de la que habla. La versión de Jiménez Heffernan, en cambio, lo hace preguntarse: “¿Por qué tú no has logrado alcanzar ese fin?” (p. 99), es decir, justo lo contrario de lo que se entiende en la obra original. La diferencia parece radicar en la lectura del inglés “why”, que se puede tomar como la pregunta que usa el traductor, o por su uso adverbial, como “pues”. De hecho, para entender la frase inglesa como la pregunta que plantea Jiménez sería necesario variar la puntuación del inglés (Why, Faustus, hast thou not achieved that end?). Encontramos un caso similar en la tercera escena del Acto IV, cuando Benvolio vuelve a encontrarse a sus amigos después de haber sido torturados por los diablos: “My friends transformed thus. O Ellis spite! Your heads are all set with horns.” (p. 206) En español, parece ser que los amigos han transformado a Benvolio, en lugar de haber sido transformados (y cabe mencionar que Benvolio no se ha percatado de sus propios cuernos): “Así me han transformado mis amigos. ¡Maldición! Fijaos, vuestras cabezas lucen cuernos.” (p. 207). Un tercer ejemplo se presenta en la escena con el Tratante (Horse-Courser), Acto IV, escena IV, quien al comprar el caballo exclama: “Now I am a made man forever” (p. 208). Jiménez toma esto sin considerar la expresión inglesa “made man”, que significa “a man whose success in life is assured”⁶⁸, y pone: “Vuelvo a ser una persona, y esta vez para siempre.” (p. 209).

Como todas las traducciones que hemos visto, Jiménez castellaniza los nombres de los personajes, incluyendo aquellos que los otros traductores habían dejado en inglés, como es el caso de Ricardo (Dick) y Roberto (Robin).⁶⁹ La excepción a la castellanización se encuentra ahora en el nombre del emperador, que pasa de Carolus (p. 185) a Carlos (pp. 187, 197) sin hacer nota de ello. Como es el caso en todas las traducciones que hemos estudiado menos la de Cohen, Jiménez Heffernan mantiene en masculino a los pecados (“quién eres tú, el primero”, p. 147) a excepción de la Lujuria, que aparece como femenino en la obra inglesa. En el parlamento de la Gula que se ha mencionado anteriormente, a diferencia de sus predecesores, Jiménez mantiene la aliteración de los nombres: “Mi padre era un pernil de panceta y mi madre una cuba de clarete. Mis abuelos eran: Andrés Arenque y Martín Matanza. Pero mi abuela, oh, era una antigua dama: su nombre era Consuelo Buena Cosecha.” (p. 194) No queda claro, sin embargo, por qué convirtió a los padrinos y la madrina en abuelos y abuela, ya que este cambio no aparece

⁶⁸ *The New Oxford American Dictionary, Second Edition*, loc. 561582.

⁶⁹ Rafe no aparece en esta versión.

en ninguna de las ediciones inglesas consultadas.

Ya en la introducción advierte Jiménez Heffernan la importancia que tienen para su lectura las escenas cómicas, a diferencia de otros editores que las ven como un estorbo para el desarrollo de la obra (ver pp. 25-29 de la “Introducción”). En muchas ocasiones, sin embargo, su apego al texto original lo traiciona, ya que en lugar de buscar juegos de palabras en español, se limita a traducirlos de forma literal y advertir el juego de palabras perdido en una nota, por ejemplo, en la quinta escena del Acto IV, Robin, quien sabe que tiene deuda con la Mesonera, le dice: “Oh, Hostess, how do you do? I hope my score stands still.” Ella responde: “Ay, there’s no doubt of that, for me thinks you make no haste to wipe it out.”(p. 212) En español este intercambio queda de la siguiente manera:

ROBERTO. Oh, mesonera. Cómo estáis. Espero que mi cuenta esté equilibrada.

MESONERA. Ciertamente, eso es indudable, pues me temo que no hacéis esfuerzos por acabar con ella. (p. 213)

En las notas al texto, el traductor comenta lo siguiente: “El juego de palabras en inglés es casi intraducible” (p. 272) sin dar una explicación acerca de la forma en la que se llevaban las cuentas antiguamente en la traducción. Así, el lector que no tiene el privilegio de leer el texto en inglés se perderá de muchos de los juegos de palabras, teniendo como única referencia su explicación en las notas.

Esta traducción, en general, se presta a una lectura fácil y fluida, si bien el traductor elige algunos términos extraños, resultado de un apego literal a las palabras de la obra, como “concepto” por “conceit” (pp. 103, 102), “reclamarlo” por “reclaim him” (pp. 111, 110) “fortalezas” por “fortitude” (pp. 117, 116), o “mensura” por “measures” (pp. 153, 152). El traductor no advierte si su intención es que su versión pueda usarse en escena, y más bien parece hecha la edición para la lectura, ya que la edición bilingüe, con respeto absoluto del número de versos, permite una comparación cuidadosa, e incluye una amplia introducción y copiosas notas al final. El texto bien podría permitir que la versión de Julián Jiménez Heffernan se traslade a la escena sin demasiadas dificultades, aunque con grandes pérdidas en las escenas cómicas, ya que durante la representación no se pueden hacer notas sobre los juegos de palabras de Marlowe.

d. Parámetros para esta traducción

Como se mencionó en el apartado sobre traducción del teatro en el capítulo anterior, las

traducciones que se hacen de obras de teatro pueden tener dos finalidades: pueden, como las obras mismas, ser hechas para representarse, o pueden tener como finalidad publicar la obra en la lengua meta. Es importante que cualquier traductor que vaya a trabajar sobre una obra dramática considere la finalidad de su traducción. La mayor parte de las traducciones de textos dramáticos que se hacen hoy en día, en particular de textos que se consideran canónicos en la historia del arte dramático, se hacen con la finalidad de crear una versión para su lectura, como apunta Franz H. Link: “Dramatic art has so far been considered as a mixed art, considering the dramatic text as literature and the production as a performing art. It is, of course, possible to consider the dramatic text as literature only. Actually, this is the way it has been predominantly done in the past. It is meaningful if the literary qualities of the text are the main object of interest. [...] In the same way stage performance may be considered as performing art only.”⁷⁰

Traducir obras dramáticas con la única finalidad de conservar sus cualidades literarias, sin embargo, a menudo lleva al traductor a pasar por alto los aspectos de la obra que están diseñados para la escena. Aunque estas omisiones no afectan la lectura de la obra, ni su traducción para este efecto, los productores, directores y actores que buscan montar una obra cuya traducción ya ha sido publicada a menudo se enfrentan a un texto que no es apto para la escena, y tienen que hacer modificaciones o incluso una adaptación para escenificarlo.

Por otra parte, las traducciones hechas específicamente para la escena suelen tener como objetivo un montaje en particular, por lo que las decisiones del traductor se ajustarán a lo que el director o productor pretende mostrar en escena, y la forma que tomará el montaje en cuestión:

The medium chosen for the production, the mode and style of the production, even the physical setting (amphitheatre, circus ring, opera house, street theatre, intimate theatre or lounge room with solitary viewer in front of the television set) and the audience for whom the production is intended — all these are inter-related aspects of the translation process, and it is not easy to speak of any one of them separately, so great is their interdependence.⁷¹

Si bien no se puede deslindar la obra dramática de su realización escénica, una traducción hecha específicamente para un montaje tendrá una vida tan corta como el

⁷⁰ Link, *op. cit.*, pp. 49-50.

⁷¹ Gostand, *op. cit.*, pp. 1-2.

montaje para el que se modeló. Un nuevo montaje se enfrentará, en el caso de tomar como base una traducción hecha para una escenificación anterior, con un texto que está dirigido a un montaje específico, en un espacio específico, y con una visión particular.

¿Es posible encontrar un punto medio entre la traducción de una obra dramática para su lectura y la traducción para un montaje específico? Si, como opina Víctor Dixon: “El montaje del texto dramático —y por ende, el texto mismo— está condicionado siempre por el espacio escénico, por el concepto directoral y por la interpretación que se le quiere dar,”⁷² la tentación sería opinar que no, que un texto dramático está siempre ligado a un montaje en particular.

Hay que considerar, entonces, lo que sucede con las obras en su lengua original. Ciertamente, están desarrolladas para un estilo de montaje en particular, para un tipo de espacio, y a menudo para un director o una compañía en particular, pero esto no implica que la obra no se pueda re-interpretar y montar en otra época, en otro espacio, por otra compañía. El dramaturgo, pues, deja amplio espacio para interpretar su obra, y no suele tomar, por adelantado, las decisiones que corresponden al director. ¿Por qué no, entonces, puede aspirar a lo mismo un traductor? ¿Por qué no hacer un texto con el objetivo de que pueda funcionar en un montaje, sin dirigirlo a un montaje en particular? Kenneth Muir, traductor de obras españolas del Siglo de Oro, considera que no sólo se puede, sino se debe aspirar a este tipo de traducción: “Las traducciones de obras dramáticas deberán ser un vehículo aceptable para los actores y tan satisfactorias para los espectadores como para los lectores.”⁷³

Según Ortrun Zuber, el traductor deberá, entonces, trabajar de la misma forma en la que lo hizo el autor, quien se convierte en director, actor y espectador de su obra al momento de escribirla, sin imponer su visión sobre la del director, actor y espectador del montaje: “Likewise, the translator of a play must not merely translate words and their meanings but produce speakable and performable translations. In the process of translating a play, it is necessary for him to mentally direct, act and see the play at the same time.”⁷⁴

Traducir con la escena en mente no significa desechar por completo todas las

⁷² Dixon, *op. cit.*, p. 23.

⁷³ Kenneth Muir, “Algunos problemas en torno a la traducción del teatro del Siglo de Oro” en *Traducir a los clásicos*, p. 88.

⁷⁴ Zuber, *op. cit.*, p. 93.

consideraciones literarias de la obra. Toda obra dramática, por su misma naturaleza, se encuentra tanto en el ámbito de la literatura como en el de las artes escénicas, y el traductor no debe omitir completamente uno de estos aspectos para favorecer el otro: “As the text can be seen in the context of literature, the performance can be seen in that of the other performance arts; dramatic performance may take recourse on any of the performance arts or any combination of them. Wherever drama is something other than ritual, it has to be considered as something consisting of both.”⁷⁵

Así pues, en la traducción de cualquier obra dramática, el traductor debe mantener el balance entre todos los aspectos literarios y teatrales que conlleva, y la traducción de las obras clásicas no debe ser la excepción. Para un traductor, este delicado equilibrio se puede resumir de la siguiente manera:

Traducir una comedia en verso es parecido a hacer un crucigrama con la obligación adicional de la coherencia retórica. Es decir, todo ha de caber bien; si cualquier elemento de la traducción no encaja con los demás, el resultado no funciona como teatro. «Funcionar» entiendo en el sentido de comunicar con el público-lector o espectador y abarca elementos de autenticidad, inteligibilidad y placer estético.⁷⁶

Para Gitlitz, hay tres aspectos que se deben considerar en la traducción del teatro en verso, y que para él, implican tanto las dificultades como el interés en traducir este tipo de teatro: la forma (que no solamente tiene que ver con el verso, sino con el estilo de la época y del autor), la complejidad de las ideas, valores, situaciones y referencias históricas contenidas en la obra, y la gran distancia en cuanto a valores, costumbres e idioma que hay entre nuestro tiempo (en este caso, México en el siglo XXI) y el del autor (Londres a finales del siglo XVI).

Es, pues, necesario que el traductor de una obra (la que sea, pero en particular una obra de otra época) haga una investigación exhaustiva sobre el teatro de la época y del autor, la obra en cuestión y sus interpretaciones, pero la preparación del traductor no termina aquí. Debe conocer también aspectos acerca de la traducción y las teorías de traducción contemporáneas, y familiarizarse con el público a quien dirige la traducción. Finalmente, en el caso de teatro, como apunta Utte Veneberg, en el caso de la traducción de obras dramáticas, el traductor debe tener un conocimiento tanto de las teorías dramáticas como del quehacer teatral:

⁷⁵ Link, *op. cit.*, p. 50.

⁷⁶ Gitlitz, *op. cit.*, p. 45.

First of all a translator must be informed on the current state of the philological research which has been done on “his” author and work. He must also be aware of the condition of the work’s reception, which implies historical and sociological research. The form of the translation is determined to a great extent by its purpose, and here familiarity with the various translation theories and principles can prove advantageous. While translating, the translator must always keep in mind the potential reception of his work. This requires a thorough knowledge of his target audience. Finally, in the case of drama, the translator should also be intimately acquainted with the theatre and the dramatic methods and theories as well.⁷⁷

En particular en relación con el teatro clásico, los traductores cuentan con el conocimiento de la literatura de la época, y como podemos ver en las ediciones españolas comentadas anteriormente, han cumplido, en mayor o menor medida, con la investigación previa. Tampoco parece haber duda acerca de su familiaridad con el público receptor de la obra. Los traductores de teatro, sin embargo, no parecen estar familiarizados con los quehaceres y las necesidades de la escena, ni tampoco con las teorías dramáticas (ni de su época ni de la época de la obra que traducen). Este aspecto, al parecer, queda supeditado al conocimiento literario, y de la misma forma, las traducciones favorecen los aspectos literarios de la obra sobre los dramáticos. Michael McGaha considera esto inaceptable: “Nadie estaría tan loco como para ponerse a escribir una sinfonía sin saber cómo suenan los instrumentos: es igualmente absurdo escribir para el teatro sin haber experimentado la producción.”⁷⁸

Así, el traductor de una obra de teatro clásica, sin importar la época y la tradición teatral a la que pertenece la obra, ni la lengua y la cultura para las cuales traduce, deberá prepararse no solamente en relación con los aspectos literarios y lingüísticos, sino también los dramáticos. Deberá conocer las formas de la tradición teatral en la que se inserta la obra que traduce, las características escénicas particulares que la obra , y por otra parte, las características del sistema teatral receptor de la traducción.

Hecho el trabajo de preparación por parte del traductor, que en nuestro caso se ve reflejado en los cinco capítulos que anteceden a la traducción (incluyendo, por supuesto, este capítulo), el traductor debe tomar algunas decisiones acerca del trabajo que hará con la obra. La primera de éstas en el caso de una obra de teatro del siglo XVI, de acuerdo a

⁷⁷ Utte Veneberg, “Problems in Translating Sean O’Casey’s Drama *Juno and the Paycock* into German” en Zuber, *op. cit.*, p. 131.

⁷⁸ Michael McGaha, “Hacia la traducción representable” en *Traducir los clásicos*, p. 80.

Victor Dixon, tiene que ver con la edición que se elige de la obra, ya que quien pretenda traducir (o montar, o incluso leer) una obra clásica en cualquier lengua, se topará con una variedad de ediciones con ortografía modernizada y puntuación variada, con más o menos información, con distintas interpretaciones, con notas avisando de discrepancias en uno u otro verso, y con aclaraciones acerca de otras versiones o lecturas del texto.⁷⁹ *Doctor Faustus* no es de ninguna manera, como hemos visto, una excepción. Para efectos de esta traducción, revisamos un total de once ediciones de la obra, siete de las cuales contienen tanto el Texto A como el Texto B. Las ediciones, todas ellas a manos de editores especializados en el teatro de la época, e incluso en el teatro de Christopher Marlowe, publicaron sus versiones entre 1870 y 2008. Elegimos, para esta traducción, tomar el Texto A de la obra de Marlowe, no por considerar que sea el más correcto o cercano a un original, como se ha discutido a lo largo de décadas, sino por ser, por una parte, el texto más cercano a la interpretación de la obra que hemos tomado como base, y por otra, porque este texto de 1604, ha sido el menos tomado por traductores al español, incluso en momentos en los que los investigadores del teatro de Marlowe optaban abiertamente por él. De hecho, solamente la versión en prosa de Juan G. de Luaces (1952) y la de Aliocha Coll (1984) trabajan a partir del texto A.

Habiendo elegido la versión de la obra, quedaba pendiente la edición que se tomaría como base, para lo cual, después de una revisión de las ediciones existentes del Texto A, optó por considerar la de David Bevington y Eric Rasmussen⁸⁰ como base, debido a que contiene extensas notas explicativas al texto, además de incluir todas las variantes a los versos que se encuentran en todas las ediciones hechas a lo largo del siglo XVII. Aunque se eligió como base este texto, las demás ediciones, tanto del Texto A como del B de la obra, se mantuvieron como referentes, y en algunas ocasiones, se tomaron notas explicativas de las mismas, o se optó por una variante del texto de una edición distinta a la de Bevington y Rasmussen (en cuyo caso, esta decisión se indica en la versión inglesa del texto que se presenta).

Habiendo, pues, elegido la edición base, lo siguiente es considerar las tres “dificultades” que menciona David Gitlitz, comenzando con la forma. Mucho se ha discutido, como se vio en el capítulo 4, acerca de la traducción de la poesía a prosa o a verso, y el tipo de verso al que se elige traducir. También entre los especialistas en la

⁷⁹ Dixon, *op. cit.*, pp. 11-15.

⁸⁰ Christopher Marlowe, and his collaborators and revisers /ed. David Bevington and Eric Rasmussen). *Doctor Faustus. A- and B-Texts (1604, 1616)*, New York, 1997.

traducción existe la discusión entre traducir a verso o traducir a prosa. La mayoría de los teóricos y traductores coinciden en que la característica de la forma, y el artificio del lenguaje, son aspectos que el traductor debe cuidar en su texto, pero están en desacuerdo acerca de la manera de ajustar esto con la necesidad de generar una traducción que se pueda escenificar. Michael McGaha considera que: “Las traducciones en verso casi nunca funcionan, en primer lugar porque el público contemporáneo ya no está acostumbrado al teatro en verso; y más importante, porque las exigencias del metro y la rima estorban la captación del sentido del original. Creo que la prosa poética sirve mucho mejor, porque es capaz de dar el mismo efecto de lenguaje artificial, elevado, sonoro que se encuentra en el original.”⁸¹

Otros traductores, como Gitlitz, abogan por el verso por razones similares a las de McGaha:

Para mí la verdadera falsificación sería eludir el verso. El mundo de la comedia no es un mundo cotidiano; es un planeta retóricamente separado, distanciado de nuestra vida inmunda en parte por la convención de un lenguaje no normal, un lenguaje potencializado por la rima, el ritmo y por toda una paleta de recursos retóricos y de tópicos literarios. [...] El lenguaje poético de la comedia pregonaba al público que había de entrar en un mundo fantaseado de «hacer creer», un universo en el que era lícito aceptar hechos, ideas y comportamientos que en el mundo de la calle ni se encontraban ni habrían podido permitirse.⁸²

Decidir por versificar la traducción, sin embargo, es sólo el primer paso en cuanto al establecimiento de la forma que se usará. Como se pudo ver con Holmes en el capítulo 4, la forma del verso es una decisión que el traductor que opta por mantener el verso en su traducción tendrá que tomar antes de comenzar su labor. En la práctica, los traductores se inclinan por uno de dos caminos: hay quienes optan por recrear la forma del verso original, y hay quienes deciden encontrar, en su lengua meta, una forma de verso que comparta las características que consideran importantes de la forma del original. En los apartados anteriores de este capítulo se puede ver que de las siete traducciones analizadas, seis (la excepción es la de Juan G. de Luaces, que es en prosa) manejan alguna forma de verso libre, sin rima, que el traductor considera que se acerca al *blank verse* inglés, usando lo que Holmes llama formas miméticas.

Las formas miméticas tienen la ventaja de que permiten que el traductor mantenga

⁸¹ McGaha, *op. cit.*, p. 81.

⁸² Gitlitz, *op. cit.*, p. 46.

el número de versos del original, haciendo que cada verso tenga su verso equivalente en la traducción. Esto, para traductores como Richmond Lattimore, tiene ciertas ventajas: “The line-by-line and base of original metric help also to keep translation from straying off into free variation, which should be done by deliberate choice, not by drift.”⁸³

El uso de formas que ya existen en la lengua meta tiene relación con mantener, más que las formas que eligió el autor del original, alguna forma que sea natural a la lengua de llegada: “cada idioma posee sus propios esquemas rítmicos que no tienen por qué coincidir con los de la lengua de origen. La traducción habrá de ser rítmica *dentro de los usos de la lengua receptora*.”⁸⁴ La opción de encontrar una forma en la lengua meta que se ajuste a las necesidades de la obra a traducir, la forma que Holmes llama análoga, encuentra bastante apoyo en traductores de obras clásicas españolas al inglés: Victor Dixon, David Gitlitz, Kenneth Muir y Alan K. G. Patterson coinciden con Ann L. Mackenzie en el uso del *blank verse* como forma análoga al endecasílabo usado por los poetas españoles del siglo XVII: “Hay que tener en cuenta que la forma muy inglesa del «Blank Verse» consiste en una serie continua de versos endecasílabos, los cuales son totalmente sueltos, es decir en absoluto rimados.”⁸⁵ Ángel Luis Pujante, por su cuenta, ha encontrado, para sus traducciones de obras de Shakespeare, que:

Atendiendo al metro, ritmo y longitud, parece que el verso equivalente al pentámetro yámbico inglés sería el endecasílabo castellano y que, por tanto, el *blank verse* hallaría correspondencia en nuestro verso suelto, usado ocasionalmente en el teatro del Siglo de Oro y con frecuencia en la traducción de poemas clásicos. Además, la cadencia del endecasílabo también guarda afinidad con el ritmo del habla castellana, [...] por lo cual su uso en textos dramáticos permite un grado de naturalidad rítmica semejante al observado en obras clásicas griegas e isabelinas.⁸⁶

Mantener la obra en verso, es pues, la decisión que se toma, claramente, para la versión de *Doctor Faustus* que presentamos aquí. El tipo de verso, coincidimos sin intención de hacerlo, será el de endecasílabos sueltos. Esta traducción, por lo tanto, no mantendrá una relación verso a verso con el texto inglés que se presenta, sino que dejará que el texto, en endecasílabos, ocupe cuantos versos sean necesarios en cada momento.

Como se puede ver, tanto para los textos de Siglo de Oro que traducen Gitlitz y

⁸³ Lattimore, *op. cit.*, p. 56.

⁸⁴ Pujante, *op. cit.*, p. 143.

⁸⁵ Ann L. Mackenzie, “*La cisma de Inglaterra: dos versiones inglesas del monólogo de Carlos sobre Ana Bolena*” en *Traducir a los clásicos*, p. 60.

⁸⁶ Pujante, *op. cit.*, p. 147.

McGaha, como para los textos del teatro isabelino, el verso es un aspecto importante, no solamente porque era parte de la tradición teatral de su época, sino porque implicaba, tanto entonces como ahora, que el espectador se alejara de su cotidianeidad para entrar en la ficción que se presenta en escena. Incluso, como hace notar el mismo Gitlitz, el hecho de que las obras estén en verso no es, realmente, su mayor complicación formal, si se considera que: “el gusto barroco del siglo XVII, tanto en Inglaterra como en España, se complacía en comprender lo formalmente complejo, en preciarse de ser un intento de pirotécnica verbal.”⁸⁷ Ya sea que el traductor se decida por verso o por prosa, entonces, faltará afinar el camino que piensa tomar en relación con la complejidad sintáctica y semántica del lenguaje. Respetar en demasía el estilo barroco del autor puede, en cierto momento, representar un obstáculo para la comprensión del espectador, quien no puede, como el lector, detenerse sobre un verso o una estrofa para descifrarlo. Por otra parte, simplificar el texto para el oído del espectador contemporáneo puede resultar en una pérdida del estilo del autor, y en el caso más severo, como alega Kenneth Muir para el caso de las obras del Siglo de Oro: “Es evidente, por otra parte, que una dicción completamente moderna apartaría a la obra de España y del siglo XVII y daría una impresión tan artificial como los ridículos intentos hechos por algunos imprudentes de modernizar el lenguaje de Shakespeare.”⁸⁸

En cuanto al estilo “barroco” del que habla Gitlitz, considerando que esta traducción tiene la intención de funcionar tanto para la lectura como para la escenificación, se buscará, en todo momento, tomar el camino medio, en el que no se obstaculice la comprensión a favor del estilo, ni se pierda por completo el estilo, como él mismo recomienda: “El traductor de una obra del siglo XVII puede tropezar en dos extremos: la reproducción minuciosa e incomprensible de la complejidad o la simplificación pueril. En mi trabajo he optado por buscar el camino intermedio: mantener algo de lo intrincado de la oración, pero evitando que el resultado carezca de comprensión.”⁸⁹

El segundo aspecto, o dificultad que debemos tomar en cuenta, habiendo elegido la forma, son las referencias sociales, históricas culturales que se hacen dentro de la obra, y que no son pocas en el caso de *Doctor Faustus*. Para Alan Paterson, la dificultad de estas referencias o alusiones culturales no tiene tanto que ver con la distancia lingüística como con la distancia temporal, ya que se trata de: “Dos culturas emparentadas, como son la

⁸⁷ Gitlitz, *op. cit.*, p. 48.

⁸⁸ Muir, *op. cit.*, p. 89.

⁸⁹ Gitlitz, *op. cit.*, p. 48.

española y la inglesa gracias a las raíces humanísticas y renacentistas de ambas.”⁹⁰ Con el paso de los siglos, sin embargo, las referencias a obras, autores, lugares y hechos históricos que una buena parte del público, si no todo, conocía en los siglos XVI y XVII, se han vuelto oscuras y a veces indescifrables: “Todo traductor de textos clásicos tiene que enfrentarse al problema presentado por las alusiones de índole histórica o social que no forman parte de la experiencia de los lectores de otra cultura. En este caso hace falta buscar una manera de comunicar el sentido de la palabra o frase sin caer en lo pedante.”⁹¹ La solución de este aspecto depende, para algunos traductores, de la finalidad de la obra: en el caso de una traducción hecha para un lector, la mayoría de ellos abogan por el uso de notas al pie e incluso una explicación más amplia en el comentario introductorio. En el caso de que la traducción hecha para la escena, muchos buscan una solución dentro del mismo texto:

El traductor puede tratar el problema de dos maneras: si la traducción se destina para la lectura, la alusión puede repetirse sin más y explicarse mediante una nota a pie de página, o si es más complejo o central para la comprensión de la obra, en el ensayo introductorio. Si la traducción es para ser representada la cosa es mucho más difícil. Una solución es la glosa, la adición de una frase que explica el sentido de la alusión.⁹²

El mismo Gitlitz, después de considerar la glosa, sin embargo, abre la posibilidad a que la solución sea de una forma no verbal, es decir, que el actor (o el director) encuentren una forma de comunicar el sentido oculto de la alusión sin necesidad de integrar la explicación al texto. En efecto, el teatro tiene muchos recursos de comunicación aparte del texto, por lo que consideramos, en esta traducción, dejar la posibilidad abierta para quienes montan *Doctor Faustus* de trabajar estos aspectos de la forma que mejor les parezca. El uso de notas explicativas, sin embargo, se mantiene, con la consideración de que, a pesar de que no se pueden trasladar directamente a la escena, son un apoyo para el lector, y este lector incluye el director, productor o actor que trabajará con el texto para llevarlo a un montaje.

La tercera dificultad que menciona Gitlitz, la de la distancia social y cultural entre la obra y el público actual, es en realidad un aspecto con el que cualquier traductor se topa, sin importar qué tantos años o siglos, metros o kilómetros, haya entre el autor de la obra el nuevo receptor. Es, también, un dilema con el que se topará cualquier productor o

⁹⁰ Alan K. G. Paterson, “Reflexiones sobre una traducción inglesa de *El pintor de su deshonra*” en *Traducir a los clásicos*, p. 125.

⁹¹ Dawn L. Smith, “El reto de las maravillas: el traductor ante los *Entremeses* de Cervantes” en *Traducir a los clásicos*, p. 162.

⁹² Gitlitz, *op. cit.*, p. 51.

director que desee montar una obra de teatro que no haya sido escrita dentro de su propia sociedad y en su propio tiempo. Nos remitimos a la antigua dicotomía de Schleiermacher: ¿deseamos transportar el texto (o la obra) al contexto del lector (o espectador), o haremos que el lector (espectador) se traslade al mundo del texto (la obra)? La respuesta, nos parece, no debe estar en manos del traductor cuando éste no trabaja con un montaje particular en mente, sino en el encargado de llevar la obra a escena.

A estas dificultades, queremos agregar otras tantas, aunque no se consideren tanto dificultades como aspectos a valorar y cuidar al momento de traducir una obra de teatro, cualquiera que ésta sea. El primer aspecto es en relación con el habla de los personajes. El traductor debe estar consciente que cualquier dramaturgo, y en particular uno de una época en la que la importancia de las palabras era tanta como en el teatro isabelino, crea las características particulares de sus personajes mediante lo que dicen y la forma en la que lo dicen: “Conviene recalcar la importancia de distinguir entre los diferentes personajes, buscando en la traducción el estilo más apropiado para poner de manifiesto el carácter de cada uno. [...] A lo largo de la obra estas características se manifiestan a través de lo que dice: en su vocabulario, sus expresiones, sus exclamaciones...”⁹³

Así, queda claro, Fausto habla de sí mismo en tercera persona, cita en latín (a menudo mal), y se presenta, ante los otros personajes y ante el público, como un intelectual (cuya calidad algunos pueden poner en duda), arrogante y soberbio. Las palabras de Mefistófeles son, en comparación, mucho más claras, al igual que la mayoría de los personajes que aparecen. Wagner hace gala de querer parecerse a su amo, mientras que los graciosos hacen constantes juegos de palabras y salpican sus parlamentos con palabras altisonantes. Si el traductor en español empareja sus formas de hablar, solamente conseguirá perder, para el lector y para el espectador, aspectos clave para comprender a los personajes.

Esto nos lleva al siguiente aspecto: Marlowe, tanto en *Doctor Faustus* como en otras obras, intercala escenas cómicas con las serias o trágicas. Por una parte, estas escenas crean un momento de descanso para el público, pero a su vez parodian y ridiculizan las acciones del mismo Fausto, y en algunos casos, muestran aspectos importantes del carácter de Fausto y la “caída” en la soberbia que le ocasiona la adquisición de poder. También son comentarios políticos relacionados con la época que vivió el autor y sus ideas acerca de la política y la religión. Los chistes, los juegos de palabras y los dobles sentidos son, a menudo, los aspectos más difíciles de traducir en el teatro, ya que el humor

⁹³ Smith, *op. cit.*, p. 169.

tiene que ver con aspectos culturales que a menudo no se comparten: “A joke can be a nuisance. Nothing is more inert than a witticism that has to be explained.”⁹⁴ No basta, en particular cuando la traducción se lleva a escena, simplemente explicar las bromas y los juegos de palabras. El traductor debe hacer un esfuerzo en encontrar equivalentes, crear dobles sentidos y jugar con el lenguaje de manera que consiga el mismo efecto cómico en su traducción que en la obra original. Esperamos, en esta versión, haberle hecho justicia al autor en este aspecto.

Finalmente, llegamos a un aspecto sobre el cual se ha hecho hincapié a lo largo de toda esta investigación: la existencia de distintas interpretaciones de la obra: “Cada traducción es necesariamente una *interpretación*. Es así porque el texto original, por sencillo que sea, siempre ofrece ambigüedades y elipsis que no son reproducibles en la traducción y exigen ser aclarados.”⁹⁵ Cada representación de una obra es, de igual manera, una interpretación (como lo es cada lectura). En el caso del teatro, como en el caso de cualquier obra, el traductor tendrá su propia interpretación, pero no debe cerrar su visión a esta única solución, sino reconocer la posibilidad de otras interpretaciones, y en la medida de lo posible, crear una traducción en la que se puedan dar tantas lecturas como lectores (productores, directores, actores y espectadores) hay.

En suma, esta traducción, que se presentará en el capítulo siguiente, se hizo con la firme idea de poder ser leída y representada, comprendida tanto por un lector con acceso al estudio previo y las notas explicativas como para un espectador (en cuyo caso dicho estudio, junto con las notas, serán un recurso para el director y los actores). El uso del recurso formal del endecasílabo español pretende que la obra mantenga su estructura en verso, pero que se ajuste a las cadencias, ritmos y sonidos del español. Se ha tenido especial cuidado en mantener una sintaxis que no sea arcaica, pero tampoco suene a lenguaje cotidiano del siglo XXI, sino que apoye el recurso del verso para hacer entrar al espectador (o lector) en el mundo ficticio en el que sucede la obra. Se ha tenido especial cuidado en los aspectos particulares del drama, como lo son los personajes. Queda claro, esta traducción pretende mucho, y sólo nos queda hacer eco a las palabras de Kenneth Muir: “En último término, solamente se descubrirá hasta qué punto hemos tenido éxito o hemos fracasado con la prueba por excelencia que es la representación, la puesta en escena.”⁹⁶

⁹⁴ Fitts, *op. cit.*, p. 39.

⁹⁵ Gitlitz, *op. cit.*, p. 81.

⁹⁶ Muir, *op. cit.*, p. 93.

6.

La trágica historia del doctor Fausto,
Texto A, de Christopher Marlowe.

Edición bilingüe con notas explicativas
y de traducción

THE
TRAGICALL
History of D. Faustus.

*As it hath bene Acted by the Right
Honorable the Earle of Nottingham his seruants.*

Written by Ch. Marl.



LONDON

Printed by V.S. for Thomas Bushnell. 1604.

THE TRAGICAL HISTORY OF DOCTOR FAUSTUS

A TEXT (1604)

BY CHRISTOPHER MARLOWE

LA TRÁGICA HISTORIA DEL DOCTOR FAUSTO

TEXTO A (1604)

POR CHRISTOPHER MARLOWE

Dramatis Personae¹

THE CHORUS.
DOCTOR JOHN FAUSTUS.
WAGNER.
GOOD ANGEL.
EVIL ANGEL.
VALDES.
CORNELIOUS.
THREE SCHOLARS.
MEPHISTOPHELES.²
ROBIN, *The Clown*.
DEVILS.
RAFE.
LUCIFER.
BEELZEBUB.
PRIDE. }
COVETOUSNESS. } *The Seven Deadly Sins*
WRATH. }
ENVY. }
GLUTTONY. }
SLOTH. }
LECHERY. }
THE POPE.
THE CARDINAL OF LORRAINE.
FRIARS.
A VINTNER.
THE EMPEROR OF GERMANY, CHARLES V.
A KNIGHT.
ATTENDANTS.
ALEXANDER THE GREAT. }
HIS PARAMOUR. } *Spirits*
A HORSE-COURSER.
THE DUKE OF VANHOLT.
THE DUCHESS OF VANHOLT.
HELEN OF TROY, *a Spirit*.
AN OLD MAN.

¹ Los personajes no aparecen en el texto de 1604, pero se agregan en ediciones posteriores. Algunos editores mantienen la costumbre de la edición de Dyce (ver versión en línea en <http://www.gutenberg.org/dirs/etext97/dfst10a.txt>) de poner los personajes en orden jerárquico (comenzando con el Papa y el Emperador). Aquí, seguimos la costumbre teatral del siglo XX, de poner a los personajes en orden de aparición, como lo hacen Bevington y Rasmussen y Roma Gill.

² La ortografía que se halla en el texto de 1604 (y en el de 1616) es *Mephistophilis*, pero la mayoría de los editores han optado por modernizar la ortografía de los nombres, aspecto que seguimos también aquí.

Personajes

CORO.

DOCTOR JOHN FAUSTO.

WAGNER.

ÁNGEL BUENO.

ÁNGEL MALVADO

VALDES.

CORNELIO.

TRES ESTUDIANTES.

MEFISTÓFELES.

Robin, *el Payaso*.

DIABLOS.

RAFE.

LUCIFER.

BELCEBÚ.

SOBERBIA.

CODICIA.

IRA.

ENVIDIA.

GULA.

PEREZA.

LUJURIA.

EL PAPA.

EL CARDENAL DE LORENA.

FRAILES.

UN VINATERO.

EL EMPERADOR DE ALEMANIA, CARLOS V.

UN CABALLERO.

CORTESANOS.

ALEJANDRO MAGNO.

SU AMANTE.

TRATANTE DE CABALLOS.

EL DUQUE DE VANHOLT.

LA DUQUESA DE VANHOLT.

HELENA DE TROYA, *un Espíritu*.

UN VIEJO.



Los siete pecados capitales

} *espíritus*

The Tragical History of Doctor Faustus

(A Text)

PROLOGUE¹

*Enter CHORUS*².

CHORUS. Not marching now in fields of Trasimene,
Where Mars did mate³ the Carthaginians,⁴
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 Muse⁵ to daunt⁶ his⁷ heavenly verse.
Only this, gentlemen: we must perform
The form of Faustus' fortunes, good or bad.

¹ Como se mencionó anteriormente, la obra, como la mayoría de las que se publicaban en su época, no estaba dividida en actos y escenas originalmente, como se puede ver en la edición del Rev. Dyce. Sin embargo, la mayoría de los editores contemporáneos crean algún tipo de división para ajustar la obra a las convenciones teatrales de nuestros tiempos. Tanto en la traducción como en el texto en inglés, seguiremos la división, en cinco actos con sus respectivas escenas, que hacen Bevington y Rasmussen, por ser la más común de las usadas en el siglo XX (David Scott Kastan y Mark Thornton Burnett usan la misma división, mientras que Roma Gill usa una división en escenas solamente).

² En el teatro contemporáneo, el coro se asocia con quienes cantan y bailan en el teatro musical, herencia de los *corps du ballet*. En el teatro, sin embargo, la historia del coro es mucho más antigua. En los inicios de la tragedia griega, los dramas eran recitaciones entre el coro y un personaje solitario, el corifeo. Con el tiempo, las obras desarrollaron cada vez más protagonistas, pero el coro nunca desapareció: era el encargado de comentar la acción, tomando, a menudo, una postura moral. En el teatro isabelino, la presencia del coro se mantuvo en muchas tragedias, como comentaristas de la acción, en el prólogo y epílogo (ver Margot Berthold, *Historia social del teatro*, vol. I, pp. 117-134 y vol. II, pp. 5-17, 50-63, y Marcela Ruiz Lugo y Ariel Contreras, *Glosario de términos del arte teatral*, p. 65).

³ *Mate*: "Side with, ally with," (OED).

⁴ Referencia a la batalla cerca del lago Trasimeno en la que los cartagineses, comandados por Aníbal, derrotaron a los romanos en 217 a. C. (Peter N. Stearns and William Leonard Langer (eds.), *The Encyclopaedia of World History*, p. 81). No hay evidencia de que Marlowe haya escrito una obra sobre esta batalla o Aníbal, por lo que esta referencia generalmente se interpreta como el anuncio de su intención de alejarse de los temas heroicos y políticos que había manejado en *Dido y Tamburlaine*.

⁵ Algunos editores, como Bevington y Rasmussen, usan minúscula en muse. Otros, como Roma Gill y Sylvan Barnet, mantienen la mayúscula de la palabra como aparece en las ediciones del siglo XVII.

⁶ *Daunt*: el Texto B usa *vaunt*: mostrar con orgullo, hacer alarde de (OED; *Gran Diccionario Oxford Español – Inglés, Inglés – Español; Simon and Shuster's Internacional Dictionary*). Varias ediciones del texto A, incluyendo la de David Scott Kastan, prefieren esta opción.

⁷ Marlowe usa una metonimia común en el Renacimiento, la de identificar a la Musa que guía al poeta con el poeta mismo, lo cual implicar el uso de un pronombre masculino (Bevington y Rasmussen, p. 106; Roma Gill, p. 26).

La Trágica Historia del Dr. Fausto (Texto A)

PRÓLOGO

Entra el CORO.

CORO: Ni en los campos del Trasimeno¹ andando
do' se alió² Marte con los de Cartago,
ni retozando en brazos del amor
en regias cortes que estados³ derrocan,
ni en majestuosas hazañas audaces
pretende nuestra musa⁴ intimidar⁵
su verso celestial. Sólo, señores:
debemos interpretar las fortunas
de Fausto para bien o para mal.

¹ *Trasimene*: Indistintamente se usa Trasimeno o Trasimene. El origen latino de la palabra (Trasumennus) favorece mi inclinación por la primera opción (ver *Diccionario ilustrado de latín*, p. 519).

² *Mate*: En el caso de este término, que se puede entender como aliar o unirse además de copular, elegimos traducir como “aliarse” en lugar de copular o casarse (la opción elegida por Coll), debido a que aliarse puede mantener un sentido más abierto y mantener todos los sentidos originales de *mate*, a pesar de que se aleja un tanto el sentido de copular que, en inglés, es más obvio.

³ *State*: Se usa como estado o gobierno, pero tiene la connotación también de pompa y ceremonia (*OED*).

⁴ *Intends our Muse to daunt his heavenly verse*: En español, sin embargo, se pierde el juego entre el género usualmente femenino, de las musas y el masculino del poeta.

⁵ *daunt*: amilanar, intimidar, arredrar, inmutar (*OED*; *Gran Diccionario Oxford Español – Inglés, Inglés – Español*; *Simon and Shuster's Internacional Dictionary*). Otros sentidos en los que se puede tomar *daunt* según el *Oxford English Dictionary* son: *jade* (hartar), *tire* (cansarse aburrirse), *exhaust* (agotar, agotarse), *overcome* (sentirse abrumado), *tame* (domar), *quell* (sofocar, acallar).

To patient judgments we appeal our plaud⁸,
And speak for Faustus in his infancy.
Now is he born, his parents base of stock,
In Germany, within a town called Rhode⁹.
Of riper years, to Wertenberg¹⁰ he went,
Whereas his kinsmen chiefly brought him up.
So soon he profits in divinity,
The fruitful plot of scholarism graced¹¹,
That shortly he was graced¹² with doctor's name,
Excelling all whose sweet delight disputes¹³
In heavenly matters of theology;
Till swoll'n with cunning of a self-conceit,
His waxen wings did mount above his reach,
And melting heavens¹⁴ conspired his overthrow.¹⁵

⁸ *Appeal our plaud: ask for applause*. Marlowe usa una forma corta para ceñirse a la métrica (Roma Gill, p. 26).

⁹ *Rhode*: Ciudad alemana que hoy se conoce como Stadtroda.

¹⁰ El texto A originalmente dice Wertenberg, lo que puede deberse a una confusión usual entre Wittenberg y el ducado de Württemberg donde, según algunos escritos, nació originalmente Fausto. Se cree generalmente que el autor se refiere a Wittenberg, universidad famosa a la que se le asocia el nombre de Martín Lutero, aunque también existe la posibilidad de que la referencia sea a la Universidad de Tübingen en Württemberg, conocida por favorecer un protestantismo de izquierda sobre el luteranismo ortodoxo de Wittenberg (Michael Mangan, p. 28; Bevington y Rasmussen, p. 107). Roma Gill nota en su edición que Wittenberg era un centro conocido de escepticismo, y la Universidad en la que estudió Martín Lutero (p. 26). David Scott Kastan, en su edición, opta por Württemberg, por ser “well known as a center of Radical Protestantism” (p. 6). En este texto, como en la traducción, hemos optado por dejar la ortografía original y permitir que el lector decida.

¹¹ *Divinity... fruitful plot of scholarism graced*: la teología, agraciada por las universidades de la época, por Fausto, o por su propio discurso (Bevington y Rasmussen, p. 107).

¹² Marlowe hace referencia a la “gracia” oficial de las universidades inglesas de la época, la cual permitía a un candidato acceder a un grado (David Scott Kastan, p. 6).

¹³ El sentido de este verso, en muchas ediciones, se encuentra enmendado a “*excelling all whose sweet delight's dispute*”: “whose greatest pleasure comes from argumentation” (David Scott Kastan, p. 6). Bevington y Rasmussen, Scott Kastan y Roma Gill, sin embargo, mantienen la forma original. En el texto B, aparece el verso como *excelling all, and sweetly can dispute*.

¹⁴ La falta de una coma después de “*melting*” puede deberse a un error en el texto A (como se ha interpretado en varias ocasiones). De ser así, se puede interpretar el verso de la siguiente manera: “y derritiéndose, los cielos conspiraron su derrocamiento.” Si se mantiene el texto sin la coma, como sucede en las ediciones de Gill, Kastan, Bevington y Rasmussen y Thornton Burnett, “melting heavens” se puede tomar, literalmente, como cielos derritientes (Bevington y Rasmussen, p. 107). La coma se encuentra presente en el texto B.

¹⁵ Estos tres versos parecen referirse tanto a Dédalo, el astuto constructor de las alas, como a Ícaro, quien las usó para elevarse más alto de lo que debió hacerlo, y cayó cuando el sol derritió la cera (Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, pp. 129-130, 278). Esta imagen era común en el renacimiento, en particular para hacer referencia a la soberbia (Michael Mangan, p. 29; David Scott Kastan, p. 6; Bevington y Rasmussen, p. 108; Roma Gill, p. 27).

Rogamos palmas a pacientes juicios,
 Mientras hablamos por Fausto en su infancia.
 Nació, sus padres de linaje innoble,
 en Alemania, en el pueblo de Roda⁶.
 Con madurez en años fue hacia Wertenberg⁷,
 donde sus parientes lo mantuvieron⁸.
 Veloz obtuvo logro en teología,
 fructífero terreno del saber
 venturoso⁹; y en un tiempo muy corto
 se le agració¹⁰ con nombre de doctor.
 Superó a aquellos que en dulce polémica¹¹
 de celestiales asuntos divinos,
 deleitaban, hasta que, saturado
 por la ástucia¹² de una vanidad¹³,
 alas de cera fuera del alcance;
 los cielos, que derriten¹⁴, conspiraron
 su derrocamiento. Ya, sucumbiendo

⁶ Usamos la castellanización del nombre de esta ciudad.

⁷ Optamos, en la traducción, por dejar la ortografía original de Wertenberg, y permitir que el lector o quien pretenda montar la obra elija a cuál de las dos ciudades se refiere Marlowe.

⁸ *Brought him up*: Literalmente, lo criaron, aunque, como se refiere a estudios universitarios, el significado se toma como “lo mantuvieron”.

⁹ Graced, en el teatro, puede tomarse como venturoso, o como favorecido (por las universidades de la época, por el personaje, Fausto, o por el autor. El término “favorecido”, que cumpliría con la misma ambigüedad que en inglés, es desafortunado en el ritmo del español, por lo que, para mantener la métrica, elegimos “venturoso”.

¹⁰ Desgraciadamente, no existe un equivalente para la gracia oficial que permitía a los candidatos acceder a un grado universitario, por lo que mantenemos el término inglés.

¹¹ *excelling all whose sweet delight disputes*: literalmente, superando a todos aquellos que se deleitan dulcemente en la polémica (o el debate). Optamos por la lectura de David Scott Kastan, Bevington y Rasmussen Roma Gil.

¹² *Cunning*: puede tomarse como erudición, destreza, astucia, habilidad para la magia, hábil engaño, arte (OED; *Gran Diccionario Oxford Español – Inglés, Inglés – Español; Simon and Shuster’s International Dictionary*).

¹³ *Self-conceit*: vanidad, presunción, egolatría, engreimiento. (*Oxford English Dictionary; Gran Diccionario Oxford Español – Inglés, Inglés – Español; Simon and Shuster’s International Dictionary*).

¹⁴ *Melting heavens*: literalmente cielos derritientes, aunque también se puede tomar como cielos, derritiendo. No encontramos una opción en español que pudiera interpretarse de ambas maneras, por lo que se optó por la interpretación más cercana al texto sin comas, como lo manejan la mayoría de los editores del texto A.

For, falling to a devilish exercise,¹⁶
And glutted more with learning's golden gifts,
He surfeits upon cursed necromancy;
Nothing so sweet as magic is to him,
Which he prefers before his chiefest bliss¹⁷.
And this the man that in his study sits.¹⁸

Exit.

¹⁶ *Falling to a devilish exercise*: Michael Mangan encuentra una yuxtaposición entre la caída de Ícaro y la historia cristiana de la caída al infierno de Lucifer (p. 29).

¹⁷ *Chiefest bliss*: se refiere a la esperanza de la salvación divina. (Michael Mangan, *Christopher Marlowe, Doctor Faustus*, pp. 29-30).

¹⁸ En el teatro isabelino, se usaba poca escenografía para denotar los espacios en los que sucedía la acción. El coro, por lo tanto, menciona el estudio de Fausto para que el público tuviera la referencia de dónde se encontraba el personaje (Felix E. Schelling, *Elizabethan Playwrights – A Short History of the English Drama From Mediaeval Times to the Closing of the Theaters in 1642*, pp. 63-65; G. Blakemore Evans, *Elizabethan-Jacobean Drama. The Theatre in its Time*, pp. 51-53).

a un maléfico ejercicio diabólico¹⁵,
aún saciado de los dones áureos
del saber, harto de vil necromancia,
tan dulce es el conjuro para él,
que sobre su mayor dicha lo elige.
Y éste es el hombre sentado en su estudio.

Sale.

¹⁵ *Falling* se puede interpretar como cayendo, además de sucumbiendo.

ACT I

Scene I

*Enter*¹ FAUSTUS *in his study.*

FAUSTUS. Settle² thy studies, Faustus, and begin

To sound the depth of that thou wilt profess.

Having commenced,³ be a divine⁴ in show,

Yet level at the end of every art,

And live and die in Aristotle's works.

Sweet *Analytiks*⁵, 'tis thou hast ravished me!

(*He reads.*)⁶ *Bene disserere est finis logices.*⁷

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.

¹ Este *enter* es una convención común del teatro del Renacimiento. No entra físicamente, ya que, como se vio en el prólogo, ya estaba a la vista. Posiblemente se hacía al frente o más visible, o simplemente entraba en acción. (G. Blakemore Evans, *Elizabethan-Jacobean Drama*, pp. 70-84).

² *Settle*: determine, decide on, reach a definite conclusion (*OED*).

³ *Having commenced*: Marlowe usa este término en doble sentido. Significa iniciar algo, pero también es obtener el grado de maestro o doctor. (David Bevington y Eric Rasmussen, p. 109).

⁴ *Divine*: "Cleric or theologian", pero lleva también la connotación de "of, from, or like God or a god; exalted, excellent, delightful", e incluso "one dedicated to the art of divination, a magician". (*OED*). El autor juega con todas estas connotaciones.

⁵ El nombre de dos obras de Aristóteles sobre la naturaleza de la prueba en la argumentación. Los *Primeros analíticos* tratan de los silogismos, y los *Analíticos posteriores* o *Segundos analíticos* de la argumentación científica (José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, tomo I, pp. 229-231).

⁶ Muchas de las acotaciones al texto, incluyendo entradas y salidas, y acciones que se pueden presuponer por los diálogos, fueron agregadas por editores en ediciones de los siglos XIX y XX. En este texto, y en la traducción que lo acompaña, mantenemos las acotaciones mínimas que agregan tanto Bevington y Rasmussen como Roma Gill, que no contienen más información que la que está implícita en el texto.

⁷ Traducido a continuación en la obra. Marlowe no toma esta cita de Aristóteles, sino de las *Dialectae* (1543) de Petrus Ramus (1515 – 1572), filósofo protestante francés que refutó casi todo lo dicho por el filósofo griego (David Bevington y Eric Rasmussen, p. 110). Ver también José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, tomo III, pp. 2990-2992.

PRIMER ACTO

Escena I

Entra FAUSTO en su estudio.

FAUSTO: Decide¹ tu saber, Fausto, y empieza
a sondear la profundidad de aquello
que en un futuro presumirás².
Habiéndote iniciado³, sé un teólogo⁴
en apariencia, pero apunta al último
límite de todo arte, y vive y muere
en magníficas obras de Aristóteles.
¡Dulce *Analítica*, me has cautivado!
(*Lee.*) *Bene disserere est finis logices.*⁵
¿La buena argumentación es fin último⁶
de la lógica? ¿No brinda este arte
ningún milagro mayor? No leas más,
entonces; has llegado ya a su límite.
Materia mayor merece tu astucia,

¹ *Decidir* se usa en el sentido de consolidar, llegar a una conclusión definitiva.

² *Profess* puede significar tanto “claim to be an expert at something” o “teach” (*OED*). Optamos por el sentido de “claim to be an expert” por la soberbia que Fausto muestra a lo largo de este soliloquio. Se puede suponer que Fausto, como doctor en la universidad, seguramente impartía clase, y los estudiosos hacen mención de lo mismo más adelante en esta misma escena, pero “enseñar”, sentido que también puede tener *profess*, es algo que hace un experto, en particular en las universidades, mientras que quien enseña no es necesariamente (aunque tal vez debería serlo) experto en la materia.

³ *Habiendo iniciado*: aunque no tiene exactamente los mismos significados que *having commenced*, creemos que el uso de “iniciado” puede hacer referencia a una persona “que comparte el conocimiento de algo reservado a un grupo limitado” o a un “miembro de una sociedad secreta” (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*).

⁴ *Teólogo*: Al no encontrar un término que contenga tanto el sentido de teólogo como las otras connotaciones, hemos optado por mantener la primera acepción.

⁵ Esta cita en latín, como las demás que se hacen en latín y griego a lo largo de la obra, se mantendrán en la lengua original. Se brindará la traducción en nota al pie solamente cuando ésta no se proporcione en el mismo diálogo, como es el caso aquí.

⁶ *Chiefest end*: el fin mayor o último (Bevington y Rasmussen, p. 110)..

Bid *On kai me on*⁸ farewell, and Galen⁹, come!
Seeing *ubi desinit philosophus, ibi incipit medicus*,¹⁰
Be a physician, Faustus. Heap up gold,
And be eternized for some wondrous cure.
(*He reads.*) *Summum bonum medicinae sanitas*:¹¹
The end of physic is our body's health.
Why Faustus, hast thou not attained that end?¹²
Is not thy common talk sound aphorisms¹³?
Are not thy bills hung up as monuments,
Whereby whole cities have escaped the plague¹⁴
And thousand desperate maladies been eased?

⁸ “Ser y no ser” (mi traducción). Nuevamente, no cita a Aristóteles sino a Gorgias de Leontini (487 – 380 a. C.). La cita no es directa, sino que fue tomada de Sexto Empírico (s. II – s. III d. C.), *Adversus Mathematicus*, o “Contra los matemáticos” (Bevington y Rasmussen, p. 110; Roma Gill, p. 28). Ver también José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, tomo II, pp. 1491-1492.

⁹ Claudio Galeno (129 – 99 a. D.), el famoso médico griego, se consideraba la máxima autoridad en medicina. Sus obras eran muy conocidas en el Medioevo y Renacimiento temprano (José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, tomo II, p. 1424-1425). Marlowe hace una metonimia, dando el nombre del autor cuando se refiere a un libro.

¹⁰ “Donde el filósofo termina, el médico comienza” (mi traducción). Esta frase, tomada no de Galeno sino de *De sensu et sensibili* de Aristóteles, era bastante socorrida por escritores del Renacimiento (Bevington y Rasmussen, p. 110; Roma Gill, p. 28).

¹¹ “El mayor bien de la medicina es la salud” (mi traducción). De *Ética a Nicómano*, de Aristóteles. (José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, tomo I, p. 229). Fausto ofrece una traducción libre a continuación.

¹² *Why Faustus, hast thou not attained that end?*: Los editores difieren en cuanto a la puntuación de este verso. Algunos, como Bevington y Rasmussen (p. 111) y Roma Gill (p. 28), mantienen la puntuación de 1604, con la que el sentido de la pregunta se puede entender como “Pues Fausto, no has obtenido ese fin?”. Otros, como David Scott Kastan (p. 8), siguen la puntuación del Rev. Dyce: *Why, Faustus, hast thou not attained that end?*, que se entienda como “¿Por qué, Fausto, no has obtenido ese fin?”. En esta versión optamos por seguir la puntuación de Bevington y Rasmussen y Roma Gill, dado que nos parece que el sentido de la pregunta tiene mayor coherencia con el resto del soliloquio, en el que Fausto da sus razones para haberse decepcionado de todas las ciencias que menciona.

¹³ *Sound aphorisms*: Bevington y Rasmussen, como David Scott Kastan, mantienen “sound” del texto A. Roma Gill, como Dyce, cambian esto por “found aphorisms”, siguiendo el texto B para este verso. Roma Gill explica “found aphorisms” como “thought to be aphorisms” (p. 28). Bevington y Rasmussen, en la nota a este verso, definen “sound aphorisms” como “trustworthy medical precepts” (p. 111), mientras que David Scott Kastan los considera “reliable principles” (p. 8). Aquí decidimos seguir el texto A.

¹⁴ *The plague*: En esa época, se usaba para referirse a cualquier cantidad de epidemias de enfermedades infecciosas (Bevington y Rasmussen, p. 111).

Fausto. Despidete de *on kai me on*.

¡Galeno, ven! Al ver *ubi desinit
philosophus, ibi incipit medicus*,

sé médico, Fausto. Llénate de oro,
hazte inmortal por cura milagrosa.

Sí, (*Lee.*) *Summum bonum medicinae sanitas*:

El objeto de la medicina es

mantener la salud de nuestro cuerpo.

¿Pues, Fausto, no has logrado ya ese fin?

¿No han sido puros aforismos sólidos
tu charla común? ¿No están tus recetas,
por las que pueblos enteros libraron
la peste, y mil males desesperados
se aliviaron, puestas cual monumentos?

Yet art thou still but Faustus, and a man.
 Wouldst¹⁵ thou make man¹⁶ to live eternally,
 Or, being dead, raise them to life again,¹⁷
 Then this profession were to be esteemed.
 Physic, farewell! Where is Justinian¹⁸?
 (He reads.) *Si una eademque res legatur duobus,*
*alter rem, alter valorem rei,*¹⁹ etc.
 A pretty case of paltry legacies!
 (He reads.) *Exhoereditare filium non potest pater, nisi—*²⁰
 Such is the subject of the Institute,
 And universal body of the Church²¹.
 His²² study fits a mercenary drudge,
 Who aims at nothing but external trash;

¹⁵ El texto B cambia *wouldst* por *couldst*. Bevington y Rasmussen y David Scott Kastan mantienen esta forma sin comentar al respecto, mientras que Roma Gill y Mark Thornton Burnett hacen el cambio que hizo el Rev. Dyce por *couldst*. Roma Gill da la siguiente explicación al respecto: “B’s enmendation is justifiable on grounds of common sense: Faustus longs for the divine power to grant eternal life, or the power of Christ (who raised Lazarus from the dead: St John ii. 1-44).” (p. 29)

¹⁶ *Man*: Una nota en Bevington y Rasmussen expone su opinión de que, a pesar de que mantienen el singular, el plural *men* del texto B coincide mejor con el *them* en el siguiente verso (p. 111). David Scott Kastan, Mark Thornton Burnett y Roma Gill optan por la forma plural.

¹⁷ Analogía con Jesús devolviendo a Lázaro a la vida (Bevington y Rasmussen, p. 111).

¹⁸ Justiniano I, “el Grande”, emperador de Roma de 527 a 565 d. C. Su mayor logro fue la organización del derecho romano en el *Corpus Iuris Civilis* (Cuerpo de derecho civil, también conocido como los *Instituta*) en 529 d. C. (Frederick Copleston, *Historia de la filosofía*, tomo I, pp. 471-472). Nuevamente, Marlowe usa el nombre del autor para referirse al libro.

¹⁹ “Si una sola cosa se otorga como legado a dos personas, una de ellas obtendrá la cosa, y el otro el valor de la cosa” (mi traducción). El original en los *Instituta* es: *Si eadem res duobus legata, alter rem, alter valorem rei, scinditer inter eos legatum*, es decir, “Si la misma cosa se otorga como legado a dos personas, una de ellas obtendrá la cosa, y el otro el valor de la cosa, cada uno de ellos tiene derecho a solamente la mitad.” Estos cambios en la cita no se consideran deliberados, se deben a que, seguramente, Marlowe cita de memoria y no buscó esta cita (ni muchas otras) en sus originales (Bevington y Rasmussen, p. 111).

²⁰ “Un padre no puede desheredar a su hijo al menos que...” (mi traducción). El original en *Instituta* dice: *masculos vero postumos, id est et deinceps, placuit non aliter recte exheredari, nisi nominatum exheredentur*; “los herederos masculinos en la familia nacidos después de la elaboración del testamento, hijos y otros descendientes lineales, no se consideran propiamente desheredados al menos que se les desherede específicamente” (mi traducción) (Bevington y Rasmussen, p. 112).

²¹ *Church*: el texto B propone, posiblemente con mayor coherencia, *the law*, cambio que hace Roma Gill (p. 29). Bevington y Rasmussen mantienen la opción del texto A, con una nota que explica: “This reading is perhaps defensible, since canon law relied extensively on Justinian’s *Institutes*, as any student at Wittenberg or Cambridge would have known. The B-text’s substitution of *law* is understandable and perhaps correct.” (p. 112).

²² *His study*: el texto B cambia por *this study*, opción que toman Dyce y Roma Gill. Bevington y Rasmussen, al igual que Kastan, mantienen *his*, considerando que se puede leer como “el estudio de Justiniano” (Bevington y Rasmussen, p. 112).

Sin embargo, no eres más que Fausto,
 sólo un hombre, todavía. ¿Harías
 tú que el hombre⁷ viviera eternamente?
 ¿O, muertos, ya a la vida levantarlos?
 Así esta profesión tendría valor.
 ¡Medicina, adiós! ¿Dó' está Justiniano?
 (Lee.) *Si una eademque res legatur duobus,*
*alter rem, alter valorem rei, ítem*⁸.
 ¡Vaya caso de míseros legados!
 (Lee.) *Exhaereditare filium non potest*
pater nisi... el tema del Instituto⁹
 y el cuerpo universal de la Iglesia¹⁰.
 Estudio¹¹ adecuado para un esclavo
 mercenario que no persigue nada
 excepto basura exterior; mezquino,

⁷ Hemos decidido, en la traducción, mantener la discrepancia entre el género singular de *man* en este verso by el plural en el que sigue, como sucede en el texto A.

⁸ *Ítem*: “Del mismo modo, también, atículo latino que se usa [...] como señal de adición.” (DRAE) “Se emplea en lenguaje corriente para referirse, mostrando disgusto, a cierta cosa que se añade a otras ya enumeradas que también lo producen” (*Diccionario de uso del español*, María Moliner). Hemos elegido este término en lugar de etcétera por meras cuestiones métricas.

⁹ A pesar de que habla de los *Instituta* (plural en latín) de Justiniano, aquí Marlowe usa *Institute* en singular en inglés. Puede ser una referencia a las instituciones jurídicas de su época, y no solamente los libros que cita. Roma Gil y Bevington y Rasmussen deciden mantener el singular y no marcar con cursivas la palabra, de manera que el lector no lo entienda de inmediato como título. (Roma Gil, p. 29; Bevington y Rasmussen, p. 112). David Scott Kastan, en cambio, usa cursivas (p. 8). Decidimos respetar este uso del singular en la traducción, y no usar cursivas, de manera que se mantuviera la ambigüedad.

¹⁰ Optamos, en la traducción, por mantener el término que se usa en el texto A.

¹¹ “El estudio de los textos de Justiniano”, aunque también se puede entender como “este estudio”, lo que soluciona la dicrepancia entre el texto A (*his*) y el B (*this*) en inglés.

Too servile²³ and illiberal²⁴ for me.

When all is done, divinity is best.

Jerome's Bible²⁵, Faustus, view it well.

(*He reads.*) *Stipendium peccati mors est.*²⁶ Ha!

Stipendium, etc.

The reward of sin is death.²⁷ That's hard.

(*He reads.*) *Si peccasse negamus, fallimur;*

*et nulla est in nobis veritas.*²⁸

If we say that we have no sin,

We deceive ourselves, and there's 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*,²⁹

What will be, shall be? Divinity, adieu!

He picks up a book of magic.

²³ Todos los editores consultados cambiaron "The devil", en el texto A, por "too servile" del Texto B. Bevington y Rasmussen explican su decisión en una nota al pie: "The A1 reading, *The deuil*, is difficult to justify, whereas the B1 reading is too persuasive to be explained as a compositor's guesswork. Conversely, with five letters in common in the same order —t, e, u, i, l— a manuscript *Too seruire* could have been misread as *The deuil*." (p. 112).

²⁴ "Faustus compares de mercenary concerns of the lawyers with the culturally enriching studies of the 'liberal arts'." (Roma Gill, p. 9).

²⁵ La traducción Vulgata (o Latina) hecha por San Jerónimo en el siglo IV se mantuvo como el texto canónico de las Escrituras para el cristianismo occidental hasta la Reforma, y para la Iglesia Católica y Apostólica Romana, hasta mucho después (Paul Johnson, *Historia del cristianismo*, pp. 154-157).

²⁶ De *Romanos* 6:23. "Por una parte está el pecado que nos paga con la muerte..." (*La Biblia Latinoamericana*, p. 354). Fausto da una interpretación en la siguiente línea.

²⁷ *The reward of sin is death*: Roma Gill, a diferencia de todas las otras ediciones consultadas, usa un signo de interrogación aquí, solución tomada del texto B.

²⁸ De 1 Juan 1:8. La traducción que Fausto hace a continuación es bastante parecida a las que se encuentran en las traducciones de la Biblia al inglés de la época. (Bevington y Rasmussen, p. 113.) "Si decimos «Nosotros no tenemos pecado», nos engañamos a nosotros mismos; y la Verdad no está en nosotros." (*La Biblia Latinoamericana*, 1 Juan 1:8, p. 528).

²⁹ Frase popularmente conocida en Inglaterra al menos desde 1471, y bastante socorrida en la literatura del siglo XVI (Bevington y Rasmussen, p. 113). Fausto la traduce en seguida.

demasiado servicial para mí.
Al fin, la teología es lo mejor.
Esta *Biblia* de Jerónimo, Fausto,
mírala bien. (*Lee.*) *Stipendium peccati
mors est. ¡Ja! Stipendium peccati mors est.*¹²
La muerte es recompensa del pecado.
Qué duro es. (*Lee.*) *Si peccasse negamus,
fallimur et nulla est in nobis veritas.*
Al decir que no tenemos pecado,
nos engañamos a nosotros mismos,
y no hay verdad en nosotros. Entonces
al parecer, pues, debemos pecar,
y en consecuencia, morir. Sí, morir,
debemos morir una muerte eterna.
¡Vaya doctrina, *Che serà, serà!*
¿Lo que será, será? ¡Adiós, teología!

Toma un libro de magia.

¹² El texto dice: *Stipendium*, etc. A diferencia del etc. en una cita anterior, que según Bevington y Rasmussen, el etc. es parte del texto hablado, éste parece indicar que Fausto repite la cita, posiblemente a sí mismo, antes de dar su traducción (Bevington y Rasmussen, p. 113). En la traducción, hemos aprovechado esta repetición para completar el verso.

These metaphysics³⁰ of magicians
And necromantic books are heavenly³¹,
Lines, circles, signs, letters, and characters—³²
Ay, these are those that Faustus most desires.
O, what a world of profit and delight,
Of power, of honour, of omnipotence,
Is promised to the studious artisan³³!
All things that move between the quiet poles³⁴
Shall be at my command. Emperors and kings
Are but obeyed in their several provinces,
Nor can they raise the wind or rend the clouds;
But his dominion that exceeds in this
Stretcheth as far as doth the mind of man.
A sound magician is a mighty god.
Here, Faustus, try³⁵ thy brains to gain a deity³⁶.
Wagner!

³⁰ *Metaphysics*: “occult or magic lore” (*OED*): sabiduría oculta o mágica, un uso obsoleto para el cual el *Oxford English Dictionary* da como ejemplo sólo a Marlowe, ya que era raro aún en su época, aunque el uso de la palabra como sinónimo de “sobrenatural, transnatural”, era común en el Renacimiento Inglés. (Bevington y Rasmussen, p. 113).

³¹ *Heavenly*: porque pueden brindar la excelencia y el deleite que solamente se encuentra en el Cielo. (Michael Mangan, p. 34).

³² Esta lista anticipa los elementos que usará Fausto más adelante para hacer su conjuro. Los caracteres son signos o emblemas cabalísticos, por ejemplo los símbolos astrológicos para los planetas. Son los elementos más comúnmente mencionado en los conjuros medievales para hacer aparecer a espíritus o demonios (Richard Kieckhefer, *Magic in the Middle Ages*, pp. 156-165).

³³ *Studious artisan*: aquél que practica y cultiva un arte, en este caso, la necromancia (Bevington y Rasmussen, p. 114).

³⁴ *Quiet Poles*: Los polos inamovibles del universo (David Bevington y Eric Rasmussen, p. 114; Roma Gill, p. 30).

³⁵ *Try*: to use, apply, experiment with; to subject to severe test or strain (*OED*). Algunos editores optan por *tire* del texto B, pero Bevington y Rasmussen consideran que “Marlowe uses try several times in similar contexts.” (p. 114). Roma Gill y David Scott Kastan también mantienen *try*.

³⁶ *Gain a deity*: Obtener los poderes divinos de un mago (Bevington y Rasmussen, p. 115).

Estas metafísicas de los magos
y libros de necromancia parecen
celestiales, líneas, círculos, signos,
letras y caracteres... sí, son éstos
aquellos que Fausto desea más.
¡O, vaya mundo de lucro y deleite,
de poder, de honor, de omnipotencia,
se promete al artesano estudioso!
Pues todas esas cosas que se mueven
entre los quietos polos estarán
bajo mi mando. A los emperadores
y a los reyes no se les obedece
sino en sus varias provincias, ni pueden
invocar el viento o desgarrar nubes;
ah, pero el dominio de aquél que en esto
sobresale se extiende tanto como
abarca nuestra mente, la del hombre.
Un buen mago es un poderoso dios.
Aquí, Fausto, aplica tu cerebro
para conseguirte una deidad.
¡Wagner!

Enter WAGNER.

Commend me to my dearest friends,
The German Valdes and Cornelius³⁷.
Request them earnestly to visit me.

WAGNER. I will, sir.

Exit.

FAUSTUS. Their conference will be a greater help to me
Than all my labours, plod I ne'er so fast.

Enter GOOD ANGEL *and* EVIL ANGEL.³⁸

GOOD ANGEL. O, Faustus, lay that damnèd book aside
And gaze not on it, lest it tempt thy soul,
And heap God's heavy wrath upon thy head!
Read, read the Scriptures. That³⁹ is blasphemy.

EVIL ANGEL. Go forward, Faustus, in that famous art
Wherein all Nature's treasure is contained:
Be thou on earth as Jove⁴⁰ is in the sky,

³⁷ *Cornelius*: Hay una tendencia a identificar este personaje con Cornelio Agripa, mago renacentista y amigo del Fausto histórico, pero en el segundo acto, Fausto habla con Valdes y Cornelio sobre Agripa (Michael Mangan, pp. 39-41). Bevington y Rasmussen, sin embargo, opinan: "Probably we should not identify this character with Cornelius Agrippa, the Renaissance magician and friend of the historical Faustus, as Ward argues, for in II. 1190-20 [escena II, versos 119-120] Faustus talks with Cornelius and Valdes about Agrippa." (p. 117)

³⁸ Según Michael Mangan, el Prólogo y el primer soliloquio de Fausto nos presentan al personaje en distintas formas, y nos permiten crear distintas opiniones sobre él y sus acciones. Es en este momento, con la entrada de los ángeles, que el carácter de la obra se define, y, usando este recurso de los *morality plays*, el dramaturgo define lo que será, en adelante, el universo moral en el que sucede la obra (Michael Mangan, p. 36). El mismo Mangan, sin embargo, propone una explicación alterna de la aparición de los ángeles: ya que éstas figuras eran, para el momento de representación de esta obra, anticuadas e inusuales, el público podía verlas como una incursión más bien cómica de una época anterior (p. 37).

³⁹ *That is blasphemy*: se refiere a la lectura de ese libro maldito (Bevington y Rasmussen, p. 115).

⁴⁰ Jove: Júpiter (Manfred Lurker, *Diccionario de Dioses y Diosas, Diablos y Demonios*, pp. 153-154). Este nombre pagano se usaba a menudo para referirse al Dios cristiano en los textos del Renacimiento en Inglaterra "Bevington y Rasmussen, p. 115; Roma Gill, p. 31). Según Roma Gill, tiene particular carga el hecho de que este uso está en boca del Ángel Malvado (p. 31). En esta obra, el uso de Jove para referirse a Dios es reiterado.

Entra WAGNER.

Lleva mis respetos a mis amigos
más queridos, Valdes¹³, el alemán
y Cornelio. Pídeles con ahínco
que vengan a hacerme una visita.

WAGNER: Lo haré, señor.¹⁴

Sale.

FAUSTO: Su conversación será para mí
mayor ayuda que todo mi esfuerzo,
nunca antes habré avanzado más rápido.

Entran el ÁNGEL BUENO y el ÁNGEL MALVADO.

ÁNGEL BUENO: ¡O Fausto, haz a un lado ese libro vil
y no lo mires, para que no tiente
a tu álma y se descargue la ira
pesada de Dios sobre tu cabeza!
Lee las Escrituras. Eso es blasfemo.

ÁNGEL MALVADO: Adelante, Fausto, en ese famoso
arte que contiene tantos tesoros
de natura. Se tú en esta tierra
como Jove¹⁵ lo ha sido en el Cielo,

¹³ Todas las traducciones al español que revisamos castellanizan el nombre de Valdes por Valdés. En este caso, sin embargo, y a pesar de que respetamos la forma castellana de la mayoría de los nombres, ya que se conocen de esta manera, decidimos que “Valdés”, como apellido español, funcionaría de forma extraña con el hecho de que se le menciona como “el alemán”.

¹⁴ Aquí no hay ninguna seguridad acerca de la versificación (o no versificación) del parlamento de Wagner. Este personaje, sin embargo, suele hablar en prosa, y Marlowe no le da un verso completo, ni integra su breve intervención a un verso de Fausto. Suponemos, pues, que el personaje responde en prosa, y así lo mantenemos en la traducción.

¹⁵ Decidimos mantener esta versión del nombre de Júpiter tanto por su cercanía fonética con “Jehová” como por razones de métrica.

Lord and commander of these elements⁴¹.

Exeunt ANGELS.

FAUSTUS. How am I gluttoned with conceit of this!⁴²

Shall I make spirits fetch me what I please,

Resolve me of all ambiguities,

Perform what desperate enterprise I will?

I'll have them fly to India⁴³ for gold,

Ransack the ocean for orient pearl⁴⁴,

And search all corners of the new-found world⁴⁵

For pleasant fruits and princely delicacies⁴⁶.

I'll have them read me⁴⁷ strange philosophy

And tell the secrets of all foreign kings.

I'll have them wall all Germany with brass⁴⁸

And make swift Rhine circle fair Wertenberg⁴⁹.

I'll have them fill the public schools with silk⁵⁰,

Wherewith the students shall be bravely clad.

⁴¹ *These elements*: Los cuatro elementos de los que se hizo la tierra (agua, aire, tierra y fuego). Aunque se mencionan dos de los elementos en el verso anterior, "these elements" se refiere tanto a éstos como a los dos restantes (Roma Gill, p. 31).

⁴² *Gluttoned with conceit of this*: Bevington y Rasmussen lo definen como "filled with greedy longing by the very thought, the notion" (p. 115), mientras que Roma Gill considera que es "drunk with the thought" (p. 31).

⁴³ *India*: Puede referirse indiscriminadamente a las Antillas o al "new-found world" que menciona unos versos más abajo, es decir América (Bevington y Rasmussen, p. 116), o a la India misma.

⁴⁴ *Orient pearl*: Las perlas de los mares de la India, eran las más bellas, brillantes y cotizadas que las perlas europeas (Bevington y Rasmussen, p. 116; Roma Gill, p. 31).

⁴⁵ El Nuevo Mundo, América.

⁴⁶ *Delicacies*: "delicacies" (David Scott Kastan, p. 10).

⁴⁷ *Read me*: "teach me" (Roma Gill, p. 31).

⁴⁸ *Wall all Germany with brass*: más que la creación de una muralla de bronce, Fausto se refiere a defender, por todos los lados, con cañones hechos de este material (Michael Mangan, *op. cit.*, p. 38).

⁴⁹ Wittenberg está sobre el Elba, al sureste de Berlín, a unos 320 kilómetros del Rin, cuando muy cerca. El ducado de Württemberg, en cambio, se encuentra al sur, a orillas del Rin. Esto parecería apoyar la interpretación de que Wertenberg es Würtemberg. (Bevington y Rasmussen, p. 116; David Scott Kastan, p. 10).

⁵⁰ Al parecer, Fausto pretende desafiar las normas de vestuario de las universidades, como Cambridge, donde decretaban que nadie, a menos que fuera doctor, usara seda en sus vestidos, y que no hubiera nada en la parte exterior de su túnica (el uniforme de los estudiantes) que no fuera de lana negra, café, beige, o algún otro color triste (Bevington y Rasmussen, p. 116; Roma Gill, p. 31).

señor y amo de estos elementos.

Salen los ÁNGELES.

FAUSTO: ¡Vaya que la pura noción me atrapa!
¿Haré que los espíritus me traigan
lo que me plazca, resuelvan mis dudas,
emprendan cualquier tarea que quiera,
por más desesperada que esta suene?
Haré que vuelen por oro a las Indias¹⁶,
que del mar saquen perlas de oriente,
en el nuevo mundo, recién hallado,
encuentren las frutas más placenteras
y los manjares dignos para un príncipe.
Haré que lean filosofía extraña,
y que me relaten las confidencias
de todos los monarcas extranjeros.
Haré que formen una gran pared
de bronce¹⁷ que rodee toda Alemania,¹⁸
y consigan que corra el veloz Rin
alrededor de la preciosa Wertenberg.
Lograré que las universidades¹⁹
con seda sean llenadas, y vestidos
magníficos porten los estudiantes.

¹⁶ Puralizamos *India* para dejar claro que esta referencia no es necesariamente al país con ese nombre, sino que puede ser a América o a las Antillas.

¹⁷ *Brass*: Puede ser latón, cobre o bronce, por lo usos de la época (*Gran Diccionario Oxford Español – Inglés, Inglés – Español*, p. 1011).

¹⁸ Optamos por mantener la metonimia del autor en estos versos.

¹⁹ *Public Schools*: literalmente escuelas públicas, pero se refiere a las universidades (David Scott Kastan, p. 10).

I'll levy soldiers with the coin they bring⁵¹
And chase the Prince of Parma⁵² from our land,
And reign sole king of all the provinces;
Yea, stranger engines for the brunt of war
Than was the fiery keel⁵³ at Antwerp's bridge,⁵⁴
I'll make my servile spirits to invent.
Come, German Valdes and Cornelius,
And make me blest with your sage conference!

*Enter VALDES and CORNELIUS.*⁵⁵

Valdes, sweet Valdes, and Cornelius,
Know that your words have won me at the last
To practise magic and concealèd arts.
Yet not your words only, but mine own fantasy⁵⁶,
That will receive no object⁵⁷, for my head

⁵¹ *They bring*: que traigan los espíritus (Roma Gill, p. 32).

⁵² Príncipe de Parma: General español, gobernador de los Países Bajos de 1578 a 1592, muy odiado en Inglaterra, donde se le consideraba un opresor católico. Ya que estaba al mando de las tropas de la Armada Española que debían llegar en 1588, se le veía como el modelo del tirano extranjero del que los protestantes patriotas buscaban deshacerse (Peter N. Stearns and William Leonard Langer (eds.), *The Encyclopaedia of World History*, p. 290). Michael Mangan nota que, después de varios versos dedicados a frivolidades y placeres mundanos en combinación con cuestiones académicas, Fausto pasa, al final de este parlamento, a la idea del poder y la conquista militar. Al mismo tiempo, la guerra que desea para adquirir el trono tiene también un objetivo más cercano a los ideales protestantes del público: librar esta tierra del yugo católico: "The average Protestant Englishman or woman in the audience in the 1590s must have had a sneaking sympathy with many of Faustus's desires." (Michael Mangan, p. 39).

⁵³ *Keel*: "one of the main longitudinal beams of the hull of a vessel" (*OED*) Se usa como metonimia, para referirse a la embarcación.

⁵⁴ *The firey keel at Antwerp's bridge*: Una nave incendiada que usaron en 1585 los neerlandeses para destruir un puente construido por el Príncipe de Parma durante su sitio de Amberes. (William Leonard Langer, *Enciclopedia de Historia Universal*, p. 290).

⁵⁵ Michael Mangan considera que la función de estos dos personajes es un tanto redundante. Se podría pensar que, como en un *morality*, funcionan como figuras de tentación, sin embargo, Fausto ya está convencido antes de que aparezcan. Por otra parte, el protagonista debe repetir gran parte de lo que ha dicho en el soliloquio para beneficio de sus amigos durante esta escena, nuevamente redundante. Mangan concluye que su función es, por una parte, simplemente acompañar a Fausto en esta aventura solitaria y, por otra, continuar el lenguaje de placer proyectado: "This luxurious language is such an important element in the play because it is arguably the case that Faustus, like Valdes here, is more successful at conjuring up pleasure with words than he is at doing it with black magic." (p. 40).

⁵⁶ *but mine own fantasy*: "fantasía" entendida como imaginación, pero también, en la psicología escolástica, la facultad mental que se usa para percibir objetos (Bevington y Rasmussen, p. 117).

⁵⁷ *will receive no object*: "(a) perceive or think about nothing else, or (b) allow no objection" (Bevington y Rasmussen, p. 118).

Reclutaré soldados con monedas
que consigan, y al Príncipe de Parma
echaré de esta tierra, y siendo único
rey mandaré sobre nuestras provincias;
sí, haré a mis espíritus serviles
inventar artefactos más extraños
para el asalto en guerra que la quilla
que una vez ardió en el puente de Amberes.
¡Vengan, alemán²⁰ Valdes y Cornelio,
y bendíganme con su sabia charla!

Entran VALDES y CORNELIO.

Valdes, mi dulce Valdes, y Cornelio,
sepan que sus palabras me han ganado
al fin, para su magia y artes ocultas.
Pero no fueron sólo sus palabras,
no, es también mi propia fantasía
la que no aceptará objeción alguna,
porque mi mente no hace otra cosa

²⁰ Aunque algunos traductores optan por el plural alemanes, nosotros consideramos que es singular debido al uso al final del soliloquio (*Commend me to my dearest friends, / The German Valdes and Cornelius*), por lo que mantenemos el singular aquí.

But ruminates on necromantic skill.
Philosophy is odious and obscure;
Both law and physic are for petty wits;
Divinity is basest of the three,⁵⁸
Unpleasant, harsh, contemptible, and vile.
'Tis magic, magic, that hath ravished me.
Then, gentle friends, aid me in this attempt,
And I, that have with concise syllogisms⁵⁹
Gravelled⁶⁰ the pastors of the German Church,
And made the flow'ring pride of Wertenberg⁶¹
Swarm to my problems⁶² as the infernal spirits⁶³
On sweet Musaeus⁶⁴ when he came to hell,
Will be as cunning as Agrippa⁶⁵ was,
Whose shadows⁶⁶ made all Europe honour him.

VALDES. Faustus, these books, thy wit, and our experience,
Shall make all nations to canonise⁶⁷ us.

⁵⁸ *Basest of the three*: Fausto mencionó cuatro ciencias: filosofía, medicina, derecho y teología, sin embargo, son sólo tres en su cuenta. Greg, en su edición, considera que se puede entender como “even baser than the other three”. Bevington y Rasmussen, en cambio, creen que el personaje omite la filosofía de esta opinión (p. 118).

⁵⁹ *Concise syllogisms*: “elegant arguments” (David Scott Kastan, p. 11).

⁶⁰ *Gravelled*: “confounded, perplexed, amazed” (*OED*).

⁶¹ *The flow'ring pride of Wertenberg*: los mejores de Wertenberg. Esta construcción es muy socorrida por Marlowe (Bevington y Rasmussen, p. 118).

⁶² *Problems*: las cuestiones propuestas para discusiones académicas.

⁶³ *Spirits*: Spirit a menudo se usaba como sinónimo de demonio (Bevington y Rasmussen, p. 118).

⁶⁴ *Musaeus*: En la *Eneida* de Virgilio, el poeta semi-mitológico Musaeo viaja al inframundo como el guía de Eneas y es rodeado por espíritus (Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, p. 368).

⁶⁵ Enrique Cornelio Agripa von Nettesheim (1486 – 1535), el mago más famoso del Renacimiento. Se decía que tenía el poder de llamar sombras, es decir, los fantasmas o las formas espectrales de los muertos (William Leonard Langer, *Enciclopedia de Historia Universal*, p. 207).

⁶⁶ *Shadows*: Algunos editores optan por el singular *shadow*, que aparece en el Texto A 1. En plural, se considera que *shadows* es una referencia a los espíritus que el mago conjuraba. En singular, *shadow* puede tomarse como la sombra de Agrippa, una referencia a su poder e importancia. Dyce y Lt. Col. Frederick Francis Cunningham usaron el singular, pero Bevington y Rasmussen, David Scott Kastan, Roma Gill y Mark Thornton Burnett optaron por el plural del texto B, al considerar que esta forma era más probable en el contexto (Bevington y Rasmussen, p. 119). David Scott Kastan explica el uso del término, en una nota, como “spirits raised from the dead” (p. 11). En esta versión, tomamos también la forma plural.

⁶⁷ *Canonise*: tratar como santo o glorificar a una persona. El término también tiene la connotación irónica de consagrar y de colocar en el calendario de los santos, cosa que claramente no va a suceder con tres doctos que experimentan con la magia negra (Bevington y Rasmussen, p. 119).

sino rumiar sobre la habilidad
que se puede tener en necromancia.
La filosofía es odiosa y oscura;
tanto derecho como medicina
son para ñnteligencias mezquinas;
teología es la más innoble de todas,
molesta, dura, deleznable, y vil.
Es la magia la que me ha cautivado.
Pues, ayúdenme, gentiles amigos,
en esta prueba, y yo, quien a pastores
de la Iglesia alemana he sorprendido
con bellos²¹ silogismos, yo, que he hecho
que de Wertenberg la floreciente honra
se junte alrededor de mis problemas
como los espíritus infernales
alrededor del dulce Musaeo
cuando aquél se adentró ñn el Infierno,
seré tan ingenioso como Agripa,
cuyos espectros²² pasmaron a Europa.

VALDES: Fausto, estos libros, y tu inteligencia
junto con nuestra experiencia hãrán
que todos los pueblos nos canonicen.

²¹ Tomamos la interpretación que hace David Scott Kastan de *concise* por ser la que mejor funciona en el contexto.

²² Como se explica en la nota al texto inglés, optamos por el plural *shadows*, que se puede tomar como demonios, fantasmas o espectoros, en lugar de la forma singular.

As Indian Moors⁶⁸ obey their Spanish lords,
So shall the spirits of every element⁶⁹
Be always serviceable to us three.
Like lions shall they guard us when we please,
Like Almaine rutters with their horsemen's staves,⁷⁰
Or Lapland giants⁷¹, trotting by our sides;
Sometimes like women, or unwedded maids,
Shadowing more beauty in their airy brows
Than have the white breasts of the Queen of Love.⁷²
From Venice shall they drag huge argosies⁷³,
And from America the golden fleece⁷⁴
That yearly stuffs⁷⁵ old Philip's⁷⁶ treasury,
If learnèd Faustus will be resolute.

FAUSTUS. Valdes, as resolute am I in this

As thou to live. Therefore object it not.

⁶⁸ *Indian Moors*: Indígenas americanos. La palabra moro a menudo se usaba para cualquier persona de piel oscura (Roma Gill, p. 33).

⁶⁹ *Spirits of every element*: formas corpóreas (tomadas aquí por los espíritus) de los cuatro elementos. (Bevington y Rasmussen, p. 119).

⁷⁰ *Like Almaine rutters with their horsemen's staves*: Roma Gill interpreta este verso como "Like German cavalry with lances" (p. 33), exáctamente la misma interpretación que se encuentra en Bevington y Rasmussen (p. 119), quienes la atribuyen a Jump (John D. Jump, editor de la versión de *Doctor Faustus* de la colección *The Revels Plays*, Methuen, London, 1962).

⁷¹ *Lapland giants*: Marlowe también hace referencia a los gigantes de Laponia en la segunda parte de *Tamburlaine* (Roma Gill, p. 33).

⁷² *Queen of Love*: Venus. El uso de este sobrenombre era común en el medioevo (Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, p. 536).

⁷³ *Argosies*: del italiano *ragusea*, una nave de Ragusa. En el Renacimiento, a menudo se interpretaba también como proveniente del latín medieval *argis*, una nave de carga, que a su vez proviene del Argo, el famoso barco mítico de Jasón. En español, el equivalente será bajeles, pero se pierde la referencia mitológica (Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, p. 46; David Bevington y Eric Rasmussen, p. 120).

⁷⁴ *Golden fleece*: la comparación que hace Fausto entre el vellón dorado de Jasón y las riquezas increíbles que se sacaban del nuevo mundo por los soldados de Felipe II de España apunta a la segunda interpretación de Argosias (ver nota anterior) (Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, p. 46; David Bevington y Eric Rasmussen, p. 120).

⁷⁵ Aunque el rey Felipe II ya había muerto antes de que esta obra se publicara por primera vez, sólo el texto de 1616 refleja este hecho (Bevington y Rasmussen, p. 120; Roma Gill, p. 33).

⁷⁶ El rey Felipe II de España (1527-1598) (Bevington y Rasmussen, p. 120; Roma Gill, p. 33).

Como los moros indios obedecen
a sus señores de España, así
los espíritus de cada elemento
con los tres serán siempre serviciales.
Nos cuidarán cual leones, si nos place,
como guardias germanos con sus lanzas,
o a nuestro lado, avanzando a trote
se volverán gigantes de Laponia;
a veces mujeres, o mozas célibes,
con más belleza en sus frentes airosas
que la que se halla en los blancos pechos
de Venus, Reina antigua del Amor.
De Venecia traerán grandes argosias,
y de América el vellocino de oro
que todos los años sin falta llena
las arcas de ese viejo rey Felipe,
si el erudito Fausto está resuelto.

FAUSTO: Valdes, yo ya estoy tan resuelto en esto
como tú lo estás hoy para vivir.
Por lo tanto, no pongas objeciones.

CORNELIUS. The miracles that magic will perform

Will make thee vow to study nothing else.

He that is grounded in astrology,

Enriched with tongues⁷⁷, well seen in minerals,

Hath all the principles magic doth require.⁷⁸

Then doubt not, Faustus, but to be renowned,

And more frequented for this mystery⁷⁹

Than heretofore the Delphian oracle⁸⁰.

The spirits tell me they can dry the sea,

And fetch the treasure of all foreign wrecks—

Ay, all the wealth that our forefathers hid

Within the massy⁸¹ entrails of the earth.

Then tell me, Faustus, what shall we three want?

FAUSTUS. Nothing, Cornelius. O, this cheers my soul!

Come, show me some demonstrations magical,

That I may conjure in some lusty⁸² grove,

And have these joys in full possession.

VALDES. Then haste thee to some solitary grove,

And bear wise Bacon's and Abanus'⁸³ works,

⁷⁷ *Tongues*: en específico hebreo, griego y latín, éste último considerado como el lenguaje universal para la comunicación con los espíritus (Bevington y Rasmussen, p. 120).

⁷⁸ *All the principles that magic doth require*: La astrología, el conocimiento de los movimientos de los planetas, se consideraba necesario para la adivinación, las lenguas para conjurar y los minerales, es decir, el conocimiento de las propiedades de los minerales, para la alquimia. Es notorio que Cornelius no menciona la herbolaria, que en el medioevo se consideraba una parte importante de la magia, pero era vista como una forma baja y popular por el mago intelectual del Renacimiento. (Richard Kieckhefer, *Magic in the Middle Ages*, pp. 69-90, 120-150). Más adelante, en la escena III de este acto, Mefistófeles deja claro que no es esto lo que realmente se requiere para conjurar, sino simplemente que quien lo hace ponga en peligro su alma abjurando de la Trinidad y rezándole a Lucifer.

⁷⁹ *Mistry*: "secret art or skill" (OED).

⁸⁰ *Delphian oracle*: El santuario y oráculo de Apolo en la ciudad de Delfos es el oráculo más conocido de la Grecia antigua debido a su aparición en varias tragedias griegas (Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, p. 131).

⁸¹ *Massy*: "Massive, solid" (Bevington y Rasmussen, p. 121), "solid" (Roma Gill, p. 34).

⁸² *Lusty*: Bevington y Rasmussen lo definen como "pleasant", pero este significado no hace que pierda el sentido de *lust*, sensual (p. 121).

⁸³ Roger Bacon (c. 1212 – 1292) fue un filósofo franciscano en Oxford. Pietro d'Abano (c. 1250 – 1316), fue un filósofo y médico italiano. Se rumoraba que ambos eran magos (Frederick Copleston, *Historia de la filosofía*, tomo 2, pp. 427-433; 446).

CORNELIO: Los milagros que la magia hará
 lograrán que jures no estudiar más.
 Aquél que bien fundamentado está
 en la astrología, y está con lenguas
 enriquecido, y en los minerales
 bien versado, tiene aquellos principios
 que la magia requiere. Pues no dudes,
 Fausto, que tú serás más renombrado
 y frecuentado por este misterio
 de lo que hasta ahora lo ha sido Delfos.
 Los espíritus me aseguran que ellos
 pueden secar los mares para traer
 el tesoro de naufragios ajenos...
 sí, toda la riqueza que escondieron
 nuestros genitores²³ en las entrañas
 masivas de la tierra. Y así dime,
 Fausto, ¿qué más nos faltará a los tres?

FAUSTO: Nada, Cornelio. ¡O, esto alegra mi alma!
 Vamos, muéstrenme unas pruebas de magia,
 para que yo intente conjurar
 en alguna placentera²⁴ arboleda
 y poseer por completo estas dichas.

VALDES: Pues corre a tu solitaria arboleda,
 y lleva contigo todas las obras
 de esos sabios, Bacon y Abano,

²³ *Genitores*: progenitores. La forma abreviada que nos dimos licencia de crear se debe a la métrica.

²⁴ *Placentera*: Optamos por mantener el significado de *lusty* aunque se pierda la connotación de sensualidad.

The Hebrew Psalter and New Testament;⁸⁴

And whatsoever else is requisite

We will inform thee ere our conference cease.

CORNELIUS. Valdes, first let him know the words of art⁸⁵,

And then, all other ceremonies learned,

Faustus may try his cunning by himself.

VALDES. First I'll instruct thee in the rudiments,

And then wilt thou be perfecter than I.

FAUSTUS. Then come and dine with me, and after meat⁸⁶

We'll canvass every quiddity⁸⁷ thereof,

For, ere I sleep, I'll try what I can do.

This night I'll conjure, though I die therefore.

Exeunt.

⁸⁴ Se acostumbraba utilizar los Salmos y los primeros versos del Evangelio de San Juan en los conjuros (Bevington y Rasmussen, p. 121; Roma Gill, p. 34).

⁸⁵ *The words of art*: los términos técnicos que se necesitan para un conjuro (Bevington y Rasmussen, p. 121).

⁸⁶ *Meat*: Marlowe usa una sinécdoque, es decir, usa la parte por el todo, "carne" para referirse a la comida en general (Bevington y Rasmussen, p. 121).

⁸⁷ *Canvass every quiddity*: explorar cada detalle. Roma Gill: "*Quiddity* is a scholastic term denoting the essence of a thing, that which makes it what it is." (p. 35). Bevington y Rasmussen, en cambio, opinan que: "The scholastic sense in which a *quiddity* is a quibble or captious nicety in argument gives ironic perspective to Faustus's zeal for cunning." (p. 122) El *Oxford English Dictionary* acepta ambos sentidos, aunque el primero que da es el que menciona Roma Gill, dado que proviene del latín *quid*, "qué" (*OED*).

el Salterio hebreo y los Evangelios;
y de cualquier otra cosa que requieras
te informaremos antes de partir.

CORNELIO: Valdes, primero deja que conozca
las palabras propias de nuestro arte,
y ya, conociendo las ceremonias,
Fausto podrá probar su astucia solo.

VALDES: Primero te instruiré en los rudimentos,
pronto serás más perfecto que yo.

FAUSTO: Entonces vengan y cenem conmigo,
y después de la carne sondearemos
todas las nimiedades del asunto²⁵,
porque antes de que duerma probaré
lo que puedo yo lograr. Esta noche
conjuraré, aunque muera por ello.

Salen.

²⁵ En español no existe un término equivalente a *quiddity*, por lo que hemos elegido “nimiedades del asunto” al considerar que se le pueden otorgar ambos sentidos.

Scene II

Enter two SCHOLARS.

FIRST SCHOLAR. I wonder what's become of Faustus, that was wont to make our schools ring with '*sic probo*'⁸⁸.

SECOND SCHOLAR. That shall we know, for see, here comes his boy⁸⁹.

Enter WAGNER.⁹⁰

FIRST SCHOLAR. How now, sirrah⁹¹, where's thy master?

WAGNER. God in heaven knows.

SECOND SCHOLAR. Why, dost not thou know?

WAGNER. Yes, I know, but that follows not.⁹²

FIRST SCHOLAR. Go to, sirrah! Leave your jesting, and tell us where he is.

WAGNER. That follows not necessary by force of argument, that you, being licentiates⁹³, should stand upon't.⁹⁴ Therefore, acknowledge your error, and be attentive.

⁸⁸ *Sic probo*: latín, "así lo compruebo". Frase muy usada en los debates escolásticos, según Bevington y Rasmussen (p. 122).

⁸⁹ *Boy*: término usual para referirse a un sirviente en la época (Sylvan Barnet, p. 10).

⁹⁰ Aunque la acotación solo indica la entrada, el diálogo subsiguiente menciona vino, que es probable que Wagner lleve consigo. Por lo mismo, algunos editores, como Bevington y Rasmussen, agregan este detalle a la acotación.

⁹¹ *Sirrah*: "a conventional form of address to a social inferior or servant." (Bevington y Rasmussen, p. 122).

⁹² *But that follows not*: Wagner parodia los triunfos en las discusiones académicas de Fausto al usar un silogismo implícito. Anteriormente, dijo que Dios lo sabrá, pero no dijo que sólo Dios lo sabrá, por lo tanto, no se puede sacar como consecuencia lógica que Wagner no lo sabe (Bevington y Rasmussen, p. 122).

⁹³ *Licentiate*: técnicamente, aquellos que han obtenido licencia para buscar el grado de maestría o doctorado (David Scott Kastan, p. 13).

⁹⁴ Es decir, "estudiantes respetables como ustedes, que han sido entrenados en la lógica, deben saber que no pueden asumir que se ha probado que yo sé dónde está Fausto y que ustedes, por lo tanto, tienen el derecho de exigir una respuesta" (Bevington y Rasmussen, p. 122).

Escena II

*Entran dos ESTUDIANTES.*²⁶

PRIMER ESTUDIANTE: Me pregunto qué ha pasado con Fausto, conocido por hacer sonar en nuestras escuelas el '*sic probo*'.

SEGUNDO ESTUDIANTE: Eso lo sabremos, pues mira, aquí viene su muchacho.

Entra WAGNER.

PRIMER ESTUDIANTE: Hola, muchacho, ¿dónde está tu señor?

WAGNER: Dios en los cielos sabrá.

SEGUNDO ESTUDIANTE: Pero, ¿no lo sabes?

WAGNER: Sí, lo sé, pero eso no es consecuente.

PRIMER ESTUDIANTE: ¡Vamos, muchacho! Déjate de bromas y dínos dónde está.

WAGNER: No es conclusión necesaria por fuerza de argumentación en la que ustedes, siendo licenciados, deban basarse. Por lo tanto, acepten su error y estén atentos.

²⁶ Los traductores han encontrado distintas soluciones para nombrar a estos personajes, ya que *scholars* se puede interpretar como estudiosos o doctos, y no sólo estudiantes, pero la mayoría de los traductores al español han terminado por usar estudiantes. No se sabe bien qué grado tienen en realidad, pero estos *scholars* no pueden tener un grado demasiado alto, ya que si así fuere, Wagner no se atrevería a bromear con ellos. Si se toma sólo este factor en cuenta, se tendría que suponer que no han obtenido ni el primer grado (como supone Greg). Bevington y Rasmussen dan un poco más de amplitud en este aspecto, ya que consideran que por convención dramática, Wagner podría hablar de la manera que lo hace con alumnos un poco más avanzados, lo cual concuerda con el hecho de que Wagner les llama *licentiates* (Bevington y Rasmussen, pp. 122-123). Para esta traducción, hemos decidido llamarlos estudiantes, como Santoyo y Santamaría, Jiménez Heffernan y Ana Bravo, por mantener la idea de que no han obtenido ningún grado mayor.

SECOND SCHOLAR. Why, didst thou not say thou knew'st?

WAGNER. Have you any witness on't?

FIRST SCHOLAR. Yes, sirrah, I heard you.

WAGNER. Ask my fellow if I be a thief.⁹⁵

SECOND SCHOLAR. Well, you will not tell us.

WAGNER. Yes, sir, I will tell you. Yet, if you were not dunces⁹⁶, you would never ask me such a question. For is not he *corpus naturale*? And is not that *mobile*⁹⁷? Then, wherefore should you ask me such a question? But that I am by nature phlegmatic, slow to wrath, and prone⁹⁸ to lechery—to love, I would say—it were not for you to come within forty foot⁹⁹ of the place of execution¹⁰⁰, although I do not doubt to see you both hanged the next sessions. Thus, having triumphed over you, I will set my countenance like a precisian¹⁰¹, and begin to speak thus: Truly, my dear brethren, my master is within at dinner, with Valdes and Cornelius, as this wine, if it could speak, would inform your worships. And so, the Lord bless you, preserve you, and keep you, my dear brethren, my dear brethren!

Exit.

⁹⁵ *Ask my fellow if I be a thief*: Wagner considera que tener uno de los estudiantes como testigo del otro es tan válido como pedir a un ladrón que testifique sobre la inocencia de su compañero en el robo. Era una frase usual en la época (Bevington y Rasmussen, p. 123).

⁹⁶ *Dunce*: “a person who is slow at learning”. La palabra tiene su origen en los seguidores del teólogo escocés del siglo XIII, Duns Scotus, cuyo sistema de teología y filosofía, conocido como el escolasticismo, que enfatizaba la tradición, se enseñaba en toda Europa medieval. Sus seguidores, conocidos como *Duns men*, o *dunces*, eran ridiculizados por los humanistas del siglo XVI, quienes los consideraban pedantes y enemigos del conocimiento (*Concise Oxford English Dictionary*, p. 444).

⁹⁷ *Corpus naturale seu mobile*: “un cuerpo natural es cambiable”. Formulación escolástica derivada de Aristóteles, usada para definir, en la medicina, la capacidad para el movimiento y el cambio de los cuerpos naturales (Frederick Copleston, *Historia de la filosofía*, tomo III, pp. 332-336).

⁹⁸ *Prone*: Juego de palabras. *Prone* quiere decir propenso, pero también acostado, usualmente boca-abajo (*OED*).

⁹⁹ *Foot*: Todas las ediciones consultadas usan el singular aquí, en lugar del plural “feet”.

¹⁰⁰ *Place of execution*: Wagner se refiere al lugar donde Fausto, Valdés y Cornelio “atacan” su comida, es decir la mesa, pero aprovecha el doble sentido de la frase. Cuarenta pies era la distancia convencional que se mantenía ante la horca, por superstición. Wagner bromea con esta frase al comentar que no duda encontrar a los estudiantes colgados en la próxima sesión (Bevington y Rasmussen, p. 124).

¹⁰¹ *Precisian*: alguien rígido y preciso en la observación de la religión, un puritano. Wagner se burla del gesto puritano al poner el semblante de preciso (Roma Gill, p. 36; Bevington y Rasmussen, p. 124).

SEGUNDO ESTUDIANTE: Pero, ¿no dijiste que sabías?

WAGNER: ¿Tiene algún testigo que lo pruebe?

PRIMER ESTUDIANTE: Sí, muchacho, yo te escuché.

WAGNER: Pregúntale a mi compañero si soy ladrón.

SEGUNDO ESTUDIANTE: Bien, pues no nos dirás.

WAGNER: Sí señor, les diré. Pero si no fueran burros²⁷, nunca me harían pregunta tal. Pues, ¿no es él *corpus naturale*? Y, ¿no es *mobile*? Entonces, ¿por qué me hacen tal pregunta? Si yo no fuera por naturaleza flemático, difícil de enojar, y propenso²⁸ a la lascivia –al amor, diría yo– ustedes no se acercarían más de cuarenta pies al lugar de ejecución, aunque no dudo que los veré a los dos colgados las próximas sesiones. Así, habiendo triunfado sobre ustedes, pondré mi semblante como el de un puritano y comenzaré a hablar así: En verdad, mis queridos hermanos, mi señor está adentro cenando con Valdés y Cornelio, como este vino, si pudiera hablar, les informaría a sus señorías. Entonces, Dios esté con ustedes y los conserve, y los mantenga, mis queridos hermanos, mis queridos hermanos.

Sale.

²⁷ *Burros*: No existe un término, en español, que englobe todas las características y las connotaciones que tenía *dunces* en la época de Marlowe, por lo que hemos decidido traducir con un término que mantenga el significado actual de *dunces*.

²⁸ *Propenso*: No existe un término que mantenga el juego de palabras que hace Wagner, por lo que optamos por el sentido original.

FIRST SCHOLAR. Nay, then, I fear he is fall'n into that damned art for which they two are infamous through the world.

SECOND SCHOLAR. Were he a stranger, and not allied to me¹⁰², yet should I grieve for him. But, come, let us go and inform the Rector, and see if he, by his grave counsel, can reclaim him.

FIRST SCHOLAR. O, but I fear me nothing can reclaim him.

SECOND SCHOLAR. Yet let us try what we can do.

Exeunt.

Scene III¹⁰³

*Enter FAUSTUS to conjure.*¹⁰⁴

FAUSTUS. Now that the gloomy shadow of the earth,¹⁰⁵
Longing to view Orion's drizzling look¹⁰⁶,
Leaps from th' Antarctic world unto the sky
And dims the welkin¹⁰⁷ with her pitchy¹⁰⁸ breath,¹⁰⁹
Faustus, begin thine incantations,

¹⁰² *allied to me*: "bound to me in friendship" (Bevington y Rasmussen, p. 124).

¹⁰³ En el Texto A, Fausto está solo en el escenario, pero en el B, esta escena se lleva a cabo en presencia de Lucifer y los diablos.

¹⁰⁴ Bevington y Rasmussen agregan "holding a book" a esta acotación (p. 125), con la justificación de que en la escena 1, Valdés le recomendó que fuera a un bosque con ciertos libros para conjurar. David Scott Kastan la edita para decir "preparing to conjure" (p. 14). Roma Gill opta por dejarla como aparece en el original (p. 37). En este texto, y en la traducción, respetamos también la forma original de la acotación.

¹⁰⁵ Era común en la época considerar la noche como la sombra de la tierra, proyectada hacia arriba cuando el sol estaba por debajo (Roma Gill, p. 37; Bevington y Rasmussen, p. 125).

¹⁰⁶ La constelación de Orión aparece alta en el cielo a finales de agosto, y se le consideraba el aviso de la llegada de la época de llovizna casi constante en Inglaterra (David Scott Kastan, p. 14).

¹⁰⁷ *Welkin*: "the sky; heaven." La palabra tiene su origen en el anglosajón *wolken*, que significaba nube o cielo (*The New Oxford American Dictionary*).

¹⁰⁸ *Pitchy*: "of, like, or as dark as pitch; viscous and stinking." (*OED*).

¹⁰⁹ Bevington y Rasmussen hacen notar que, para el tono de este pasaje, y en especial sus imágenes, Marlowe probablemente tenía en mente *The Farie Queene*, de Spencer (III.X.46): "Now gan the humid vapour shed the grownd / With perly dew, and th'Earthes gloomy shade / Did dim the brightnesse of the welkin round." Bevington y Rasmussen, p. 125).

PRIMER ESTUDIANTE: Vaya, entonces, temo que ha caído en ese maldito arte que les ha dado a aquellos dos mala fama en todo el mundo.

SEGUNDO ESTUDIANTE: Si fuera un extraño, y no mi aliado²⁹, aún así me lamentaría por él. Pero ven, vayamos y demos cuenta al Rector, para ver si él, con sus solemnes consejos, lo puede reformar.

PRIMER ESTUDIANTE: O, pero me temo que nada lo puede reformar.

SEGUNDO ESTUDIANTE: Sin embargo, veamos qué podemos hacer.

Salen.

Escena III

Entra FAUSTO a conjurar.

FAUSTO: Ya la lúgubre sombra de la tierra,
ansiosa por ver a Orión, de lluviosa
mirada,³⁰ salta desde el mundo antártico
a los cielos y oscurece la bóveda
con su aliento viscoso, ennegrecido.
Fausto, comienza tus encantamientos³¹,

²⁹ *Mi aliado*: optamos por mantener la forma que usa Marlowe.

³⁰ *Lluviosa mirada*: Optamos por mantener la metonimia del autor, quien convierte la lluvia en la mirada de la constelación.

³¹ *Encantamientos*: El texto original dice *incantations*, que literalmente se refiere a los cánticos que acompañan los encantamientos, pero también se usa para referirse a los encantamientos mismos. Por otra parte, la palabra *encantamientos* (que usamos aquí por cuestiones de métrica) tiene el mismo origen latino que *incantations*: *incantanto* (OED; María Moliner, p. 1097).

And try if devils will obey thy hest,
 Seeing thou hast prayed and sacrificed to them.¹¹⁰
 Within this circle¹¹¹ is Jehovah's name,
 Forward and backward anagrammatised¹¹²,
 The breviated¹¹³ names of holy saints,
 Figures of every adjunct to the heavens,¹¹⁴
 And characters¹¹⁵ of signs¹¹⁶ and erring stars¹¹⁷,
 By which the spirits are enforced to rise:
 Then fear not, Faustus, but be resolute,
 And try the uttermost magic can perform.

Sint mihi dei Acherontis¹¹⁸ propitii! Valeat numen triplex Jehovae! Ignei, areii, aquatici, terreni, spiritus, salvete! Orientis princeps Lucifer¹¹⁹, Beelzebub, inferni ardentis monarcha, et Demogorgon¹²⁰, propitiamus vos, ut appareat et surgat Mephistopheles! Quid tu moraris? Per Jehovam, Gehennam¹²¹, et consecratam aquam quam nunc spargo, signumque crucis quod nunc facio, et per vota nostra, ipse nunc surgat nobis dicatus Mephistopheles!¹²²

¹¹⁰ Tanto Bevington y Rasmussen como David Scott Kastan agregan una acotación en este punto, para dejar claro que Fausto traza un círculo en el suelo (Bevington y Rasmussen, p. 126; David Scott Kastan, p. 14).

¹¹¹ El círculo, según las creencias, obligaba a los espíritus a aparecer y a su vez protegía al mago de ellos (Richard Webster, *Enciclopedia de las supersticiones*, p. 92).

¹¹² *Anagrammatised*: "Made into anagrams" (Bevington y Rasmussen, p. 126).

¹¹³ *Breviated*: forma corta de abbreviated (David Scott Kastan, p. 14).

¹¹⁴ *Figures of every adjunct to the heavens*: Planos de los cuerpos celestiales, que usualmente incluían símbolos astrológicos y diagramas de los siglos zodiacales (David Scott Kastan, p. 14; Bevington Rasmussen, p. 126).

¹¹⁵ *Characters*: Símbolos (Roma Gill, p. 38).

¹¹⁶ *Signs*: Los signos zodiacales que aparecían en el plano (Bevington y Rasmussen, p. 126; Roma Gil, p. 38).

¹¹⁷ *Erring stars*: Los planetas, que eran vistos como estrellas en movimiento, a comparación de las estrellas, que estaban siempre fijas (Bevington y Rasmussen, p. 126; Roma Gill, p. 38).

¹¹⁸ *Acherontis*: El Aqueronte, uno de los ríos del Hades, usado aquí para referirse al inframundo. (Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, p. 39).

¹¹⁹ Tanto en el Texto A1 como en el B1 falta el nombre de Lucifer, pero con el título de "príncipe del oriente" se sobrentiende. La mayoría de los críticos suponen que fue omisión de edición, y lo reinsertaron en textos posteriores (Bevington y Rasmussen, p. 127). De las ediciones que consultamos, solamente las de Roma Gill y el Rev. Dyce omiten el nombre de Lucifer. Hemos decidido, en este caso, seguir a la mayoría de los editores, quienes explicitan el nombre.

¹²⁰ *Demogorgon*: el demonio Gorgón. (Manfred Lurker, *Diccionario de Dioses y Diosas, Diablos y Demonios*, p. 119).

¹²¹ *Gehenna*: el infierno judaico (Bevington y Rasmussen, p. 127).

¹²² "¡Que los dioses del Aqueronte me sean favorables! ¡Que el triple poder de Jehová sea fuerte! ¡Espíritus del fuego, agua, aire y tierra, salve! ¡Lucifer, príncipe del oriente, Belcebú, monarca del infierno ardiente, y Demogorgón, les pedimos que permitan que Mefistófeles aparezca y se alce! ¿Por qué te demoras? ¡Por Jehová, Gehenna, y el agua bendita que ahora rocío, y por la señal de la cruz que ahora trazo, y por nuestros votos, que el mismo Mefistófeles se levante a nuestra orden!" (mi traducción).

y prueba, para ver si los demonios
 vendrán y obedecerán tus mandatos,
 al ver que para ellos has rezado
 y para ellos hecho sacrificios.

Al interior de este círculo está
 en anagrama el nombre de Jehová,
 escrito hacia delante y hacia atrás,
 los nombres breves³² de sagrados santos,
 figuras de cada adjunto a los cielos,
 y caracteres de signos y estrellas
 errantes, por los cuales los espíritus
 están obligados a levantarse.

Entonces no tienes qué temer, Fausto,
 demuestra tu firmeza, y lleva a cabo
 lo más grande que la magia puede hacer.

*Sint mihi dei Acherontis propitii! Valeat numen triplex Jehovahae! Ignei, areii,
 aquatici, terreni, spiritus, salvete! Orientis princeps Lucifer, Beelzebub, inferni
 ardentis monarcha, et Demogorgon, propitiamus vos, ut appareat et surgat
 Mephistopheles! Quid tu moraris? Per Jehovaham, Gehennam, et consecratam
 aquam quam nunc spargo, signumque crucis quod nunc facio, et per vota nostra,
 ipse nunc surgat nobis dicatus Mephistopheles!*

³² *Breves*: En lugar de usar una forma corta de abreviados, como pudiera ser breviados, elegimos *breve*, una palabra completa, pero que conlleva la misma idea, y la misma abreviación implícita, con la ventaja agregada de funcionar en la métrica.

*Enter a DEVIL.*¹²³

I charge thee to return, and change thy shape.
Thou art too ugly to attend on me.
Go, and return an old Franciscan friar;
That holy shape becomes a devil best.¹²⁴

Exit DEVIL.

I see there's virtue¹²⁵ in my heavenly words¹²⁶.
Who would not be proficient in this art?
How pliant is this Mephistopheles,
Full of obedience and humility!
Such is the force of magic and my spells.
No, Faustus, thou art conjuror laureate¹²⁷,
That canst command great Mephistopheles:
*Quin regis, Mephistopheles, fratris imagine?*¹²⁸

Enter MEPHISTOPHELES like a Franciscan friar.

MEPHISTOPHELES. Now, Faustus, what wouldst thou have me do?

¹²³ Pronto sabremos que este Diablo es Mefistófeles. El Rev. Dyce cambia la acotación para hacerlo más claro: "Enter Mephistopheles". Bevington y Rasmussen ponen: "Enter a Devil [MEPHISTOPHELES]" (p. 127), y David Scott Kastan es aún más específico: "Enter [Mephistopheles, dressed as a] Devil" (p. 15). Para este texto y la traducción, hemos decidido, como lo hace Roma Gill (p. 39), omitir el nombre del personaje hasta el momento en que entra nuevamente y se da a conocer. Además de esta acotación, Bevington y Rasmussen agregan una anterior, en la que Fausto, al terminar de conjurar, esparce agua bendita y se santigua (p. 127).

¹²⁴ Se creía que cuando se conjuraba a un ser infernal, era necesario pedirles que llegaran con forma humana, ya que su forma natural era grotesca, demasiado para que los ojos del hombre soportaran. Marlowe hace que Fausto olvide este detalle en el conjuro, y lo convierte en una broma anti-católica (Bevington y Rasmussen, p. 127).

¹²⁵ *Virtue*: poder (*OED*).

¹²⁶ *Heavenly words*: Frases bíblicas usadas para conjuros. Además, esta línea sugiere un sentido irónico (Bevington y Rasmussen, p. 127).

¹²⁷ *Laureate*: Eminente, premiado, coronado con laureles (*OED*). A los poetas distinguidos se les colocaba una corona de laurel en la cabeza (Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, p. 35).

¹²⁸ "¿Por qué no regresas, Mefistófeles, con la imagen de fraile?" (mi traducción).

Entra un DIABLO.

Te encargo regresar con otra forma,
puesto que tú eres demasiado feo
para atenderme. Ve, y con el hábito
de un viejo fraile franciscano vuelve;
pues me parece que esa forma santa
es la más apropiada para un diablo.

Sale el DIABLO.

Hay virtud en mis frases celestiales.
¿Quién no sería competente en este arte?
¡Qué complaciente es este Mefistófeles,
tan lleno de obediencia y humildad!
Ésta es la fuerza de la nigromancia
y de mis conjuros. Ahora, Fausto,
eres hechicero galardonado,
puedes mandar sobre el gran Mefistófeles.
Quin regis, Mephistopheles, fratris imagine?

Entra MEFISTÓFELES *disfrazado de fraile.*

MEFISTÓFELES: Pues bien, Fausto, ¿qué quieres que yo haga?

FAUSTUS. I charge thee wait upon me whilst I live,

To do whatever Faustus shall command,

Be it to make the moon drop from her sphere,¹²⁹

Or the ocean to overwhelm the world.

MEPHISTOPHELES. I am a servant to great Lucifer,

And may not follow thee without his leave.

No more than he commands must we perform.

FAUSTUS. Did not he charge thee to appear to me?

MEPHISTOPHELES. No, I came now hither of mine own accord.

FAUSTUS. Did not my conjuring speeches raise thee? Speak.

MEPHISTOPHELES. That was the cause, but yet *per accidens*¹³⁰.

For, when we hear one rack¹³¹ the name of God,

Abjure the Scriptures and his Saviour Christ,

We fly, in hope to get his glorious soul,

Nor will we come, unless he use such means

Whereby he is in danger to be damned.

Therefore the shortest cut for conjuring

¹²⁹ *The moon drop from her sphere*: Un poder comúnmente adjudicado a magos y hechiceros en la literatura (Roma Gill, p. 39; Bevington y Rasmussen, p. 128).

¹³⁰ *Per accidens* es un término escolástico usado para diferenciar a agentes que producen su propio efecto (causa eficiente) y aquellos que simplemente proveen la ocasión para que opere un agente externo (*per accidens*) (Bevington y Rasmussen, p. 128). Mefistófeles apareció por el conjuro, pero no porque estaba obligado a obedecer.

¹³¹ *Rack*: Jurándolo en vano, poniéndolo como anagrama, etc. Según Bevington y Rasmussen, *rack* crea la imagen de una mesa de tortura (*torture rack*), y sugiere la idea de desmembrar el nombre de Dios (p. 128).

FAUSTO: Te encargo que me atiendas mientras viva,
que hagas lo que sea que Fausto ordene,
ya sea lograr que serena luna
se desprenda de su celeste esfera
o hacer que el océano inunde el mundo.

MEFISTÓFELES: Soy un sirviente del gran Lucifer
y sin su consentimiento no puedo
tenerte como amo. No debemos
hacer otra cosa que lo que él mande.

FAUSTO: ¿No mandó que aparecieras aquí?

MEFISTÓFELES: No. Yo vine contigo por mi propia
voluntad.

FAUSTO: Pero, ¿no fue mi conjuro
con lo que te hice aparecer? Di.

MEFISTÓFELES: Esa fue la causa, pero *per accidens*.
Pues cuando oímos que alguien insulta
el nombre de Dios³³, de las Escrituras
y de Jesucristo, su Salvador
abjura, volamos con la esperanza
de apropiarnos de su glorioso espíritu,
y no vendremos al menos que use
medios tales que lo pongan en riesgo
de condenarse. Por ello, el mejor
atajo para poder conjurar

³³ Optamos por mantener el sentido del verso sobre la metáfora que mencionan Bevington y Rasmussen.

Is stoutly to abjure the Trinity
And pray devoutly to the prince of hell.¹³²

FAUSTUS. So Faustus hath

Already done, and holds this principle,
There is no chief but only Beelzebub¹³³,
To whom Faustus doth dedicate himself.
This word ‘damnation’ terrifies not him,
For he confounds¹³⁴ hell in Elysium¹³⁵.
His ghost¹³⁶ be with the old philosophers¹³⁷!
But, leaving these vain trifles of men’s souls,
Tell me what is that Lucifer thy lord?

MEPHISTOPHELES. Arch-regent and commander of all spirits.

FAUSTUS. Was not that Lucifer an angel once?

¹³² Con esto, Mefistófeles contradice lo que había dicho Cornelio, en la escena I, acerca de los conocimientos que eran necesarios para hacer venir a los espíritus conjurando.

¹³³ *Beelzebub*: Esta confusión entre Belcebú y Lucifer como los nombres del señor de Mefistófeles puede deberse a que en los Evangelios de San Marco, San Mateo y San Lucas, los nombres de Satanás, Lucifer y Belcebú son todos de los diablos mayores. En la demonología, los diablos tienen rangos solamente cuando están trabajando sobre la tierra, pero estas distinciones desaparecen en el Infierno (Manfred Lurker, *Diccionario de Dioses y Diosas, Diablos y Demonios*, p. 59).

¹³⁴ *Confound*: El *Oxford English Dictionary* da varias definiciones a este término: “prove wrong, defeat” (en el caso de teorías, planes o ideas; “overthrow [an enemy]” (uso arcaico), “mix up, confuse” y “make no distinction” (*OED*). Los editores consultados coinciden en elegir el sentido de “make no distinction”, aunque Bevington y Rasmussen también comentan que se ha interpretado como “overthrow, bring to ruin” (p. 129). Michael Mangan considera juega irónicamente con el sentido de “make no distinction” que es un acto consciente, y el de “mix up”, que no lo es. Además, agrega que un sentido más que se le puede dar a la palabra es “consign to perdition”, y que este sentido, dada la cercanía de esta palabra con *damnation*, también puede tener una intención (Mangan, p. 45).

¹³⁵ *Elysium*: El lugar de la vida después de la muerte en la antigua Grecia. Fausto quiere decir con esto que no encuentra diferencia entre el infierno cristiano y la vida después de la muerte de otras religiones (Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, p. 155).

¹³⁶ *Ghost*: Espíritu (Bevington y Rasmussen, p. 129).

¹³⁷ *Old philosophers*: Los filósofos griegos, que vivieron antes de la moral y las ideas cristianas (David Scott Kastan, p. 16). Roma Gill considera que se refiere a: “those who shared his disbelief in an eternity of punishment.” (p. 40). Según la teología católica, los filósofos pre-cristianos que no creían en el castigo eterno pasarán la eternidad en el Limbo, donde no serán torturados, pero tampoco podrán convivir con Dios. La teología protestante discute que el limbo no existe, y los no creyentes, aún los que vivieron antes de Cristo, están en el infierno. Éste era uno de los debates entre católicos y protestantes durante la Reforma. (Patrick Collinson, *The Reformation*, pp. 65-84).

MEPHISTOPHELES. Yes, Faustus, and most dearly loved of God.

FAUSTUS. How comes it, then, that he is 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, who saw the face of God,
And tasted the eternal joys of heaven,

MEFISTÓFELES: Sí Fausto, y el más amado de Dios.

FAUSTO: ¿Cómo es, entonces, que ahora es príncipe de los diablos?

MEFISTÓFELES: Ah, pues por el orgullo e insolencia de sus aspiraciones, fue que Dios lo echó de la faz del cielo.

FAUSTO: Y, ustedes, que habitan con Lucifer, ¿qué son?

MEFISTÓFELES: Los que con Lucifer caímos somos unos desdichados espíritus, que conspiramos contra nuestro Dios con Lucifer, y estamos para siempre condenados con Lucifer.

FAUSTO: Y, ¿dónde están condenados?

MEFISTÓFELES: En el infierno.

FAUSTO: ¿Cómo puede ser entonces que estás fuera del infierno?

MEFISTÓFELES: Éste es el infierno, yo no estoy fuera de él. ¿Tú crees que yo, que vi la cara de Dios y probé la felicidad eterna del cielo,

Am not tormented with ten thousand hells
In being deprived of everlasting bliss?¹³⁸
O Faustus, leave these frivolous demands,
Which strike a terror to my fainting¹³⁹ soul!

FAUSTUS. What, is great Mephistopheles so passionate¹⁴⁰

For being deprived of the joys of heaven?
Learn thou of Faustus manly fortitude,¹⁴¹
And scorn those joys thou never shalt possess.
Go bear these tidings to great Lucifer:
Seeing Faustus hath incurred eternal death
By desperate thoughts against Jove's deity,¹⁴²
Say, he surrenders up to him his soul,
So he will spare him four-and-twenty years,
Letting him live in all voluptuousness,
Having thee ever to attend on me,
To give me whatsoever I shall ask,
To tell me whatsoever I demand,
To slay mine enemies and aid my friends,
And always be obedient to my will.
Go and return to mighty Lucifer,

¹³⁸ "If there is one crucial piece of knowledge which Faustus is offered throughout the play, it is this. [...] Here, at the very beginning of their conversations together, Mephistophilis offers Faustus the vital truth — that Faustus's own literalism will betray him. For Faustus understands the word 'hell' in its most literal and basic sense — as a *place* in which damned souls reside. Mephistopheles has a more metaphorical understanding of the word." (Michael Mangan, pp. 45-46). La discusión acerca de el estado físico o no-físico del infierno era una común en la época de la reforma, y la idea del infierno como la falta de la dicha del cielo, según Bevington y Rasmussen y Roma Gill, parece tomada de los escritos de San Juan Crisóstomo (Bevington y Rasmussen, p. 130; Roma Gill, p. 40). Ver también Glenn S. Sunshine, *The Reformation for Armchair Theologians*, pp. 177-196 y Patrick Collinson, *The Reformation*, pp. 123-144.

¹³⁹ Michael Mangan comenta el juego con el sentido de esta palabra. *Faint*, como verbo, es desmayarse o perder la consciencia, aunque en un uso antiguo, también debilitarse, desvanecer. También se puede entender, sin embargo, como débil o apenas perceptible. Se puede tomar fainting como el alma que se desmaya del terror, o como e alma que es débil, apenas perceptible, que se desvanece (porque cayó de la gracia de Dios) (p. 46).

¹⁴⁰ *Passionate*: que se deja llevar por fuertes emociones, según Bevington y Rasmussen (p. 130).

¹⁴¹ *Learn thou of Faustus manly fortitude*: Según Michael Mangan, debido a la literalidad con la que Fausto interpreta la palabra infierno, y su decisión de no tomar en serio las palabras de Mefistófeles al respecto: "Faustus's laughing admonition to Mephistophilis [...] seems dreadfully hollow." (p. 46)

¹⁴² Fausto claramente tomó en serio lo que le dijo Mefistófeles acerca de lo requerido para conjurar.

no sufro penas en diez mil infiernos
 al ser privado de la dicha eterna?
 ¡Fausto, deja esas exigencias frívolas,
 puesto que terror infunden en mi alma
 desvaneciente³⁶!

FAUSTO: ¿Qué? ¿Tal pasión³⁷ siente
 el gran Mefistófeles por faltarle
 la dicha del Cielo? Aprende de Fausto,
 de su fortaleza viril; desdeña
 esa dicha que nunca poseerás.
 Lleva estas nuevas al gran Lucifer:
 Viendo que Fausto ya en la muerte eterna
 ha incurrido por tener pensamientos
 desesperados contra la deidad
 de Jove, di que rinde su alma a él,
 siempre que le otorgue veinticuatro años
 para que viva en voluptuosidad,
 y te tenga a ti siempre a mi³⁸ servicio,
 para darme lo que sea que te pida,
 para decirme todo lo que exija,
 para terminar con mis enemigos
 y ayudar a mis amigos, y ser
 siempre obediente de mi voluntad.
 Ve, y vuelve con Lucifer poderoso,

³⁶ *Desvaneciente*: Elegimos el derivado de desvanecer debido a que, aunque su significado más común es disgregar o difundir, atenuar, deshacer, anular o quitar de la mente, también se puede interpretar, en particular en su forma reflexiva (*desvanecerse*) como desmaarse, por lo que conservamos, aunque en distinto orden, los sentidos que se pueden dar a esta palabra en inglés.

³⁷ *Pasión*: Decidimos mantener la traducción cercana al término original, ya que nos parece que se puede interpretar de la misma forma en español.

³⁸ Mantuvimos el repentino salto entre la tercera persona la primera persona en el parlamento de Fausto.

And meet me in my study at midnight,
And then resolve me of thy master's mind.

MEPHISTOPHELES. I will, Faustus.

Exit.

FAUSTUS. Had I as many souls as there be stars¹⁴³,
I'd give them all for Mephistopheles.
By him I'll be great emperor of the world
And make a bridge thorough the moving air
To pass the ocean with a band of men;¹⁴⁴
I'll join the hills that bind¹⁴⁵ the Afric shore
And make that country continent¹⁴⁶ to Spain¹⁴⁷,
And both contributory to my crown.
The Emp'ror shall not live but by my leave,
Nor any potentate of Germany.
Now that I have obtained what I desire,
I'll live in speculation¹⁴⁸ of this art
Till Mephistopheles return again.

Exit.

¹⁴³ *As there be stars*: una cantidad infinita. Proverbio usual en la época (Bevington y Rasmussen, p. 131).

¹⁴⁴ "Faustus plans to emulate Xerxes, who built a bridge (using boats) across the Hellespont for his army to march over." (Roma Gill, p. 42).

¹⁴⁵ *Bind*: "Gird, encircle something" (*OED*).

¹⁴⁶ *Continent to*: "Connected to, denoting a contiguous tract of land". El *Oxford English Dictionary* marca el origen de esta palabra a mediados del siglo XVI, y cita este verso como el primer ejemplo (*OED*). Bevington y Rasmussen, sin embargo, notan el hecho de que Marlowe ya había usado el término en *Tamburlaine* (Bevington y Rasmussen, p. 131).

¹⁴⁷ Fausto planea cerrar el Estrecho de Gibraltar (Roma Gil, p. 42; Bevington y Rasmussen, p. 131).

¹⁴⁸ *Speculation*: "contemplation, profound study" (*OED*).

y búscame en mi estudio a medianoche;
a esa hora la decisión de tu amo
me comunicarás.

MEFISTÓFELES: Eso haré, Fausto.

Sale.

FAUSTO: Si tantas almas como el cielo estrellas,
tuviera, a Mefistófeles todas
se las daría. Gran emperador
del mundo seré por él, y haré un puente
sobre el aire que se mueve, y con él
cruzaré el océano con muchos hombres;
uniré las colinas que la costa
africana rodean, y esa tierra
será contigua a España, y tributarias
de mi corona ambas. No vivirá
el Emperador más que por mi gracia,
igual que cualquier otro potentado
de Alemania. Ahora que mi deseo
he conseguido, en la contemplación
de este arte viviré, hasta que esté
Mefistófeles de vuelta conmigo.

Sale.

Scene IV

Enter WAGNER and [ROBIN]¹⁴⁹ the CLOWN¹⁵⁰.

WAGNER. Sirrah boy, come hither.

ROBIN. How, 'boy'! 'Swownds¹⁵¹, 'boy'! I hope you have seen many boys with such pickedeavaunts¹⁵² as I have. 'Boy', quotha¹⁵³?

WAGNER. Tell me, sirrah, hast thou any comings in¹⁵⁴?

ROBIN. Ay, and goings out¹⁵⁵ too, you may see else.

WAGNER. Alas, poor slave! See how poverty jesteth in his nakedness! The villain is bare and out of service¹⁵⁶, and so hungry, that I know he would give his soul to the devil for a shoulder of mutton, though it were blood raw.

ROBIN. How? My soul to the devil for a shoulder of mutton, though 'twere blood-raw? Not so, good friend. By'r Lady¹⁵⁷, I had need have it well roasted, and good sauce to it, if I pay so dear.

¹⁴⁹ La acotación original en el Texto Ano indica que el Payaso sea Robin, sin embargo, todos los editores tienden a coincidir en que la acotación del Texto B es correcta en este sentido. Siguiendo los pasos de Bevington y Rasmussen (p. 132) y David Scott Kastan (p. 18), ponemos aquí el nombre del personaje para mayor claridad.

¹⁵⁰ El payaso, una especie de bufón rústico, es un personaje recurrente de los escenarios isabelinos (Felix E. Schelling, *Elizabethan Playwrights – A Short History of the English Drama from Mediaeval Times to the Closing of the Theaters*, pp. 128-130).

¹⁵¹ 'Swounds: *by His God's wounds*: Injuría común en la época (Bevington y Rasmussen, p. 132). También se puede encontrar como *Swouns* o *Zwouns* (David Scott Kastan, p. 43).

¹⁵² *Pickedevants*: Barbas cortas terminadas en pico, del francés *piqué devant*, o 'puntiaguda enfrente', que se usaban en el siglo XVI en Inglaterra (Bevington y Rasmussen, p. 132; Roma Gill, p. 43; David Scott Kastan, p. 18).

¹⁵³ *Quotha*: "dijo" (Roma Gil, p. 43).

¹⁵⁴ *Comings in*: "income", ingresos (Roma Gill, p. 43; David Scott Kastan, p. 18).

¹⁵⁵ *Goings out*: egresos, pero también puede referirse a salidas en los codos, es decir, a hoyos en la ropa (Roma Gill, p. 43). Comentan Bevington y Rasmusen, en una nota al pie, que los actores a menudo aprovechaban este juego de *comings in* — *goings out* para hacer más obvia la connotación sexual (p. 132).

¹⁵⁶ *Out of service*: desempleado (Roma Gill, p. 43).

¹⁵⁷ *By'r Lady*: "By our Lady (the Vrgin Mary); a mild oath." (David Scott Kastan, p. 18).

Escena IV

Entran WAGNER y un PAYASO [ROBIN].

WAGNER: Oye, muchacho, ven aquí.

ROBIN: ¿Cómo, ‘muchacho’? ¡Por Cristo³⁹, ‘muchacho’! Espero que haya visto a muchos muchachos con barbas tales como la mía. ‘Muchacho’, dice?

WAGNER: Dime, joven, ¿tienes entradas⁴⁰?

ROBIN: Sí, y salidas⁴¹ también, podrá ver si no me cree.

WAGNER: ¡Qué pesar, pobre esclavo, ve cómo la pobreza bromea en su desnudez! El villano está descubierto y fuera de servicio⁴², y tan hambriento que sé que daría su alma al diablo por un trozo de carne⁴³, aunque estuviera cruda y sangrienta.

ROBIN: ¿Cómo? ¿Mi alma al diablo por un trozo de carne, aunque estuviera cruda y sangrienta? Para nada, buen amigo. Por la Virgen⁴⁴, tendría que estar bien rostizada, y con una buena salsa, si la fuera a pagar tan cara.

³⁹ *Por Cristo*: No existe una injuria equivalente en español, sin embargo, hemos decidido usar una interjección común con connotaciones religiosas. La primera opción fue *Por Dios*, pero se cambió porque *Por Cristo* es menos común, por lo que suena más fuerte.

⁴⁰ *Entradas*: Aunque es más común el término “ingresos”, elegimos usar “entradas” para hacer más obvio el juego de palabras.

⁴¹ *Salidas*: La elección del término tuvo el mismo razonamiento que *entradas*.

⁴² *Fuera de servicio*: Elegimos mantener la connotación cultural de esta forma de expresarse, con las interpretaciones alternas que podría conllevar, dado que sentimos que se comprende el sentido en el que lo dice por el contexto.

⁴³ *Trozo de carne*: Literalmente *shoulder of mutton*, “lomo de borrego”. Nos decidimos por una opción más usual en el español cotidiano.

⁴⁴ *Por la Virgen*: Aunque *By'r Lady* se puede traducir literalmente como “por Nuestra Señora”, “por la Virgen” suena más fuerte.

WAGNER. Well, wilt thou serve me, and I'll make thee go like *Qui mihi discipulus*¹⁵⁸?

ROBIN. How, in verse?

WAGNER. No, sirrah, in beaten silk¹⁵⁹ and stavesacre¹⁶⁰.

ROBIN. How, how, knaves-acre¹⁶¹? (*Aside.*) Ay, I thought that was all the land his father left him. (*To Wagner.*) Do you hear? I would be sorry to rob you of your living.

WAGNER. Sirrah, I say in stavesacre.

ROBIN. Oho, oho, 'stavesacre'! Why, then, belike, if I were your man, I should be full of vermin.

WAGNER. So thou shalt, whether thou beest with me or no. But sirrah, leave your jesting¹⁶², and bind yourself presently unto me for seven years¹⁶³, or I'll turn all the lice about thee into familiars¹⁶⁴, and they shall tear thee in pieces.

¹⁵⁸ "Tú que eres mi discípulo" (mi traducción). Wagner busca impresionar a Robin como Fausto lo hace, utilizando frases en latín, pero no encuentra otra cosa más que el primer verso de *Ad discipulus carmen de moribus*, un poema didáctico en latín de William Lyly (1466 – 1522), usado en las escuelas, junto con la Gramática Latina del mismo autor. Como se usaba para enseñar el idioma a los niños, cualquier persona que hubiera hecho la escuela primaria sabría este verso en latín (Bevington y Rasmussen, p. 133; Roma Gill, p. 43).

¹⁵⁹ *Beaten silk*: además de su significado literal, seda bordada, éste término conlleva una amenaza velada. *Beaten* quiere decir golpeado o apaleado (David Scott Kastan, p. 18).

¹⁶⁰ *Stavesacre*: la semilla de una planta (*Delphinium staphisagria*) que se usaba para desparasitar (*Concise Oxford English Dictionary*, p. 1411), con lo que Wagner insinúa que Robin tiene parásitos.

¹⁶¹ *Knave's acre*: el nombre de un barrio muy pobre. "Ir a Knave's acre" se usaba para decir que alguien estaba en la ruina. Robin constantemente malinterpreta frases de forma intencional, como el *zanni* en la *Commedia dell'arte* italiana (Bevington y Rasmussen, p. 133).

¹⁶² *Leave your jesting*: Wagner imita la respuesta impaciente que el Primer Estudiante le había dado anteriormente.

¹⁶³ *Bind yourself [...] for seven years*: Entrar de aprendiz. Usualmente, los aprendices pasaban siete años con sus amos (David Scott Kastan, p. 18).

¹⁶⁴ *Familiars*: espíritus con forma de animales que se creía que ayudaban a magos y brujos (*Magic in the Middle Ages*, pp. 81-82).

WAGNER: Bueno, ¿me servirás a mí, y yo te haré andar como *Qui mihi discipulus?*

ROBIN: ¿Cómo? ¿En verso?

WAGNER: No, muchacho, en seda bordada⁴⁵ y abarraz⁴⁶.

ROBIN: ¿Cómo, cómo, abarracado⁴⁷? (*Aparte.*) Ay, yo creí que esa era toda la propiedad que su padre le dejó. (*A Wagner.*) ¿Oiga? No quisiera robarle su vivienda⁴⁸.

WAGNER: Muchacho, digo abarraz.

ROBIN: ¡Ah, ah, ‘abarraz! Entonces seguro que, si yo fuera su hombre, estaría lleno de alimañas.

WAGNER: Y lo estarás, estés conmigo o no. Pero muchacho, deja tus bromas, y hazte de inmediato mi aprendiz por siete años, o convertiré a todos los piojos que te rodean en demonios familiares⁴⁹ y te desgarrarán por completo.

⁴⁵ *Seda bordada*: No hay forma de mantener la amenaza velada de *beaten silk*, sin embargo, se puede hacer con un gesto por parte del actor.

⁴⁶ *Abarraz*: El nombre español de *stavesacre* viene del árabe *hab ar-ras*, “semillas de la cabeza” (*Diccionario de la Real Academia de la lengua Española*).

⁴⁷ *Abarracado*: literalmente, “de aspecto de barraca” (“vivienda provisional, desmontable, vivienda rural de la región levantina, choza en la que se alojaban los inmigrantes por falta de casa”) (*Diccionario del español actual*, tomo I, pp. 8, 606). El juego de palabras entre *stavesacre* y *knave’s acre* tiene que ver con la relación fonética de las palabras, por lo que buscamos, para la traducción, crear una relación similar entre *abarraz* y una palabra relacionada con terreno o propiedad para que se mantuvieran tanto el juego de palabras como el sentido de lo que dice Robin después.

⁴⁸ *Vivienda*: En inglés, el texto es *living*, “forma de vida”, lo cual cambiamos por vivienda para mantener el sentido de “abarracado”.

⁴⁹ *Demonios familiares*: Decidimos explicitar el hecho de que habla de demonios, ya que simplemente decir “familiares” no garantiza que el público del siglo XXI sepa que son demonios, a diferencia del público de la época de Marlowe.

ROBIN. Do you hear, sir? You may save that labour, they are too familiar¹⁶⁵ with me already.
'Swownds, they are as bold with my flesh as if they had paid for their meat and drink.

WAGNER. Well, do you hear, sirrah? Hold, take these guilders¹⁶⁶. (*Offers money.*)

ROBIN. Gridirons¹⁶⁷? What be they?

WAGNER. Why, French crowns¹⁶⁸.

ROBIN. Mass¹⁶⁹, but for the name of French crowns, a man were as good have as many
English counters¹⁷⁰. And what should I do with these?

WAGNER. Why now, sirrah, thou art at an hour's warning, whensoever or wheresoever the
devil shall fetch thee.

ROBIN. No, no, here, take your gridirons again. (*He attempts to return the money.*)

WAGNER. Truly, I'll none of them.

ROBIN. Truly, but you shall.

WAGNER. (*To the audience.*) Bear witness I gave them him.

¹⁶⁵ *Familiar*: Se toman demasiadas libertades, son demasiado íntimos (*OED*). Hay un juego de palabras con los *familiars* con los que Wagner amenaza a Robin.

¹⁶⁶ *Guilders*: Tipo de moneda holandesa (David Scott Kastan, p. 19).

¹⁶⁷ *Gridirons*: Como sucedió con *stavesacre – knave's acre*, Robin malinterpreta lo que dice Wagner. La connotación infernal de *gridirons*, usados como instrumentos de tortura, junto con las alusiones al diablo que hay a continuación preparan el ambiente para lo que sucederá al final de la escena (Bevington y Rasmussen, p. 134).

¹⁶⁸ *French Crowns*: Un tipo de moneda francesa, que, según Roma Gill, se usó legalmente en Inglaterra durante los siglos XVI y XVII, y se podía falsificar fácilmente (p. 44). Bevington y Rasmussen comentan que algunos editores creen que ésta es una prueba de una revisión posterior a la muerte de Marlowe, ya que estas monedas no eran tan comunes en Inglaterra hasta 1595, sin embargo, ellos consideran que ya existían en las islas británicas antes de esta fecha (p. 134).

¹⁶⁹ *Mass*: "By the holy Mass", otro insulto común en la época (Roma Gil, p. 44).

¹⁷⁰ *Counters*: Fichas sin valor intrínseco usadas para contar dinero (Roma Gill, p. 44). Bevington y Rasmussen también consideran que esto puede hacer referencia a "the Counter", como se le llamaba a la prisión donde metían a los deudores (p. 135).

ROBIN: ¿Oiga, señor? Puede ahorrarse ese trabajo. Ya tienen demasiada familiaridad conmigo. Por Dios, son tan descarados con mi carne como si hubieran pagado por mi carne y mi bebida.

WAGNER: Bueno, ¿me oyes, muchacho? Ten, toma estos guilderes. (*Le ofrece dinero.*)

ROBIN: ¿Grilletes⁵⁰? ¿Qué son?

WAGNER: Pues coronas francesas.

ROBIN: Por Misa⁵¹. De no ser por el nombre de coronas francesas, un hombre bien podría tener la misma cantidad de fichas⁵² inglesas. ¿Y qué hago con éstas?

WAGNER: Mira, muchacho, estás a una hora, te advierto, de donde sea y cuando sea que el diablo venga por ti.

ROBIN: No, no, tenga, tome sus grilletes de vuelta. (*Intenta regresarle el dinero.*)

WAGNER: En verdad, no las aceptaré.

ROBIN: En verdad que lo hará.

WAGNER (*al público.*): Sean testigos de que se las di.

⁵⁰ *Guilderes – grilletes*: En este caso, las palabras en español son lo suficientemente cercanas, fonéticamente, como para mantener el juego.

⁵¹ Decidimos dejar este insulto como está en inglés, dado que el contexto, y la intención que use el actor, pueden conseguir el efecto de insulto.

⁵² *Fichas*: Aunque se pierde la referencia que mencionan Bevington y Rasmussen, se mantiene la idea de que las coronas francesas eran fáciles de falsificar, por lo que Robin considera que tienen tan poco valor como unas fichas cualquiera.

ROBIN. Bear witness I give them you again.

WAGNER. Well, I will cause two devils presently to fetch thee away. —Balioll and Belcher!¹⁷¹

ROBIN. Let your Balio and your Belcher come here, and I'll knock them. They were never so knocked since they were devils. Say I should kill one of them, what would folks say? “Do ye see yonder tall¹⁷² fellow in the round slop¹⁷³? He has killed the devil.” So I should be called ‘Kill devil’¹⁷⁴ all the parish over.

Enter two DEVILS; and the ROBIN runs up and down crying.

WAGNER. Balioll and Belcher! Spirits, away!

Exeunt DEVILS.

ROBIN. What, are they gone? A vengeance on them! They have vile long nails. There was a he-devil and a she-devil. I'll tell you how you shall know them: all he-devils has horns¹⁷⁵, and all she-devils has clefts¹⁷⁶ and cloven feet.

WAGNER. Well, sirrah, follow me.

¹⁷¹ *Belioll* es, según Roma Gill, una corrupción de Baliol, Belial o Beliar (“el infame, indigno”, demonio que aparece nombrado en el antiguo testamento, y que a veces se equipara con Satanás. Manfred Lurker, *Diccionario de dioses y diosas, diablos y demonios*, p. 59), pero que a la vez genera un juego fonético con *belly-all*. (Roma Gill, p. 45; Bevington y Rasmussen, p. 135). *Belcher*, literalmente eruptador, puede ser, según Roma Gill y David Scott Kastan, una corrupción de Belcebú (Roma Gill, p. 45; David Scott Kastan, p. 19). Bevington y Rasmussen lo relacionan con el nombre del demonio anterior, para concluir que Wagner no piensa más que en comida (p. 135).

¹⁷² *Tall*: En el Renacimiento, se utilizaba también como sinónimo de valiente, y en especial, de “capaz de matar a un hombre”. Marlowe juega con el doble sentido (Bevington y Rasmussen, p. 135).

¹⁷³ *Round slop*: “baggy pants” (Roma Gill, p. 45).

¹⁷⁴ *Kill devil*: Según Bevington y Rasmussen, esta expresión se usaba para referirse a “a recklessly daring fellow”, aunque el único ejemplo de uso que cita el *OED* es este mismo (p. 135).

¹⁷⁵ *Horns*: Los cuernos de los diablos, pero también, por analogía, falos. Además hay una referencia a los “cuckolds’ horns”, cuernos que simbolizaban (de la misma manera que lo hacen en español), a un marido engañado (Bevington y Rasmussen, p. 136).

¹⁷⁶ *Clefts*: Las diablitas tienen clefts, hoyuelos en el cuerpo que usualmente, en el caso de diablos, se usan para referirse a las patas, es decir, pezuñas (que se mencionan por separado). Aquí, sin embargo, se hace una referencia a la vulva. Este símil era bastante frecuente en la época, por lo que el público lo hubiera entendido de inmediato (Bevington y Rasmussen, p. 136).

ROBIN: Sean testigos de que se las devolví.

WAGNER: Bueno, pues haré venir a dos diablos de inmediato para que se las lleven.
¡Topanzal, Erúptero!⁵³

ROBIN: Deja que tu Topanza y tu Erúptero vengan aquí y los golpearé. Nunca los habrán golpeado tanto desde que se hicieron diablos. Digamos que mato a uno de ellos, ¿qué diría la gente? ‘¿Ves ese gran tipo⁵⁴, ahí, el de los pantalones holgados? Él ha matado al diablo.’ Y entonces me llamarían Mata Diablo en todo el condado.

Entran dos DIABLOS, y ROBIN, el payaso, corre por todos lados llorando.

WAGNER: ¡Topanzal y Erúptero! ¡Espíritus, fuera!

Salen los DIABLOS.

ROBIN: ¿Qué, ya se fueron? ¡Que los parta un rayo! Tienen uñas largas, viles. Había un diablo y una diabla. Yo le diré cómo distinguirlos: todos los diablos tiene cuernos⁵⁵, y todas las diablas tiene hendiduras⁵⁶ y pezuñas.

WAGNER: Bien, muchacho, sígueme.

⁵³ *Topanzal y Erúptero*: En esta ocasión, hemos optado por mantener el juego de palabras que se hace entre los supuestos nombres de los demonios y la comida, aunque no tengan mucha relación con nombres reales de demonios.

⁵⁴ *Gran tipo*: Nos parece que gran tipo puede mantener el doble sentido que tiene *tall* en el texto de Marlowe.

⁵⁵ *Cuernos*: En español, este término mantiene todos los sentidos con los que el autor juega en inglés.

⁵⁶ *Hendiduras*: Buscamos mantener la referencia sexual del texto en inglés.

ROBIN. But, do you hear? If I should serve you, would you teach me to raise up Banios and Belcheos?

WAGNER. I will teach thee to turn thyself to anything, to a dog, or a cat, or a mouse, or a rat, or anything.

ROBIN. How! A Christian fellow to a dog, or a cat, a mouse, or a rat? No, no, sir. If you turn me into any thing, let it be in the likeness of a little, pretty, frisking flea¹⁷⁷, that I may be here and there and everywhere. O, I'll tickle the pretty wenches' plackets¹⁷⁸! I'll be amongst them, i' faith.

WAGNER. Well, sirrah, come.

ROBIN. But, do you hear, Wagner?

WAGNER. How?—Baliol and Belcher!

ROBIN. O Lord, I pray sir, let Banio and Belcher go sleep.

WAGNER. Villain, call me Master Wagner, and let thy left eye be diametarily¹⁷⁹ fixed upon my right heel, with *quasi vestigiis nostris insistere*¹⁸⁰.

Exit.

¹⁷⁷ *Flea*: “There is a history of allusions to fleas in erotic poetry, reaching back at least to Catullus. The late medieval *Carmen de Pulice*, attributed to Ovid, provided a model for the poet imagining himself to be a flea on his mistress' person. [...] John Donne's *The Flea* is the best known English example.” (David L. Jeffrey (ed.), *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*, p. 283).

¹⁷⁸ *Plackets*: “(a) slits in the skirt or petticoat (b) by analogy, vaginas” (Bevington y Rasmussen, p. 136).

¹⁷⁹ *Diametarily*: diametralmente, de lado a lado, completamente, pero también es un término astronómico de la época que Wagner seguramente le oyó a Fausto (Bevington y Rasmussen, p. 137).

¹⁸⁰ “Como si siguieras nuestros pasos” (mi traducción). Bevington y Rasmussen hacen notar que hay errores en el latín que usa Wagner, pero consideran que el público contemporáneo difícilmente los notaría, por lo que ellos, al igual que todos los otros editores de las ediciones consultadas, normalizan la ortografía latina en esta frase.

ROBIN: Pero, ¿escucha? Si yo lo sirviera, usted me enseñaría a invocar a Tupanza y a Erupeno?

WAGNER: Te enseñaré a convertirte en lo que quieras, en perro, en gato, en ratón, en rata, en lo que sea.

ROBIN: ¿Cómo? ¿Un cristiano en un perro o gato, un ratón o una rata? No, no señor. Si me convierte en algo, que sea en la imagen de una pequeña, bonita, pulga saltarina, para que pueda estar aquí y allá y en todas partes. ¡O, haré cosquillas bajo las faldas⁵⁷ de las bellas mozas! ¡Estaré entre ellas, por fe!

WAGNER: Bueno, muchacho, vamos.

ROBIN: Pero, ¿me escucha, Wagner?

WAGNER: ¿Cómo?... ¡Topanzal y Erúptero!

ROBIN: O, señor, le ruego, deje que Topanas y Erupeno duerman.

WAGNER: Villano, llámame señor Wagner, y que tu ojo izquierdo esté diametralmente fijo en mi talón derecho, con *quasi vestigiis nostris insistere*.

Sale.

⁵⁷ *Bajo las faldas*: No encontramos forma de mantener el doble sentido de *plackets* (las rajadas en las faldas y las vaginas), por lo que decidimos, con *bajo las faldas* (en lugar de *en o entre las faldas*) para mantener la connotación sexual del texto.

ROBIN. God forgive me, he speaks Dutch fustian¹⁸¹. Well, I'll follow him, I'll serve him¹⁸²,
that's flat.

Exit.

¹⁸¹ *Fustian*: “pompous speech or writing” (*Concise Oxford English Dictionary*, p. 578).

¹⁸² *I'll serve him*: Robin dice que entrará en el servicio de Wagner, pero esta frase también significa “le daré su merecido” (Bevington y Rasmussen, p. 137).

ROBIN: Dios me perdone, habla sandeces flamencas. Bueno, lo seguiré, le serviré⁵⁸, eso es seguro.

Sale.

⁵⁸ *Le serviré*: Al no existir, en español, una frase que contenga ambos sentidos que aparecen en inglés, optamos por mantener el sentido primario.

ACT II

Scene I

Enter FAUSTUS in his study.

FAUSTUS. Now, Faustus, must thou needs be damned,
And canst thou not be saved.¹
What boots² it then to think of God or heaven?
Away with such vain fancies, and despair!
Despair in God, and trust in Beelzebub.
Now go not backward. No, Faustus, be resolute.
Why waverest thou? O, something soundeth in mine ears:
“Abjure this magic, turn to God again!”³
Ay, and Faustus will turn to God again.
To God? He loves thee not.
The god thou servest is thine own appetite,
Wherein is fixed the love of Beelzebub.
To him I’ll build an altar and a church,
And offer lukewarm blood of new-born babes.⁴

¹ Algunas ediciones, tanto el texto A como del texto B, terminan este verso con un signo de interrogación. Según Bevington y Rasmussen, “question marks are often intended as exclamation points in early texts.” (p. 138) Aquí, decidimos seguir la puntuación que usan tanto Bevington y Rasmussen como Roma Gill (p. 47) y David Scott Kastan (p. 20).

² *Boots*: Avails, helps (*OED*).

³ *Something soundeth in mine ears*: / “*Abjure this magic, turn to God again!*”: Referencia al *Antiguo Testamento*. Ver Isaías 30:21: “Tus oídos oirán sus palabras resonar detrás de ti: «Éste es el camino que deben seguir.»” (*La Biblia Latinoamericana, AT*, p. 645).

⁴ *To him I’ll build an altar and a church*, / *And offer lukewarm blood of new-born babes*: Usualmente se usaban conjuros parecidos a rezos y abjuraciones a Dios para atraer a los espíritus malignos. Cuando se trataba de jurar lealtad o devoción a un demonio, comenta Richard Kieckhefer, también se hacían ofrendas blasfemas, como ofrecer al demonio altares e iglesias, y se hacían sacrificios, a menudo usando sangre de animales, la propia o la de otros humanos (Richard Kieckhefer, *Magic in the Middle Ages*, pp. 156-165). La oferta de Fausto, de sangre de recién nacidos, recién asesinados (de manera que su sangre esté tibia) es una exageración sobre esta forma de conjurar, Marlowe lo hace ofrecer lo más grave que puede hacer para condenarse. En realidad, sin embargo, la sangre que ofrece es la suya.

SEGUNDO ACTO

Escena I

Entra FAUSTO a su estudio.

FAUSTO. Ya, Fausto, estás sin duda condenado,
y no tienes salvación.¹ ¿De qué sirve,
entonces, pensar en Dios, o en el Cielo?
¡Desaparezcan vanas fantasías,
y desespera! Pierde la esperanza
en Dios pon tu confianza en Belcebú.
No retrocedas ahora. No, Fausto,
mantente firme. ¿Por qué titubeas?
Pero, hay algo que suena en mis oídos:
“¡Abjura de esta magia, vuelve a Dios!”
Sí, y Fausto volverá a Dios de nuevo.²
¿A Dios? Él no te ama. Tu propia sed
es el dios que sirves, donde está fijo
el amor a Belcebú. Para él
construiré altar e iglesia, y sangre tibia
de recién nacidos le ofreceré.

¹ Al igual que en la versión inglesa, decidimos dejar esta frase como afirmación en lugar de interrogación.

² *Vuelve a Dios... vuelve a Dios de nuevo*: En inglés, la reiteración que aparece en “de nuevo” de la segunda repetición está presente en los dos versos: “turn to God again... turn to God again.”. En español, consideramos que la palabra “vuelve” conlleva el sentido de again, por lo que no nos pareció necesario ponerlo en la primera aparición de la frase. En el verso siguiente, agregamos el “de nuevo” tanto por énfasis como por métrica.

Enter GOOD ANGEL *and* EVIL ANGEL.

GOOD ANGEL. Sweet Faustus, leave that execrable art.

FAUSTUS. Contrition, prayer, repentance—what of them?

GOOD ANGEL. O, they are means to bring thee unto heaven!

EVIL ANGEL. Rather illusions, fruits of lunacy,
That make men foolish that do trust them most.

GOOD ANGEL. Sweet Faustus, think of heaven and heavenly things.

EVIL ANGEL. No, Faustus, think of honour and wealth⁵.

Exeunt ANGELS.

FAUSTUS. Of wealth?

Why, the seigniory of Emden⁶ shall be mine.
When Mephistopheles shall stand by me,
What god can hurt thee, Faustus?⁷ Thou art safe;
Cast no more doubts. Come, Mephistopheles,
And bring glad tidings⁸ from great Lucifer.
Is't not midnight? Come, Mephistopheles,
*Veni, veni, Mephistophile!*⁹

⁵ *Wealth*: el A2 y los textos posteriores usan *of wealth*, opción que toman Dyce y Roma Gill (Roma Gill, p. 47). Aquí mantenemos simplemente *wealth*, como lo hacen David Scott Kastan y Bevington y Rasmussen, debido a que el inicio del parlamento de Fausto, en seguida, completa el pentámetro yámbico, cosa que no sucedería con el *of* (Bevington y Rasmussen, p. 139).

⁶ *Seigniory of Emden*: gobierno sobre Emden, un próspero puerto alemán en el mar del norte (David Scott Kastan, p. 21).

⁷ *When Mephistopheles shall stand by me, / What god can hurt thee, Faustus?*: Cita inversa del *Nuevo Testamento*. Ver Romanos 8:31: “Si Dios está con nosotros, ¿quién estará contra nosotros?” (*La Biblia Latinoamericana*, p. 360).

⁸ *Glad tidings*: El uso de esta frase se relaciona con los “glad tidings” que anunciaron los ángeles al nacimiento de Cristo (Bevington y Rasmussen, p. 139).

⁹ *Veni, veni, Mephistophile!*: “¡Ven, ven, Mefostófeles!” (mi traducción). Según Bevington y Rasmussen, esto es otra referencia invertida, en este caso, al himno “O come, o come, Emmanuel” (p. 139).

Enter MEPHISTOPHELES.

Now tell me¹⁰ what says Lucifer, thy lord?

MEPHISTOPHELES. That I shall wait on Faustus whilst he lives¹¹,
So he will buy my service with his soul.

FAUSTUS. Already Faustus hath hazarded¹² that for thee.

MEPHISTOPHELES. But, Faustus, thou must bequeath it solemnly,
And write a deed of gift with thine own blood¹³,
For that security craves great Lucifer.
If thou deny it, I will back to hell.

FAUSTUS. Stay, Mephistopheles, and tell me, what good will my soul do thy lord?¹⁴

MEPHISTOPHELES. Enlarge his kingdom.¹⁵

FAUSTUS. Is that the reason why he tempts us thus?

MEPHISTOPHELES. *Solamen miseris socios habuisse doloris.*¹⁶

¹⁰ *Me*: El texto A1 dice simplemente *tell what*, pero tanto Roma Gill (p. 48) como Bevington y Rasmussen (p. 139) optan por la forma del B, *tell me what* porque funciona mejor dentro de la métrica del pentámetro yámbico.

¹¹ *He lives*: El texto B corrige, según Bevington y Rasmussen, un error obvio del A, que dice *I live*, obviando el hecho de que Mefistófeles no es mortal (p. 139). Roma Gill usa también esta corrección (p. 48), pero David Scott Kastan (p. 21) mantiene la forma del A. Decidimos mantener el razonamiento de Bevington y Rasmussen y Roma Gill.

¹² *Hazarded*: Puesto en peligro (Roma Gill, p. 48).

¹³ *Thine own blood*: Como se mencionó anteriormente, el sacrificio que exige Lucifer es con la sangre del mismo Fausto. Bevington y Rasmussen comentan que, en esta escena, Mefistófeles a menudo habla en términos legales (p. 140). La sangre se consideraba vida, y por lo tanto, el alma misma (Richard Webster, *Enciclopedia de las supersticiones*, pp. 304-305).

¹⁴ A lo largo de esta escena, cuando Fausto y Mefistófeles conversan en textos cortos, y no hablan de cuestiones elevadas, usan prosa.

¹⁵ *Enlarge his kingdom*: Roma Gill cita a James Mason (*The Anatomie of Scorcerie*, 1612, p. 55) para aformar la creencia en la época de que la mayor meta del diablo era hacer crecer su reino. Ver también Richard Kieckhefer, *Magic in the Middle Ages*, pp. 151-175).

¹⁶ *Solamen miseris socios habuisse doloris*: “Es un alivio para los miserables tener compañeros para su dolor” (mi traducción). Este proverbio latino, cuya forma en inglés se mantiene a la fecha (“misery loves company”) se usaba frecuentemente en el Renacimiento (Bevington y Rasmussen, p. 140).

Entra MEFISTÓFELES.

Di, ¿qué dice tu señor Lucifer?

MEFISTÓFELES. Que serviré a Fausto mientras él viva,
y él comprará mis servicios con su alma.

FAUSTO. Ya Fausto ha puesto dicha alma en peligro
por Mefistófeles.

MEFISTÓFELES. Mas, Fausto, debes
legarla solemnemente, y hacer
una escritura⁵ con tu propia sangre
para cederla, esa garantía
ansía el gran Lucifer. Si lo niegas,
regresaré al infierno.

FAUSTO. Mefistófeles,
quédate, y di, ¿qué provecho obtendrá
tu señor de mi alma?

MEFISTÓFELES. Agrandar su reino.

FAUSTO. ¿Y por eso nos tienta así?

MEFISTÓFELES. *Solamen*
*miseris socios habuisse doloris.*⁶

⁵ *Escritura*: Así como Marlowe usa, en inglés, un término legal, “deed of gift”, elegimos un término legal en español que abarcara, en general, los mismos aspectos que un “deed”, escritura, marca de propiedad (Guillermo Cabanellas de la Cueva y Eleanor C. Hoague, *Diccionario Jurídico*, Tomo II, pp. 294-295).

⁶ Aunque Marlowe no hace ningún esfuerzo para mantener el verso cuando usa citas en latín, en esta traducción hemos decidido mantener el verso incluso en estos momentos, dado que los saltos que hace el autor de verso a prosa en algunas escenas son menos comunes en el teatro en español.

FAUSTUS. Have you any pain, that tortures¹⁷ others?¹⁸

MEPHISTOPHELES. As great as have the human souls of men.

But, tell me, Faustus, shall I have thy soul?
And I will be thy slave, and wait on thee,
And give thee more than thou hast wit to ask.

FAUSTUS. Ay, Mephistopheles, I give it thee.

MEPHISTOPHELES. Then stab thine arm courageously,
And bind thy soul, that at some certain¹⁹ day
Great Lucifer may claim it as his own,
And then be thou as great as Lucifer.²⁰

FAUSTUS. (*Stabbing his arm.*) Lo, Mephistopheles, for love of thee,
I cut mine arm, and with my proper²¹ blood
Assure my soul to be great Lucifer's,
Chief lord and regent of perpetual night.
View here the blood that trickles from mine arm,
And let it be propitious²² for my wish.

¹⁷ *Tortures*: Roma Gill opta por la versión del texto B, *torture* (p. 49), lo cual convierte esta pregunta completa en un plural, Fausto pregunta si los diablos, y no sólo Mefistófeles, sienten dolor. Las otras ediciones que revisamos mantienen la pregunta en singular.

¹⁸ *Have you any pain, that tortures others?*: “Do you devils, who torture others, feel any pain yourselves?” (David Scott Kastan, p. 22). Es de notar que tanto este editor como Bevington y Rasmussen (p. 140) mantienen la pregunta en singular, pero la explican como plural en sus notas al pie.

¹⁹ *Certain*: Inamovible, pero también fijo en el contrato (Bevington y Rasmussen, p. 140).

²⁰ *And then be thou as great as Lucifer*: Bevington y Rasmussen anotan que este verso puede tomarse, además de su significado literal de “tan poderoso como Lucifer”, como una advertencia velada, ya que al cumplirse el contrato, Fausto estará en la misma situación que Lucifer. Apoyan esta postura con el hecho de que *great*, tanto en esta línea como en la anterior, puede tomarse como “proud, arrogant” (p. 140).

²¹ *Proper*: Propia (Roma Gill, p. 49).

²² *Be propitious*: “an acceptable sacrifice – as the blood of Christ is a propitiation for the sins of mankind” (Roma Gill, p. 49). Nuevamente, aparece en este ritual una referencia religiosa.

FAUSTO. ¿Tienes tú alguna pena, que torturas
a otros?

MEFISTÓFELES. Tan grande como las que tienen
todas las almas humanas de hombres.
Pero dime, Fausto, ¿tendré tu alma?
Y seré tu esclavo, y te serviré,
y más de lo que se te ocurrirá
pedirme te daré.

FAUSTO. Sí, Mefistófeles,
te la doy.

MEFISTÓFELES. Pues tu brazo con valor
corta⁷, y dona tu alma para que un día⁸
el gran Lucifer pueda reclamarla
como suya, y entonces tú serás
tan grande como lo es Lucifer.⁹

FAUSTO. (*Se corta el brazo.*) Mira, Mefistófeles, por amor
a ti me corté el brazo, y garantizo
con mi propia¹⁰ sangre que mi alma al gran
Lucifer pertenecerá, regente
y señor en jefe de la perpetua
noche. Mira aquí la sangre que corre
de mi brazo, y haz que sea favorable
para lo que deseo.

⁷ *Corta*: El texto de Marlowe dice “stab”, literalmente apuñala, pero optamos por una palabra que funcionara en la métrica, a pesar de perder el aspecto violento del término que usa el autor.

⁸ *Un día*: Por cuestiones métricas, perdimos la connotación de “certain day”, un día dado.

⁹ *Tan grande como lo es Lucifer*: Nos parece que se mantiene la connotación a la que se refieren Bevington y Rasmussen (ver nota 20 al texto en inglés).

¹⁰ *Propia*: El término en español mantiene el significado que se le da a “proper” en el texto, aunque se pierde el uso inusual del término.

MEPHISTOPHELES. But, Faustus, thou must write it in manner of a deed of gift.

FAUSTUS. Ay, so I will. (*He writes.*) But, Mephistopheles,
My blood congeals, and I can write no more.²³

MEPHISTOPHELES. I'll fetch thee fire²⁴ to dissolve it straight.

Exit.

FAUSTUS. What might the staying of my blood portend?
Is it unwilling I should write this bill²⁵?
Why streams it not, that I may write afresh?
'Faustus gives to thee his soul'—ah, there it stayed!
Why shouldst thou not? Is not thy soul thine own?²⁶
Then write again: 'Faustus gives to thee his soul.'

Re-enter MEPHISTOPHELES with a chafer²⁷ of coals.

MEPHISTOPHELES. Here's fire. Come Faustus, set it on²⁸.

FAUSTUS. So; now the blood begins to clear again,
Now will I make an end immediately. (*He writes.*)

²³ En contraste con la velocidad con la que Fausto decide ceder su alma, aparecen obstáculos externos que parecen remarcar lo inconsciente de su acto. La sangre que deja de correr, además, funciona como un símbolo de la muerte que le espera a Fausto si firma. Al mismo tiempo, es una imagen que muestra la constante indecisión de Fausto, sus funciones corporales no le obedecen ante esta decisión (Ver Michael Mangan, pp. 47-48).

²⁴ *Fire*: El uso del fuego para la adivinación era común, pero no hay mención de que se pudiera usar para hacer la sangre más líquida, como lo hace Mefistófeles aquí. El uso de *congeals* de Fausto en la línea anterior, sin embargo, hace juego con esta idea. (Richard Webster, *Enciclopedia de las supersticiones*, p. 154). Hay que tomar en cuenta, sin embargo, que el fuego que consigue Mefistófeles puede ser sobrenatural: "certainly no earthly fire, that will liquify coagulated blood" (Greg).

²⁵ *Bill*: Usado aquí como sinónimo de *deed*, contrato legal, escritura (Bevington y Rasmussen, p. 141).

²⁶ *Is not thy soul thine own?*: "Faustus gives an unconsciously ironic twist to the common expression 'May we not do with our own what we list' (Dent 099)" (Bevington y Rasmussen, p. 141). En la teología (tanto cristiana como católica), el alma le pertenece a Dios (Patrick Collinson, *The Reformation. A History*, pp. 86-88).

²⁷ *Chafer*: "Portable grate or grill" (David Scott Kastan, p. 22).

²⁸ *Set it on*: Según Bevington y Rasmussen, *The Damnable Life* describe cómo Fausto pone la sangre en un plato sobre el carbón. Ellos toman este verso como prueba de que Marlowe, aunque no lo especificó en ninguna acotación, quería que esta acción se viera en escena (p. 141). Ver también William Rose (ed.) *The Historie of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus*, pp. 74-75.

MEFISTÓFELES. Pero Fausto,
tú debes cederla como un regalo,
en una escritura.¹¹

FAUSTO. Y así lo haré.
(*Escribe.*) Pero Mefistófeles, se coagula
mi sangre, ahora no puedo escribir.

MEFISTÓFELES. Te traeré fuego para disolverla
de inmediato. (*Sale.*)

FAUSTO. Pues, ¿qué podrá augurar
esta quietud de mi sangre? ¿Será
que no quiere que escriba este contrato?
¿Por qué no corre para que yo pueda
escribir de nuevo? “Fausto te cede
a ti su alma...” ah, ¡ahí se detuvo!
¿Por qué no lo harías? ¿No es tu alma tuya?
Entonces escribe de nuevo, “Fausto
te cede a ti su alma.”

Entra MEFISTÓFELES con un plato de carbón.

MEFISTÓFELES. Aquí está el fuego.
Vamos, Fausto, pon esa sangre aquí.

FAUSTO. Bien, ya se está adelgazando la sangre
de nuevo, ahora lo terminaré
de inmediato. (*Escribe.*)

¹¹ Aunque Marlowe salta de verso a prosa en esta escena, a partir de este punto, hemos optado por mantener la traducción en verso, por la misma razón que se mencionó anteriormente en la nota 6 de este acto.

MEPHISTOPHELES. (*Aside.*) O, what will not I do to obtain his soul?

FAUSTUS. *Consummatum est.*²⁹ This bill is ended,
And Faustus hath bequeathed his soul to Lucifer.
But what is this inscription on mine arm?
'*Homo, fuge!*'³⁰ Whither should I fly?
If unto God, he'll throw me down to hell.³¹—
My senses are deceived; here's nothing writ.—
I see it plain. Here in this place is writ
'*Homo, fuge!*' Yet shall not Faustus fly.

MEPHISTOPHELES. (*Aside.*) I'll fetch him somewhat to delight his mind.

Exit.

Re-enter MEPHISTOPHELES *with* DEVILS, *who give crowns*
and rich apparel to FAUSTUS, *dance, and then depart.*

FAUSTUS. Speak, Mephistopheles, what means this show?

MEPHISTOPHELES. Nothing, Faustus, but to delight thy mind withal,
And to show thee what magic can perform.

FAUSTUS. But may I raise up spirits when I please?

MEPHISTOPHELES. Ay, Faustus, and do greater things than these.

²⁹ *Consummatum est*: "Ya está hecho" (mi traducción). Éstas fueron las últimas palabras de Cristo en la cruz: "Cuando hubo probado el vino, Jesús dijo «Todo está cumplido.» Inclino la cabeza y entregó el espíritu." (Juan 29:30, *La Biblia Latinoamericana*, p. 273).

³⁰ *Homo, fuge!*: "Hombre, huye" (mi traducción). Hace referencia al Nuevo Testamento. Ver 1 Timoteo 6:11: "Tú, hombre de Dios, huye de todo eso." (*La Biblia Latinoamericana*, p. 477).

³¹ *Whither should I fly?*: Referencia bíblica nuevamente. Ver Salmos 139:7-8: "A dónde podré ir lejos de tu espíritu? / ¿A dónde podré huir lejos de tu presencia? / Si subo a las alturas, allí estás, / si bajo a los abismos de la muerte, / allí también estás." (*La Biblia Latinoamericana*, pp. 1222-1223).

MEFISTÓFELES. (*Aparte.*) Öh, ¿qué no haría yo
para obtenerla?

FAUSTO. *Consummatum est.*
Este contrato ya está terminado,
Fausto ha legado su alma a Lucifer.
Pero, ¿qué es esta inscripción en mi brazo?
“*Homo, fuge!*” ¿A dónde he de volar¹²?
Si hacia Dios vuelo, me echará al infierno...
Mis sentidos me engañan, no hay aquí
nada escrito... Ya lo veo claramente.
En este lugar está escrito “*Homo,*
fuge!” Pero Fausto no volará.

MEFISTÓFELES. (*Aparte.*) Traeré algo para deleitar su mente. (*Sale.*)

*Entra MEFISTÓFELES con DIABLOS, que le dan a FAUSTO coronas
y vestimentas lujosas, y bailan y luego se van.*

FAUSTO. Di, Mefistófeles, ¿qué significa
este espectáculo?

MEFISTÓFELES. Pues nada, Fausto,
sino deleitar tu mente con ello,
y mostrar la magia que puedo hacer.

FAUSTO. Pero, ¿podré yo alzar a los espíritus
cuando quiera?

MEFISTÓFELES. Sí, Fausto, y hacer cosas
mayores que éstas.

¹² *Volar*: Optamos por traducir literalmente “fly”, ya que se sobrentiende la connotación de huir tanto en español como en inglés.

FAUSTUS. Then there's enough for a thousand souls.

Here, Mephistopheles, receive this scroll,
A deed of gift of body and of soul³²—
But yet conditionally that thou perform
All articles prescribed between us both.

MEPHISTOPHELES. Faustus, I swear by hell and Lucifer
To effect all promises between us made.

FAUSTUS. Then hear me read them.

'On these conditions following:

First, that Faustus may be a spirit³³ in form and substance.

Secondly, that Mephistopheles shall be his servant, and at his command.

Thirdly, that Mephistopheles shall do for him and bring him whatsoever.

Fourthly, that he shall be in his chamber or house invisible.

Lastly, that he shall appear to the said John Faustus at all times in what form or shape soever he please.

I, John Faustus, of Wertenberg, Doctor, by these presents³⁴, do give both body and soul to Lucifer, Prince of the East³⁵, and his minister Mephistopheles; and furthermore grant unto them that four-and-twenty years being expired, that articles above written inviolate, full power to fetch or carry the said John Faustus, body and soul, flesh, blood, or goods, into their habitation wheresoever.

By me, John Faustus.³⁶

³² *Body and soul*: A diferencia de otros ejemplos literarios de este tipo de contrato, Fausto, aquí, cede no solamente su alma, sino su cuerpo también, y ambos serán cobrados por Lucifer al final de la obra (Michael Mangan, p. 48).

³³ *Spirit*: "A spirit, to the Elizabethans, was usually an evil one – a devil (see Shakespeare, Sonnet CXLIV); according to some theologians, who followed Aquinas, God could have no mercy on a devil who was *ipso facto* incapable of repenting" (Roma Gill, p. 51). Según Bevington y Rasmussen, la palabra *spirit* se usa a menudo en la obra como sinónimo de diablo, por lo que existe duda sobre la posibilidad de salvación de Fausto después de la firma de este contrato (p. 142).

³⁴ *By these presents*: "Por los presentes", frase legal, se refiere a los artículos o las cláusulas presentes (Guillermo Cabanellas de las Cuevas y Eleanor C. Hoague, *Diccionario jurídico*, Tomo 1, p. 111).

³⁵ *Prince of the East*: Fausto usa este título porque a Lucifer (el que lleva la luz) a menudo se le identificaba con la estrella de la mañana, Venus (Bevington y Rasmussen, p. 143). La fuente de esta identificación es *Isaías* 14:12, del Antiguo Testamento: "¿Cómo caíste desde el cielo, estrella brillante, hijo de la Aurora? ¿Cómo tú, el vencedor de las naciones, ha sido derribado por tierra?" (*La Biblia Latinoamericana*, p. 629).

³⁶ El hecho de que la versión final del contrato difiere de los inicios que había hecho Fausto a lo largo de la escena hace a Greg suponer que no fue escrito ni por Marlowe ni por el colaborador, sino por alguien con experiencia legal. Bevington Rasmussen, sin embargo, difieren, considerando la inconsistencia como menor (p. 143).

FAUSTO. Pues hay suficiente
para mil almas. Toma, Mefistófeles,
ten este pergamino, la escritura
para un regalo de cuerpo y de alma...
Pero con la condición de que cumplas
con todos los artículos prescritos
entre nosotros.

MEFISTÓFELES. Fausto, yo te juro
por el infierno, y por Lucifer
cumplir con todas las promesas hechas
entre nosotros.

FAUSTO. Entonces escúchame (*Lee.*)
“Con las siguientes condiciones:
Primera, que Fausto pueda ser espíritu en forma y sustancia.
Segunda, que Mefistófeles será su sirviente, y estará a su disposición.
Tercera, que Mefistófeles le traerá y hará para él lo que sea.
Cuarta, que será invisible en su alcoba o su casa.
Última, que aparecerá ante el mencionado Juan Fausto en todo momento, en
cualquier forma o figura que él desee.
Yo, Juan Fausto de Wittenberg, Doctor, por el presente, cedo tanto mi cuerpo
como mi alma a Lucifer, príncipe del este, y a su ministro Mefistófeles; y además,
les concedo que habiendo expirado veinticuatro años, si los artículos antes
mencionados no han sido violados, el poder de tomar o llevarse al mencionado
Juan Fausto, cuerpo y alma, carne, sangre o bienes, a su morada, donde quiera
que sea.

Por mí, Juan Fausto.”

MEPHISTOPHELES. Speak, Faustus, do you deliver this as your deed?

FAUSTUS. Ay, take it, and the devil give thee good on't³⁷!

MEPHISTOPHELES. Now, Faustus, ask what thou wilt.

FAUSTUS. First will I question with thee about hell.

Tell me, where is the place that men call hell?

MEPHISTOPHELES. Under the heavens.

FAUSTUS. Ay, but whereabouts?

MEPHISTOPHELES. Within the bowels of these elements³⁸,

Where we are tortured and remain for ever.

Hell hath no limits, nor is circumscribed

In one self place³⁹, for where we are is hell,

And where hell is must we ever be.

And, to conclude, when all the world dissolves,⁴⁰

And every creature shall be purified,

All places shall be hell that is not heaven.⁴¹

FAUSTUS. Come, I think hell's a fable.⁴²

³⁷ *And the devil give thee good on't*: Un juramento (profano) común en la época, que aquí funciona de manera literal (Bevington y Rasmussen, p. 143).

³⁸ *These elements*: Los cuatro elementos (tierra, fuego, agua y aire) a los que se hizo referencia en el primer acto (Roma Gill, p. 52).

³⁹ *One self place*: Un solo lugar, un lugar preciso (Roma Gill, p. 52).

⁴⁰ *When all the world dissolves*: La descripción que hace Mefistófeles del juicio final coincide con lo que se encuentra en 2 Pedro 3:10: "Entonces los cielos se disolverán con gran ruido..." (*La Biblia Latinoamericana, NT*, p. 524).

⁴¹ *All places shall be hell that is not heaven*: Bevington y Rasmussen comparan este verso con el proverbio "Hell is wherever heaven is not" (p. 144).

⁴² *I think hell's a fable*: Bevington y Rasmussen comentan la paradoja de que Fausto, hablando con un diablo que ha llamado desde el infierno, insista aquí que no cree en el infierno (p. 144).

MEFISTÓFELES. Dime entonces, Fausto, como escritura
¿es esto lo que entregas?

FAUSTO. (*Dándole la escritura.*) Sí lo es, tómala,
y que el diablo le dé su visto bueno.¹³

MEFISTÓFELES. Ahora, Fausto, pide lo que quieras.

FAUSTO. Para comenzar te cuestionaré
sobre el infierno. Dime, ¿dónde está
ese lugar que el hombre llama infierno,

MEFISTÓFELES. Está bajo el cielo.

FAUSTO. Sí, pero ¿dónde?

MEFISTÓFELES. En las entrañas de estos elementos,
donde somos torturados, y donde
permanecemos siempre. El infierno
no tiene fin, y no está restringido
a un solo lugar, ya que donde estamos
es el infierno, y donde es el infierno
debemos permanecer para siempre.
Para concluir, cuando se disuelva
el mundo entero, y las criaturas todas
sean purificadas, esos lugares
que no sean el cielo serán infierno.

FAUSTO. Pues yo creo que el infierno es una fábula.

¹³ *Que el diablo le dé su visto bueno*: Decidimos mantener el sentido literal de esta expresión, aunque se pierda el hecho de que era una expresión común.

MEPHISTOPHELES. Ay, think so still, till experience change thy mind.

FAUSTUS. Why, think'st thou then that Faustus shall be damned?

MEPHISTOPHELES. Ay, of necessity, for here's the scroll
Wherein thou hast given thy soul to Lucifer.

FAUSTUS. Ay, and body too. But what of that?
Think'st thou that Faustus is so fond⁴³
To imagine that, after this life, there is any pain?
Tush, these are trifles and mere old wives' tales⁴⁴.

MEPHISTOPHELES. But, Faustus, I am an instance to prove the contrary,
For I am damned and am now in hell.

FAUSTUS. How? Now in hell? Nay, an this be hell,⁴⁵
I'll willingly be damned here. What? Walking, disputing⁴⁶, etc.? But leaving
off this, let me have a wife, the fairest maid in Germany, for I am wanton and
lascivious, and cannot live without a wife.

MEPHISTOPHELES. How, a wife?
I prithee, Faustus, talk not of a wife.

⁴³ *Fond*: "Foolish" (David Scott Kastan, p. 25).

⁴⁴ *Old wives' tales*: Una expresión común, a la fecha (Bevington y Rasmussen, p. 144).

⁴⁵ Este verso es justo eso, verso, pero tanto el Texto A como el B continúan en prosa (Bevington y Rasmussen, p. 144). Roma Gill comenta que el estilo de la obra parece "degenerarse" en el fragmento que sigue, debido a que lo que se dice es meramente una excusa para un juego escénico con el diablo vestido de mujer (p. 52).

⁴⁶ *Disputing*: De acuerdo al Coro en el prólogo, éste es el mayor deleite de Fausto.

MEFISTÓFELES. Sí, sigue creyéndolo; la experiencia
te hará cambiar de opinión.

FAUSTO. ¿Piensas tú,
entonces, que Fausto está condenado?

MEFISTÓFELES. Claro, necesariamente; aquí
está el pergamino en el que tu has dado
tu alma a Lucifer.

FAUSTO. Sí, y también mi cuerpo.
¿Y qué con eso? ¿Piensas tú que Fausto
es tan torpe que piensa que hay dolor
después de este mundo? Bah, nimiedades
y cuentos de abuelitas¹⁴.

MEFISTÓFELES. Pero Fausto,
soy ejemplo que prueba lo contrario,
pues yo estoy condenado y ahora estoy
en el infierno.

FAUSTO. ¿Qué? ¿En el infierno
ahora? No, si esto fuera el infierno,¹⁵
yo sería feliz de estar condenado aquí. ¿Qué, caminando, discutiendo, etc.? Pero
cambiando de tema, tráeme una esposa, la joven más bella de Alemania, pues soy
desvergonzado y lascivo y no puedo vivir sin una esposa.

MEFISTÓFELES. ¿Cómo, una esposa? Te ruego, Fausto, no hables de esposas.

¹⁴ *Cuentos de abuelitas*: Optamos por traducir esta expresión, común en inglés a la fecha, por una expresión en español que se usa para decir lo mismo.

¹⁵ Al igual que el texto en inglés, continuaremos esta escena en prosa, marca de la mayor importancia que toma la acción escénica, en este punto, sobre la palabra.

FAUSTUS. Nay, sweet Mephistopheles, fetch me one, for I will have one.

MEPHISTOPHELES. Well, thou wilt have one. Sit there till I come.

I'll fetch thee a wife in the devil's name⁴⁷.

Exit.

*Re-enter MEPHISTOPHELES with a DEVIL drest like a woman,
with fire-works.*

MEPHISTOPHELES. Tell me, Faustus, how dost thou like thy wife?

FAUSTUS. A plague on her for a hot whore!

MEPHISTOPHELES. Tut, Faustus, marriage is but a ceremonial toy⁴⁸;

If thou lovest me, think no⁴⁹ more of it.⁵⁰

*Exit DEVIL.*⁵¹

I'll cull⁵² thee out the fairest courtesans,

And bring them every morning to thy bed.

She whom thine eye shall like, thy heart shall have,

Be she as chaste as was Penelope⁵³,

As wise as Saba⁵⁴, or as beautiful

⁴⁷ *In the devil's name*: Nuevamente, una expresión (profana) común, cuyo uso aquí resulta irónico (Bevington y Rasmussen, p. 145).

⁴⁸ *Ceremonial toy*: ceremonia sin importancia (Roma Gill, p. 53; David Scott Kastan, p. 25).

⁴⁹ *No*: Esta palabra está omitida en el Texto A, lo cual es obviamente un error (Bevington y Rasmussen, p. 145). Todas las ediciones consultadas la agregan.

⁵⁰ A partir de la salida del Diablo, Fausto y Mefistófeles retoman el verso.

⁵¹ El texto no contiene ninguna indicación de la salida de este diablo, pero omitir las salidas era común en la época (Bevington y Rasmussen, p. 145). El Rev. Dyce y Bevington y Rasmussen marcan en el mismo punto la salida, mientras que Roma Gill, David Scott Kastan y Mark Thornton Burnett omiten la acotación. En este texto, decidimos mantener la salida donde coinciden Bevington y Rasmussen con Dyce, porque parece ser un momento lógico para colocarla.

⁵² *Cull*: "Pick" (Roma Gill, p. 53). "Select" (Bevington y Rasmussen, p. 145).

⁵³ *Penelope*: La esposa de Unises, célebre por haberlo esperado fielmente durante veinte años, mientras él estaba en la guerra de Troya. Su historia se narra en la *Odisea*, además de varias leyendas populares (Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, p. 419).

⁵⁴ *Saba*: Ortografía latina, que aparece en la *vulgata*, de esta reina del Antiguo Testamento (en inglés se le conoce como Sheba). Ver 1 Reyes 10:1-13: "La reina de Saba había tenido noticias de la fama de Salomón y vino a preguntarle sobre cuestiones muy difíciles..." (*La Biblia Latinoamericana*, p. 427).

FAUSTO. No, dulce Mefistófeles, tráeme una, pues la he de tener.

MEFISTÓFELES. Bueno, pues tendrás una. Siéntate ahí hasta que regrese.

Te traeré una esposa, en el nombre del diablo.¹⁶ (*Sale.*)

Entra MEFISTÓFELES con un DIABLO vestido de mujer, con fuegos artificiales.

MEFISTÓFELES. Bien, Fausto, ¿qué te parece tu esposa?

FAUSTO. ¡Que le caiga un rayo por puta caliente!

MEFISTÓFELES. Vamos, Fausto, el matrimonio no es más que un juego ceremonial. Si me amas, no pienses más en ello.¹⁷

Sale el DIABLO.

Elegiré para ti las más bellas
cortesanas y las traeré a tu cama
cada mañana. Aquella en quien se posen
tus ojos, será de tu corazón,
sea tan casta como lo fue Penélope,
tan versada como Saba¹⁸, o tan bella

¹⁶ *En el nombre del diablo*: Nuevamente, optamos por mantener el sentido literal de esta expresión.

¹⁷ Al igual que la versión en inglés, retomamos el verso con la salida del Diablo.

¹⁸ *Saba*: Se pierde el hecho de que Mefistófeles usa la versión latina del nombre, al ser igual en español.

As was bright Lucifer before his fall.

(Presenting a book.)

Hold, take this book, peruse it thoroughly.

The iterating⁵⁵ of these lines brings gold;

The framing of this circle on the ground

Brings whirlwinds, tempests, thunder, and lightning.

Pronounce this thrice devoutly to thyself,

And men in armour shall appear to thee,

Ready to execute what thou desir'st.

FAUSTUS. Thanks, Mephistopheles. Yet fain⁵⁶ would I have a book wherein I might behold all spells and incantations, that I might raise up spirits when I please.⁵⁷

MEPHISTOPHELES. Here they are in this book. *(Turns to them.)*

FAUSTUS. Now would I have a book where I might see all characters⁵⁸ and planets of the heavens, that I might know their motions and dispositions⁵⁹.

MEPHISTOPHELES. Here they are too. *(Turns to them.)*

FAUSTUS. Nay, let me have one book more—and then I have done— wherein I might see all plants, herbs, and trees, that grow upon the earth.

MEPHISTOPHELES. Here they be. *(Turns to them.)*

FAUSTUS. O, thou art deceived.⁶⁰

⁵⁵ *Iterating*: Repetición (David Scott Kastan, p. 25).

⁵⁶ *Fain*: “Gladly” (David Scott Kastan, p. 26).

⁵⁷ Según Bevington y Rasmussen, este parlamento podría hacer referencia al apócrifo *Sabiduría de Salomón* (Bevington y Rasmussen, p. 146). En efecto, en este libro apócrifo, el rey Salomón da gracias a Dios por darle conocimiento sobre los cielos y la tierra, las estaciones, los planetas y todos los seres vivientes (Ver “Wisdom of Solomon”, *The Apocrypha according to the Authorized Version*, vii. 17-22, p.114), mismos conocimientos (y en el mismo orden) que Fausto solicita en este fragmento.

⁵⁸ *Characters*: Este término tiene el mismo uso que en el Acto I, es decir, símbolos cabalísticos (Bevington y Rasmussen, p. 146).

⁵⁹ *Dispositions*: Término astrológico que se refiere a las situaciones de los planetas en el horóscopo (David Scott Kastan, p. 26).

⁶⁰ *O, thou art deceived*: Fausto, según Bevington y Rasmussen, expresa duda acerca de la eficacia del libro

como antes de su caída fue hermoso

Lucifer.

(Le presenta un libro.)

Toma, te doy este libro.

Examínalo detenidamente.

El repetir de estas líneas trae oro;
el trazo de este círculo en el suelo
crea torbellinos, tempestades, truenos
y relámpagos. Pronuncia tres veces,
con devoción, esto para ti mismo,
y te aparecerán hombres armados,
listos para ejecutar tus deseos.

FAUSTO.¹⁹ Gracias, Mefistófeles. Pero con gusto tendría un libro en el que pudiera ver todos los hechizos y encantos, para poder levantar a los espíritus cuando quiera.

MEFISTÓFELES. Aquí están en este libro. *(Los busca en el libro.)*

FAUSTO. Ahora quisiera tener un libro en el que pudiera ver todos los caracteres y planetas de los cielos, para conocer sus movimientos y disposiciones.

MEFISTÓFELES. Aquí están también. *(Los busca en el libro.)*

FAUSTO. Pues, dame un libro más (y habré terminado), en el que pueda ver todas las plantas, hierbas y árboles que crecen en la tierra.

MEFISTÓFELES. Aquí están. *(Los busca en el libro.)*

¹⁹ Nuevamente, seguimos el uso de prosa de la versión en inglés.

MEPHISTOPHELES. Tut, I warrant thee.

Exeunt.

Scene II⁶¹

Enter ROBIN the ostler⁶², with a book in his hand.

ROBIN. O, this is admirable! here I ha' stol'n one of Doctor Faustus' conjuring-books, and, i'faith, I mean to search some circles⁶³ for my own use. Now will I make all the maidens in our parish dance at my pleasure stark naked before me, and so by that means I shall see more than e'er I felt or saw yet.

Enter RAFF⁶⁴, calling ROBIN.

que le ha dado Mefostófeles: "Faustis is still testing the worth of his bargain" (p. 147).

⁶¹ En el Texto A, esta escena aparece en el tercer acto, después de la visita a Roma de Fausto y Mefistófeles, y después de una intervención del Coro (que parece estar hecha para el Acto IV). Es improbable esta colocación dado que le sigue inmediatamente otra escena entre los mismos personajes quienes, en este caso, entrarían con el libro, saldrían, y regresarían inmediatamente a conjurar: "Exits followed by re-entrances of characters are generally rare in Elizabethan drama; the few extant examples suggest textual corruption, as in the present case." (Bevington y Rasmussen, p. 287). El Texto B coloca en este punto un Coro que precede el que inicia el tercer acto, y esta escena después de la entrada de los siete pecados capitales (tercera escena en este texto). Bevington y Rasmussen encuentran en esta extraña (y errónea, según ellos) colocación del Coro un elemento para justificar su colocación de la escena cómica entre dos escenas serias en el segundo acto. Dyce lo mantiene donde aparece en el tercer acto, y Roma Gill toma la colocación del Texto B. David Scott Kastan, sin argumentar sus razones, sigue la colocación de Bevington y Rasmussen. En esta versión, seguiremos, de igual manera, la colocación de estos dos editores, no porque nos parezca que tienen argumentos inamovibles para decidirse por esta colocación (todos los editores especulan en este punto), sino porque son los únicos que argumentan su colocación y, por otra parte, es la colocación que han seguido varios otros editores contemporáneos.

⁶² *Ostler*: "Horsegroom, stableman" (David Scott Kastan, p. 26). Al parecer Robin, quien estaba desempleado en la escena anterior, se ha colocado como aprendiz en el establo de una hostería (Bevington y Rasmussen, p. 147).

⁶³ *Some circles*: Doble sentido. Robin habla de los círculos mágicos que se trazan para conjurar, pero hace referencia también a ciertas partes de la anatomía femenina (Bevington y Rasmussen, p. 147; Roma Gill, p. 63).

⁶⁴ *Rafe*: A menudo la ortografía del nombre de este personaje se ha cambiado a Ralph, como lo hace el Rev. Dyce. El Texto B le cambia por completo el nombre Dick. Roma Gill, Bevington y Rasmussen y David Scott Kastan mantienen la ortografía original. Bevington y Rasmussen explican que: "since Rafe is still common as a nickname, there is no real need to change it." (p. 148).

FAUSTO. Oh, esto es engaño.

MEFISTÓFELES. Vamos, te lo garantizo.

Salen.

Escena II

Entra ROBIN, el mozo de cuadra, con un libro en la mano.

ROBIN. ¡Oh, esto es admirable! Logré pillar uno de los libros de conjurar del Doctor Fausto, y por fe, pienso buscar unos círculos para usar. Ahora lograré que todas las doncellas de nuestra parroquia bailen a mi gusto, completamente desnudas, y así veré y tocaré más que nunca antes.

Entra RAPE²⁰, llamando a ROBIN.

²⁰ *Rape*: Como en la mayoría de los casos en esta traducción, matenemos los nombres ingleses de los personajes.

RAFE. Robin, prithee, come away. There's a gentleman tarries to have his horse, and he would have his things rubbed⁶⁵ and made clean; he keeps such a chafing⁶⁶ with my mistress about it, and she has sent me to look thee out. Prithee, come away.

ROBIN. Keep out, keep out, or else you are blown up, you are dismembered, Rafe! Keep out, for I am about a roaring⁶⁷ piece of work.

RAFE. Come, what doest thou with that same book? Thou canst not read.⁶⁸

ROBIN. Yes, my master and mistress shall find that I can read—he for his forehead⁶⁹, she for her private study⁷⁰. She's born to bear⁷¹ with me, or else my art fails.

RAFE. Why, Robin, what book is that?

ROBIN. What book? Why, the most intolerable⁷² book for conjuring that e'er was invented by any brimstone⁷³ devil.

RAFE. Canst thou conjure with it?

⁶⁵ *He would like to have his things rubbed*: Se refiere a limpiar y pulir la silla y el resto de la montadura, pero la connotación sexual es obvia (ver Bevington y Rasmussen, p. 148; David Scott Kastan, p. 26).

⁶⁶ *Chafing*: “scolding” (Roma Gill, p. 63). Bevington y Rasmussen comentan que también hay un doble sentido con el significado literal de chafing (frotar, presionar contra), común en el teatro isabelino (p. 148).

⁶⁷ *Roaring*: “noisy, riotous, befitting a roarer” (Bevington y Rasmussen, p. 148).

⁶⁸ La puntuación que usan Bevington y Rasmussen es, como indican en su nota, usual entre los editores, aunque el Texto A coloca aquí un signo de interrogación (que mantiene Dyce). Estos editores consideran que, aunque la lectura de esta frase como pregunta es posible, es más probable que sea afirmación (p. 148). Roma Gill coloca un signo de exclamación aquí.

⁶⁹ *Forhead*: Alusión a cuernos del marido, lo cual se deja ver por lo que dice Robin a continuación (Bevington y Rasmussen, p. 148).

⁷⁰ *Private study*: Doble sentido en el que Robin hace referencia tanto a lo que ella lee y piensa en su estudio como al “study of her ‘private parts’.” (Bevington y Rasmussen, p. 148).

⁷¹ *Bear*: Doble sentido, significa tanto tolerar como soportar el peso de Robin (Bevington y Rasmussen, p. 148).

⁷² *Intolerable*: Roma Gill supone que lo que Robin hubiera querido decir era “incomparable”, y que Marlowe lo hace equivocar la palabra a propósito (p. 63). Bevington y Rasmussen agregan que *intolerable* sí tiene un sentido que funcionaría aquí, “irresistible”, pero están de acuerdo con la lectura de Gill (p. 148).

⁷³ *Brimstone*: Nombre común en la época para azufre. Su uso hace referencia a los fuegos infernales (Bevington y Rasmussen, p. 149).

RAFE. Robin, por favor, ven. Hay un caballero que espera su caballo, y quiere que frotes y limpies sus cosas. Irrita de tal manera a mi señora que me mandó a buscarte. Por favor, ven.

ROBIN. ¡Aléjate, aléjate, a menos que quieras explotar, o ser desmembrado, Rafe! Aléjate, que estoy haciendo un trabajo estruendoso²¹.

RAFE. Vamos, ¿qué haces con ese mismo libro? No puedes leer.

ROBIN. Sí, mi señor y mi señora verán que sí puedo leer, él por su frente, y ella por su estudio privado. Ella tiene que soportarme, al menos que mi arte falle.

RAFE. Pues Robin, ¿qué libro es ese?

ROBIN. ¿Qué libro? Pues el libro para conjurar más intolerable²² que jamás inventó un diablo de azufre²³.

RAFE. ¿Puedes conjurar con él?

²¹ *Estruendoso*: Elegimos mantener el sentido que le dan Bevington y Rasmussen.

²² *Intolerable*: Ya haya usado el autor este término como un error en boca del personaje, o con el sentido que indican Bevington y Rasmussen (ver nota 71 al texto en inglés), decidimos dejar el término inusual en la traducción de manera que el lector (o director o actor) pueda decidir cómo tomarlo.

²³ *Azufre*: Optamos por traducir con el sentido original de *brimstone*, debido a que consideramos que en español se entiende, como en inglés, que azufre se usa como referencia al infierno.

ROBIN. I can do all these things easily with it: first, I can make thee drunk with hippocras⁷⁴ at any tavern in Europe for nothing. That's one of my conjuring works.

RAFE. Our Master Parson says that's nothing⁷⁵.

ROBIN. True, Rafe; and more, Rafe, if thou hast any mind to Nan Spit⁷⁶, our kitchen maid, then turn her and wind her to thy own use, as often as thou wilt, and at midnight⁷⁷.

RAFE. O, brave, Robin! shall I have Nan Spit, and to mine own use? On that condition I'll feed thy devil with horse-bread⁷⁸ as long as he lives, of free cost⁷⁹.

ROBIN. No more, sweet Rafe. Let's go and make clean our boots, which lie foul upon our hands, and then to our conjuring in the devil's name⁸⁰.

Exeunt.

⁷⁴ *Hippocras*: Una bebida de vino con especias, llamado *vinum Hippocraticum* porque se le filtraba con una tela cónica conocida como "la manga de Hipócrates" (Bevington y Rasmussen, p. 149).

⁷⁵ *Nothing*: Rafe quiere decir sin valor, malo, pero juega con el uso de la misma palabra por Robin. También puede implicar que Rafe se emborracha con facilidad, y que cualquiera puede conjurar espíritus (Bevington y Rasmussen, p. 149).

⁷⁶ *Nan Spit*: "The demeaning name suggests one who is easily turned and wound about as a sexual object" (Bevington y Rasmussen, p. 149)

⁷⁷ *Midnight*: Hora propicia tanto para el sexo como para los conjuros. Robin hace referencia a ambas (Bevington y Rasmussen, p. 149).

⁷⁸ *Horse-bread*: Alimento para caballos, a menudo pan hecho de frijoles, salvado y otros granos (David Scott Kastan, p. 27).

⁷⁹ *Free cost*: Sin cargo (Roma Gill, p. 64).

⁸⁰ *In the devil's name*: Ver nota 47 de este acto.

ROBIN. Puedo hacer todas estas cosas con él: primero, te puedo emborrachar con hipocrás por nada en cualquier taberna de Europa. Esa es una de mis obras de conjuro.

RAFE. Nuestro señor el párroco dice que eso no es nada²⁴.

ROBIN. Cierto, Rafe; y es más, Rafe, si tienes algún interés en Doña Espetón²⁵, nuestra criada de cocina, entonces tómala y gírala a tu antojo las veces que quieras, a la media noche.

RAFE. ¡O, soberbio Robin! ¿Tendré a Doña Espetón, para usarla como quiera? Con esa condición, alimentaré a tu diablo con pan de caballo sin costo por el resto de su vida.

ROBIN. Ya no más, dulce Rafe. Vámonos y limpiemos nuestras botas, que están inmundas en nuestras manos, y luego a nuestro conjuro, en el nombre del diablo²⁶.

Salen.

²⁴ *No es nada*: Nos parece que se consigue la misma variedad de sentidos que en el texto inglés.

²⁵ *Doña Espetón*: Como sucedió con los nombres de los diablos en el Acto I, nos pareció necesario traducir este apodo para no perder el doble sentido que conlleva.

²⁶ *En el nombre del diablo*: Ver nota 16.

Scene III⁸¹

*Enter FAUSTUS and MEPHISTOPHELES.*⁸²

FAUSTUS. When I behold the heavens,⁸³ then I repent,
And curse thee, wicked Mephistopheles,
Because thou hast deprived me of those joys.⁸⁴

MEPHISTOPHELES. Why, Faustus,
Think'st thou heaven is such a glorious thing?
I tell thee, 'tis not half so fair as thou,
Or any man that breathes on earth.

FAUSTUS. How provest thou that?

MEPHISTOPHELES. 'Twas made for man, therefore is man more excellent.⁸⁵

FAUSTUS. If it were made for man, 'twas made for me.
I will renounce this magic and repent.

Enter GOOD ANGEL and EVIL ANGEL.

⁸¹ Quienes no colocan la escena cómica como segunda de este acto (como Roma Gill) ven esta escena como una continuación de la anterior, no una escena separada.

⁸² El texto de Marlowe no contiene ninguna acotación que marque los personajes que aparecen, pero, siguiendo el patrón que hemos llevado a lo largo de esta versión del texto, así como lo que hacen la mayoría de los editores de la obra en inglés, hemos agregado la acotación de la forma en la que lo hace David Scott Kastan, sin indicar el lugar donde la escena se lleva a cabo (p. 27). Bevington y Rasmussen agregan el hecho de que la escena sucede en el estudio de Fausto (p. 149). Roma Gill no separa esta escena de la escena I, por lo que Fausto y Mefistófeles nunca salen.

⁸³ *When I behold the heavens*: Fausto cita el Salmo 8:3: "Tu gloria por encima de los cielos / Es cantada por labios infantiles" (*La Biblia Latinoamericana*, p. 1109).

⁸⁴ Aunque no duda sobre la sinceridad de Fausto, Michael Mangan comenta acerca del hecho de que culpa de todo a Mefistófeles en lugar de asumir su propia responsabilidad, hecho que no hubiera pasado desapercibido en el público de la época (Michael Mangan, p. 51).

⁸⁵ El argumento de Mefistófeles depende de la falacia de que cualquier cosa hecha para el hombre deberá ser inferior y depender del hombre en jerarquía (Bevington y Rasmussen, p. 150).

GOOD ANGEL. Faustus, repent yet, God will pity thee.⁸⁶

EVIL ANGEL. Thou art a spirit⁸⁷. God cannot pity thee.

FAUSTUS. Who buzzeth in mine ears I am a spirit?

Be I⁸⁸ a devil, yet God may pity me;

Ay, God will pity me if I repent.

EVIL ANGEL. Ay, but Faustus never shall repent.

Exeunt ANGELS.

FAUSTUS. My heart's so hardened, I cannot repent.

Scarce can I name salvation, faith, or heaven

But fearful echoes thunder⁸⁹ in mine ears:

"Faustus, thou art damned!" then swords and knives,

Poison, guns, halters⁹⁰, and envenomed steel⁹¹

Are laid before me to despatch myself;

And long ere this I should have slain myself

Had not sweet pleasure conquered deep despair.

Have not I made blind Homer sing to me

⁸⁶ *Faustus, repent yet, God will pity thee*: Bevington y Rasmussen comentan sobre las diferencias en la puntuación entre el Texto A (como aparece en este texto) y la puntuación del Texto B: *Faustus, repent, yet God will pity thee*. Aunque la opción que ofrece el texto B ha sido la que han preferido la mayoría de los editores (incluyendo a Dyce, David Scott Kastan y Roma Gill, ya que se puede interpretar como "Fausto, arrepíentete, aún tendrá misericordia de ti Dios", a ellos les parece que la puntuación del A, con *yet* antes de la coma, puede leerse como "Fausto, arrepíentete mientras queda tiempo, Dios tendrá misericordia de ti" (p. 150). Hemos elegido, en este caso, mantenernos con la minoría de los editores y dejar la puntuación como aparece en el Texto A.

⁸⁷ *Spirit*: Claramente, se usa aquí como sinónimo de diablo. Ver nota 63 del primer acto.

⁸⁸ *Be I*: "aunque fuera" (Bevington y Rasmussen, p. 150).

⁸⁹ *Thunder*: El texto A dice *thunders*, pero todos los editores lo cambian al plural. Bevington y Rasmussen, a pesar de hacer el cambio, hacen notar que el singular se puede defender como: "an Elizabethan third person singular for the plural" (p. 150). Siguiendo la pauta de todos los editores, hicimos el cambio a plural para evitar confusiones.

⁹⁰ *Halters*: "Nooses" (David Scott Kastan, p. 28).

⁹¹ *Envenomed Steel*: Espadas o dagas envenenadas (David Scott Kastan, p. 28).

ÁNGEL BUENO. Fausto, arrepíentete ya, Dios tendrá
piedad de ti.

ÁNGEL MALVADO. Pero eres un espíritu.
Dios no puede tener piedad de ti.

FAUSTO. ¿Quién me zumba en los oídos que soy
un espíritu? Aunque sea yo un diablo,
Dios puede tener piedad de mí; sí,
Dios tendrá piedad si yo me arrepiento.

ÁNGEL MALVADO. Mas Fausto nunca se arrepentirá.

Salen los ÁNGELES.

FAUSTO. Mi corazón se ha endurecido tanto
que no me puedo arrepentir. Apenas
puedo nombrar la salvación, el cielo,
o la fe, y truenan en mis oídos
ecos horripilantes que me dicen:
“¡Fausto, tú estás condenado!” entonces
espadas, dagas, veneno, pistolas,
sogas, y acero envenenado encuentro
puestos ante mí para que yo mismo
me despache²⁷; y es cierto, mucho antes
de esto me hubiera matado si el dulce
placer la profunda desesperanza
no hubiera conquistado. ¿No he logrado
que el ciego Homero me cante el amor

²⁷ *Yo mismo me despache*: Aunque en español suena más coloquial que *despatch myself* en inglés, decidimos mantener el término.

Of Alexander's⁹² love and Oenone's⁹³ death?⁹⁴
And hath not he that built the walls of Thebes
With ravishing sound of his melodious harp,⁹⁵
Made music with my Mephistopheles?⁹⁶
Why should I die then, or basely despair?
I am resolved:⁹⁷ Faustus shall ne'er repent.
Come, Mephistopheles, let us dispute again⁹⁸,
And argue of divine⁹⁹ astrology¹⁰⁰.

⁹² *Alexander*: "Alexandros" es el nombre que se le da a Paris en la *Iliada* (Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, pp. 22, 408).

⁹³ *Oenone*: Bevington y Rasmussen haven notar que este nombre, usualmente de tres sílabas, se pronuncia con dos aquí, y el acento recae en la primera (p. 151).

⁹⁴ *Alexander's love and Oenone's death*: La historia de Enone y Paris no aparece en la *Iliada*, pero sí en relatos troyanos posteriores, como los *Cypria* y las *Heriodes* de Ovidio. Paris, o Alexandros, desierta a Enone, una ninfa, por Elena, su premio por haber llevado la manzana dorada a Afrodita, lo cual pone en marcha el rapto de Elena que culminará en la guerra de Troya. Durante esta guerra, Paris cae herido por una flecha envenenada, y sólo Enone conoce la cura. Ella, despechada, le niega la cura y Paris muere. Al ver esto, se arrepiente y se suicida. (Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, pp. 159, 408-409; Bevington y Rasmussen, p. 151; Roma Gill, p. 55).

⁹⁵ *He that built the walls of Thebes with ravishing sound of his melodious harp*: Anfión, gobernador de Tebas, aparece mencionado en la *Odisea*, pero no es hasta las *Metamorfosis* de Ovidio que se cuenta la historia de cómo este hombre era tan bueno con el arpa que hizo que las piedras volaran a sus lugares en la pared con el poder de la música. (Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, p. 29; Roma Gill, p. 55). Bevington y Rasmussen comentan que esta historia era usual en el Renacimiento como ilustración del poder de la música (p. 151).

⁹⁶ *Made music with my Mephistopheles*: Este verso parece indicar que Mefistófeles ha hecho venir a este excelso músico y han tocado, aunque no sucede en escena. De la misma forma, unos versos antes, se deja ver que hizo venir a Homero para cantarle a Fausto (Bevington y Rasmussen, p. 151).

⁹⁷ *I am resolved: Faustus shall ne'er repent*: El Texto A no contiene ninguna puntuación dentro del verso, de manera que se lee: *I am resolved Faustus shall ne'er repent*. Todos los editores del texto en inglés, con excepción de Bevington y Rasmussen, optan por dividir el verso en dos declaraciones separadas (Dyce lo hace con punto y coma, Gill con signo de exclamación, y David Scott Kastan con dos puntos). Siguen la pauta del texto B, que agrega un *then* y puntuación (*I am resolved then; ...*) (ver Roma Gill, p. 55; David Scott Kastan, p. 28). Bevington y Rasmussen, en cambio, deciden dejar el verso como una sola frase, prefiriendo la lectura "estoy convencido de que Fausto no se arrepentirá" (p. 151). Aunque para esta edición hemos seguido, en gran medida, la puntuación de estos dos editores, aquí diferimos y optamos por la de David Scott Kastan.

⁹⁸ *Dispute again*: Como en el caso de la música y de Homero, Marlowe deja ver que Fausto y Mefostófeles ya han discutido antes, aunque no se muestre en la obra.

⁹⁹ *Divine*: Michael Mangan comenta sobre el hecho de que Marlowe ha dejado entrar, nuevamente, la palabra *divine* en esta discusión, aviso del connato de arrepentimiento que hubo, y del que seguirá (p. 56).

¹⁰⁰ *Astrology*: Bevington y Rasmussen toman este término como "practical astronomy applied to human uses" (p. 151). David Scott Kastan, en cambio, argumenta que Marlowe realmente se refiere a astronomía, pero que estas ciencias no se dividieron formalmente hasta entrado el siglo XVII (p. 29). Roma Gill comenta al respecto que aunque Mefistófeles le explicará los planetas (más cercano a la astronomía), lo hará de forma poco científica (p. 55).

de Alejandro y el deceso de Enone?
Y el que construyó los muros de Tebas,
¿no hizo, con el cautivador sonido
de su arpa melodiosa, bella música
y armonía junto con mi Mefistófeles?
Pues, ¿por qué, entonces, debo morir,
o desesperar vilmente? Pues no.²⁸
Estoy convencido ya: Fausto nunca
se arrepentirá. Anda, Mefistófeles,
discutamos de nuevo, debatir
sobre divina astrología²⁹ quiero.

²⁸ *Pues no*: Frase enfática que agregamos únicamente para mantener la métrica del endecasílabo. .

²⁹ *Astrología*: Aunque los distintos editores pongan a discusión si Marlowe se refería a astrología o astronomía, hemos decidido dejar el término como viene en el texto.

Tell me, are there many heavens above the moon?
Are all celestial bodies but one globe,
As is the substance of this centric earth?¹⁰¹

MEPHISTOPHELES. As are the elements, such are the spheres,
Mutually folded in each other's orb;¹⁰²
And, Faustus, all jointly move upon one axletree¹⁰³,
Whose terminine¹⁰⁴ is termed the world's wide pole.
Nor are the names of Saturn, Mars, or Jupiter
Feigned, but are erring stars¹⁰⁵.

FAUSTUS. But, tell me, have they all one motion, both *situ et tempore*¹⁰⁶?

MEPHISTOPHELES. All jointly move from east to west in twenty-four hours upon the poles
of the world, but differ in their motion upon the poles of the zodiac.¹⁰⁷

¹⁰¹ Roma Gill comenta que Fausto hace preguntas típicas de un estudiante del Renacimiento, y recibe respuestas de acuerdo con ellas (p. 56). La respuesta, de hecho, está implícita en la pregunta, ya que la forma que le da Marlowe hace referencia directa al sistema Ptolomáico. El sistema Ptolomáico de astronomía, recientemente disputado por Copérnico, pero todavía aceptado por la mayoría, proponía que la tierra era el centro del universo, y que éste estaba compuesto de esferas concéntricas de las cuales la tierra era la primera. Al exterior de la tierra se encontraba la esfera de la luna, seguida de seis esferas correspondientes a seis planetas (o estrellas errantes). La octava esfera era la del firmamento, o la de las estrellas inmóviles. Marlowe la equipara aquí con la esfera del *Primum Mobile* (la primera cosa en movimiento, que dio movimiento a todo lo demás), aunque otros consideran que el *Primum Mobile* es una esfera aparte (la novena). La novena esfera (o décima) es la del empiroo inmóvil (Frederick Copleston, *Historia de la filosofía*, tomo 1, p. 369; Roma Gill, p. 56, Bevington y Rasmussen, p. 152). La explicación que le da Mefistófeles a continuación es la de dicho sistema Ptolomáico, común en las universidades.

¹⁰² Otro aspecto del sistema Ptolomáico era la idea de que los elementos, como los astros, estaban contenidos en cuatro esferas concéntricas, con los elementos más pesados (la tierra y el agua) al centro, seguidos del aire, y finalmente el fuego (Frederick Copleston, *Historia de la filosofía*, tomo 1, p. 369).

¹⁰³ *Axletree*: eje arbóreo (David Scott Kastan, p. 29).

¹⁰⁴ *Terminine*: extremo, límite (Bevington y Rasmussen, p. 152).

¹⁰⁵ *Erring stars*: Ver nota 117 del primer acto.

¹⁰⁶ *Situ et tempore*: "Espacio y tiempo" (mi traducción). Fausto pregunta tanto sobre la dirección del movimiento y la duración de sus revoluciones (Bevington y Rasmussen, p. 152).

¹⁰⁷ *Poles of the world ... poles of the zodiac*: Los planetas, explica Mefistófeles, se mueven sobre dos ejes. El primero de ellos controla su movimiento alrededor de la tierra cada 24 horas, el segundo, su movimiento por las constelaciones del zodiaco, al igual que lo hace para el sol y la luna. Esto explica, en este sistema, la diferencia del movimiento de los planetas y las estrellas (Bevington y Rasmussen, p. 152).

Dime, ¿existen muchos cielos arriba de la luna? ¿Y son todos los cuerpos celestiales solamente una esfera, como lo es la sustancia de esta tierra central?

MEFISTÓFELES. Así como los elementos, son las esferas, están todas ellas envueltas en los orbes unas de otras; además, Fausto, todas ellas juntas se mueven sobre un eje³⁰, cuyo extremo llamamos el ancho polo del mundo. Ni son los nombres de Saturno, Marte o Júpiter inventados, pues son estrellas errantes.

FAUSTO. Entonces dime, ¿tienen todas un solo movimiento, *situ et tempore*?

MEFISTÓFELES. Todas se mueven juntas del este al oeste en veinticuatro horas sobre los polos del mundo, pero difieren en cuanto a su movimiento sobre los polos del zodiaco.³¹

³⁰ *Eje*: Se pierde la referencia arbórea, pero buscamos mantener el significado primario de *axletree*.

³¹ Este parlamento de Mefistófeles está en prosa en el texto en inglés, aspecto que decidimos mantener aquí.

FAUSTUS. Tush, these slender trifles¹⁰⁸ Wagner can decide.

Hath Mephistopheles no greater skill?

Who knows not the double motion of the planets?

The first is finished in a natural day,

The second thus, as Saturn in thirty years,

Jupiter in twelve, Mars in four, the Sun, Venus, and Mercury in a year, the Moon in twenty-eight days.¹⁰⁹ Tush, these are freshmen's suppositions¹¹⁰. But tell me, hath every sphere a dominion or *intelligentia*¹¹¹?

MEPHISTOPHELES. Ay.

FAUSTUS. How many heavens or spheres are there?

MEPHISTOPHELES. Nine; the seven planets, the firmament, and the empyreal heaven¹¹².

FAUSTUS. Well, resolve me in this question: why have we not conjunctions¹¹³, oppositions¹¹⁴, aspects¹¹⁵, eclipses all at one time¹¹⁶, but in some years we have more, in some less?

¹⁰⁸ *Slender trifles*: En efecto, como hace notar Fausto, nada de lo que explica aquí Mefistófeles es nuevo para la época, sino de enseñanza común en los primeros años de estudio en las universidades, y a disposición de cualquier lector en varios libros conocidos, como Caxton's *Mirror of the World* (1480) (Roma Gill, pp. 56-57). "A few details he may have been in doubt about, but what Mephistophilis presents him with is in most aspects the familiar Universe of the fifteenth- and sixteenth-century pre-Copernican scientist. There are no great revelations here, only a confirmation of an already-existing world view." (Michael Mangan, p. 56).

¹⁰⁹ Fausto da con relativa precisión las distintas duraciones de las revoluciones de los planetas, como se consideraban en la época: todos dan la vuelta a la tierra en un día, pero sus movimientos individuales son los que siguen: Saturno, 29 años y medio, Júpiter, 11 años y $\frac{3}{4}$, Marte, un año y once meses, el sol, un año, Venus, siete meses y medio, y Mercurio tres meses (Roma Gill, p. 56).

¹¹⁰ *Freshmen's suppositions*: Los hechos básicos que se les daba a los estudiantes de primer año para generar argumentos (Bevington y Rasmussen, p. 153).

¹¹¹ *Dominion or intelligentia*: Fausto quiere saber si cada esfera está bajo el dominio o la influencia de algo, en particular, de los ángeles, como se suponía en la época (Bevington y Rasmussen, p. 153; David Scott Kastan, p. 29).

¹¹² *Empyreal heaven*: el cielo visible, inmóvil. Ver la nota 101 de este acto.

¹¹³ *Conjunctions*: "An alignment of two planets so that they appear to be in the same place in the sky" (*Concise Oxford English Dictionary*, p. 302).

¹¹⁴ *Oppositions*: La posición de dos objetos celestiales de manera que parece que están en lugares opuestos (*Concise Oxford English Dictionary*, p. 1003).

¹¹⁵ *Aspects*: Relación angular determinada entre un cuerpo celestial y otro, o éste y un punto dado en el firmamento (*Concise Oxford English Dictionary*, p. 77).

¹¹⁶ *All at one time*: Bevington y Rasmussen interpretan esta frase no sólo como "todas a la vez", sino también como "all recurring during each subsequent period of the same length" (p. 154).

FAUSTO. Bah, hasta Wagner puede concluir sobre tales nimiedades. ¿No tiene Mefistófeles una habilidad mayor? ¿Quién no conoce el movimiento doble de las esferas? El primero se completa en un día natural, el segundo así: Saturno en treinta años, Júpiter en doce, Marte en cuatro, el sol, Venus y Mercurio en un año la luna en veintiocho días. Bah, estas son suposiciones de principiantes. Pero dime, ¿tiene cada esfera un dominio o *intelligentia*?³²

MEFISTÓFELES. Sí.

FAUSTO. ¿Cuántos cielos o esferas hay?

MEFISTÓFELES. Nueve: los siete planetas, el firmamento y el cielo empíreo.

FAUSTO. Bueno, contéstame esta pregunta: ¿por qué no tenemos conjunciones, oposiciones, aspectos, eclipses, todo al mismo tiempo, sino que algunos años tenemos más, y otros menos?

³² Fausto pasa de verso a prosa en este diálogo, y la discusión con Mefistófeles continúa en prosa hasta la salida de Mefistófeles una líneas más adelante.

MEPHISTOPHELES. *Per inoequalem motum respectu totius*.¹¹⁷

FAUSTUS. Well, I am answered.¹¹⁸ Tell me who made the world?

MEPHISTOPHELES. I will not.¹¹⁹

FAUSTUS. Sweet Mephistopheles, tell me.

MEPHISTOPHELES. Move me not¹²⁰, for I will not tell thee.

FAUSTUS. Villain, have I not bound thee to tell me anything?

MEPHISTOPHELES. Ay, that is not against our kingdom, but this is. Think thou on hell,
Faustus, for thou art damned.

FAUSTUS. Think, Faustus, upon God, that made the world.

MEPHISTOPHELES. Remember this.¹²¹

Exit.

FAUSTUS. Ay, go, accursèd spirit, to ugly hell!

‘Tis thou hast damned distressèd Faustus’ soul¹²².

Is’t not too late?

¹¹⁷ *Per inoequalem motum respectu totius*: “Por su movimiento desigual con respecto al todo” (mi traducción). Roma Gill comenta que Fausto pregunta sobre este tema usando términos precisos, pero conocidos. Según la editora, esta respuesta de Mefistófeles, que Fausto ya conocía, podría ser una cita de un libro de texto (Roma Gill, pp. 57-58).

¹¹⁸ Michael Mangan considera este fragmento, con preguntas y respuestas sobre astronomía conocida, como anti-climático, sin embargo, lleva directamente al clímax de esta escena: la siguiente pregunta de Fausto (p. 56-57).

¹¹⁹ Nuevamente, según Michael Mangan, Fausto ha preguntado algo cuya respuesta conoce. En esta ocasión, sin embargo, es la falta de respuesta de Mefistófeles lo que confirma lo que ya sabía (p. 57).

¹²⁰ *Move me not*: Roma Gill interpreta *move me not* como “no me hagas enojar” (p. 58). Bevington y Rasmussen anotan que también se puede interpretar como “no insistas” (p. 154).

¹²¹ *Remember this*: Bevington y Rasmussen consideran que Mefistófeles puede estar haciendo referencia a lo que él mismo acaba de decir (que Fausto está condenado), o a lo que Fausto acaba de decir (“Think upon God...”), como advertencia de que será castigado por ello (p. 154).

¹²² Michael Mangan hace hincapié sobre el hecho de que Fausto insiste en culpar a Mefistófeles de su suerte (p. 58).

MEFISTÓFELES. *Per inaequalem motum respectu totis.*

FAUSTO. Bueno, tengo respuesta. Dime quién hizo el mundo.

MEFISTÓFELES. No lo haré.

FAUSTO. Dulce Mefistófeles, dime.

MEFISTÓFELES. No insistas, pues no te lo diré.

FAUSTO. Villano, ¿no estás obligado a decirme cualquier cosa?

MEFISTÓFELES. Sí, lo que no sea contra nuestro reino, pero esto sí lo es. Piensa en el infierno, Fausto, pues estás condenado.

FAUSTO. Piensa, Fausto, en Dios, que hizo el mundo.

MEFISTÓFELES. Recuerda esto.

Sale.

FAUSTO. ¡Sí, vete, espíritu maldito, vete
al espantoso infierno! Eres tú
el que ha condenado el alma de Fausto
afligido. ¿No es demasiado tarde?

Enter GOOD ANGEL *and* EVIL ANGEL.

EVIL ANGEL. Too late.

GOOD ANGEL. Never too late, if Faustus can repent¹²³.

EVIL ANGEL. If thou repent, devils shall tear thee in pieces.

GOOD ANGEL. Repent, and they shall never raze¹²⁴ thy skin.

Exeunt ANGELS.

FAUSTUS. Ah, Christ, my Saviour,
Seek to save distressed Faustus' soul!

Enter LUCIFER, BEELZEBUB, *and* MEPHISTOPHELES.

LUCIFER. Christ cannot save thy soul, for he is just.
There's none but I have int'rest¹²⁵ in the same.

FAUSTUS. O, who art thou that look'st so terrible?

¹²³ *Can repent*: El Texto B cambia esto por *will repent*, poniendo todo el peso del arrepentimiento en la voluntad de Fausto. *Can repent*, en cambio, abre la puerta a la interpretación de que es imposible que Fausto se arrepienta, ya sea por determinismo calvinista, o porque ha sido tratado injustamente por Dios. En ambos casos, sin embargo, parece que, de una u otra forma, Fausto es incapaz (por voluntad propia o por razones externas) de arrepentirse (Bevington y Rasmussen, p. 29).

¹²⁴ *Raze*: "Tear" (David Scott Kastan, p. 30); "graze" (Roma Gill, p. 59).

¹²⁵ *Int'rest*: Además del sentido directo de interés, están implícitas las connotaciones legales y financieras, en particular considerando que Cristo ha ofrecido un rescate (su sangre) por las almas de los pecadores, como se menciona más adelante, en la segunda escena del Acto V (Bevington y Rasmussen, p. 155).

Entran el ÁNGEL BUENO y el ÁNGEL MALVADO.

ÁNGEL MALVADO. Sí, demasiado tarde.

ÁNGEL BUENO. Pero nunca
es demasiado tarde, si se puede
Fausto arrepentir.

ÁNGEL MALVADO. Si tú te arrepientes,
los diablos te desgarrarán en trozos.

ÁNGEL BUENO. Arrepiéntete, y no te rozarán³³.

Salen los ÁNGELES.

FAUSTO. Ay, Cristo, Salvador mío, ¡intenta
salvar el alma de Fausto afligido!

Entran LUCIFER, BELCEBÚ y MEFISTÓFELES.

LUCIFER. Cristo no puede salvar tu alma, él
es justo. Sólo yo tengo intereses³⁴
en ella.

FAUSTO. Oh, ¿quién eres tú, de aspecto
tan espantoso?

³³ *Rozarán*: De los posibles sentidos que puede tener *raze*, optamos por el menos violento, rozar, para enfatizar la promesa del Ángel Bueno.

³⁴ *Intereses*: Buscamos mantener las connotaciones financieras y legales con el uso del plural.

LUCIFER. I am Lucifer,

And this is my companion-prince in hell.

FAUSTUS. O, Faustus, they are come to fetch away thy soul!

LUCIFER. We come to tell thee thou dost injure us.

Thou talk'st of Christ, contrary to thy promise¹²⁶.

Thou shouldst not think of God. Think of the devil,

And of his dame¹²⁷ too.

FAUSTUS. Nor will I henceforth. Pardon me in this,

And Faustus vows never to look to heaven,

Never to name God or to pray to him,

To burn his Scriptures, slay his ministers,

And make my spirits pull his churches down.

LUCIFER. Do so, and we will highly gratify thee.¹²⁸

Faustus, we are come from hell to show thee some pastime. Sit down, and thou shalt see all the Seven Deadly Sins appear in their proper¹²⁹ shapes.

FAUSTUS. That sight will be as pleasing unto me as Paradise was to Adam the first day of his creation.

¹²⁶ *Contrary to thy promise*: Fausto no ha prometido nada que cause este reclamo en la escritura que leyó en la primera escena, sin embargo, el contrato que firma en *The Damnable Life* incluye la condición de que Fausto será el enemigo de todos los cristianos y negará sus creencias cristianas (Bevington y Rasmussen, p. 155). Ver también William Rose (ed.) *The Historie of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus*, pp. 70-73.

¹²⁷ *Dame*: Hay un juego de palabras, por la pronunciación y la ortografía (intercambiable) en época de Marlowe, entre *dame* (dama) y *dam* o *damn* (condenado) (Bevington y Rasmussen, p. 155). Es poco probable que, con la pronunciación de hoy (y la ortografía fija), el público contemporáneo comprenda fácilmente esta broma.

¹²⁸ El resto de esta escena continúa en prosa. Nuevamente, tiene más importancia la acción que las palabras.

¹²⁹ *Proper*: propias (ver nota 21 de este acto).

LUCIFER. Yo soy Lucifer,
y él es un príncipe, y mi compañero³⁵
en el infierno.

FAUSTO. ¡Oh Fausto, han venido
a llevarse tu alma!

LUCIFER. Hemos venido
a decirte que nos has agraviado.
Hablas de Cristo, a tu promesa faltas.
No has de pensar en Dios. Piensa en el diablo,
y en su dama³⁶ también.

FAUSTO. Y no lo haré
de ahora en adelante. Perdónenme
por esto, y Fausto jura no mirar
nunca al Cielo, nunca nombrar a Dios,
o rezarle, quemar sus Escrituras,
matar a sus ministros, y ordenar
que tumben las iglesias mis espíritus.

LUCIFER. Hazlo, y te gratificaremos bien.
Fausto, hemos venido del infierno para mostrarte un pasatiempo. Siéntate, y
verás a los siete pecados capitales aparecer en las formas que les son propias.³⁷

FAUSTO. Esa vista me traerá tanto placer como el Paraíso le trajo a Adán el primer día de
su creación.

³⁵ *Un príncipe... y mi compañero*: El sustantivo compuesto *companion-prince* que usa Marlowe en este texto no se puede replicar en español, por lo que fue necesario darle un giro a este parlamento para incluir ambas partes del término usado.

³⁶ *Dama*: No hay forma de lograr el juego de palabras que hacía Marlowe aquí, sin embargo, es probable que no se entienda en inglés contemporáneo tampoco.

³⁷ *Propias*: Ver nota 10 de este acto.

LUCIFER. Talk not of Paradise nor creation, but mark this show. Talk of the devil, and nothing else. (*Calling offstage.*) Come away!

Enter the SEVEN DEADLY SINS.

Now, Faustus, examine them of their several¹³⁰ names and dispositions.

FAUSTUS. What art thou, the first?

PRIDE. I am Pride. I disdain to have any parents. I am like to Ovid's flea¹³¹: I can creep into every corner of a wench. Sometimes, like a periwig¹³², I sit upon her brow, or like a fan of feathers I kiss her lips. Indeed, I do—what do I not? But, fie, what a scent is here! I'll not speak another word, except¹³³ the ground were perfumed and covered with cloth of arras¹³⁴.

FAUSTUS. What art thou, the second?

COVETOUSNESS. I am Covetousness, begotten of an old churl, in an old leathern bag¹³⁵; and, might I have my wish, I would desire that this house and all the people in it were turned to gold, that I might lock you up in my good chest. O, my sweet gold!

FAUSTUS. What art thou, the third?

¹³⁰ *Several*: "Different" (Roma Gill, p. 60).

¹³¹ *Ovid's flea*: Ver nota 177 del Acto I.

¹³² *Periwig*: Peluca (David Scott Kastan, p. 31).

¹³³ *Except*: "unless" (David Scott Kastan, p. 31).

¹³⁴ *Cloth of arras*: Las tapicerías que se hacían en Arras, en Artois, con escenas bordadas, se usaban para tapizar las paredes en las casas más lujosas, y eran demasiado caras y delicadas como para poner en el piso (Bevington y Rasmussen, p. 156).

¹³⁵ *Leathern bag*: "Miser's money bag, common in Medieval and Renaissance depictions of covetousness" (Bevington y Rasmussen, p. 157).

LUCIFER. No hables del Paraíso ni de la creación, pon atención a este espectáculo. Habla del diablo, y nada más. (*Hacia bastidores.*) ¡Vengan!

Entran los SIETE PECADOS CAPITALES

Ahora, Fausto, interrógalos sobre sus varios nombres y temperamentos.

FAUSTO. ¿Qué eres tú, el primero³⁸?

SOBERBIA. Yo soy la Soberbia. No me digno a tener padres. Me parezco a la pulga de Ovidio: puedo meterme en cada comisura de una moza. A veces, como una peluca, me aposento en su frente, o como un abanico de plumas le beso los labios. ¡Claro que lo hago! ¿Qué no hago? ¡Pero, uf, qué olor hay aquí! No diré otra palabra hasta que el suelo esté perfumado y cubierto de tapices de Arrás³⁹.

FAUSTO. ¿Qué eres tú, el segundo?

CODICIA. Yo soy la Codicia, engendrado de un viejo patán en una vieja bolsa de cuero; y si mi deseo se hiciera realidad, me gustaría que esta casa y toda la gente en ella se convirtieran en oro, para que pudiera encerrarlos en mi buen arcón. ¡O, mi dulce oro!

FAUSTO. ¿Qué eres tú, el tercero?

³⁸ *El primero*: Hemos optado por dejar a los pecados en masculino, a pesar de que el español favorezca el femenino, en concordancia con los nombres femeninos de dichos pecados, para marcar, de la manera que lo hace el autor, el hecho de que solamente la lujuria es femenina.

³⁹ *Tapices de Arrás*: Mantuvimos el nombre como se usa en español, con tapices en lugar de telas. Esta decisión tiene la ventaja de que aunque se pierda la referencia de Arrás, se entenderá que son tapices hechos para paredes, no meras telas.

WRATH. I am Wrath. I had neither father nor mother. I leapt out of a lion's mouth when I was scarce half-an-hour old, and ever since I have run up and down the world with this case of rapiers¹³⁶, wounding myself when I had nobody to fight withal. I was born in hell, and look to it¹³⁷, for some of you¹³⁸ shall be my father.

FAUSTUS. What art thou, the fourth?

ENVY. I am Envy, begotten of a chimney-sweeper and an oyster-wife¹³⁹. I cannot read, and therefore wish all books were burnt. I am lean with seeing others eat. O, that there would come a famine through all the world, that all might die, and I live alone! Then thou shouldst see how fat I would be. But must thou sit, and I stand? come down¹⁴⁰, with a vengeance¹⁴¹!

FAUSTUS. Away, envious rascal!—What art thou, the fifth?

GLUTTONY. Who I, sir? I am Gluttony. My parents are all dead, and the devil a penny they have left me but a bare pension¹⁴², and that is thirty meals a-day and ten bevers¹⁴³,—a small trifle to suffice nature. O, I come of a royal parentage. My grandfather was a Gammon of Bacon, my grandmother a Hogshead¹⁴⁴ of Claret wine¹⁴⁵. My godfathers were these: Peter Pickle-herring¹⁴⁶ and Martin Martlemas-

¹³⁶ *Case of rapiers*: Caja o maleta con dos estoques o floretes, lista para usarse en un duelo (Bevington y Rasmussen, p. 157).

¹³⁷ *Look to it*: tengan cuidado, esten atentos (Bevington y Rasmussen, p. 157).

¹³⁸ *Some of you*: Se dirige al público (Roma Gill, p. 61).

¹³⁹ *a chimney-sweeper and an oyster-wife*: Al darle a la Envidia estos padres, Marlowe la muestra como llena de hollín y maloliente, nacida de la suciedad y la pobreza (Bevington y Rasmussen, p. 157).

¹⁴⁰ *Come down*: La envidia habla como si Fausto estuviera en un trono. Bevington y Rasmussen especulan sobre la posibilidad de que, en efecto, la silla de Fausto esté en alto (Bevington y Rasmussen, p. 157). Es la primera indicación que se tiene de que Fausto está sentado, probablemente, desde que comenzó el espectáculo.

¹⁴¹ *With a vengeance*: una amenaza, y maldición, común en la época (David Scott Kastan, p. 32).

¹⁴² *Pension*: Pensión mensual o anual. No fue sino hasta 1611 que apareció el término con la connotación específica del pago de alimento y hospedaje de un dependiente (Bevington y Rasmussen, p. 157).

¹⁴³ *Bevers*: “Snacks” (Roma Gill, p. 61); “drinks or between-meal snacks” (Bevington y Rasmussen, p. 157).

¹⁴⁴ *Hogshead*: Barrica que contenía 63 galones (Bevington y Rasmussen, p. 158).

¹⁴⁵ *Claret wine*: Este nombre originalmente se usaba para referirse al vino rosado, aunque para el siglo XVII, se usaba para cualquier vino tinto (Bevington y Rasmussen, p. 158).

¹⁴⁶ *Pickle-herring*: Arenque en salmuera, pero también un nombre usado para referirse a los bufones de las obras de teatro inglesas. (Bevington y Rasmussen, p. 158).

IRA. Yo soy la Ira. No tuve padre ni madre. Salté de la boca de un león cuando tenía apenas media hora de edad, y desde entonces he recorrido el mundo con esta maleta de estoques, hiriéndome yo mismo cuando no tenía nadie más con quien pelear. Nací en el infierno; estén atentos, pues algunos de ustedes serán mi padre.

FAUSTO. ¿Qué eres tú, el cuarto?

ENVIDIA. Soy la envidia, nacido de un deshollinador y una marisquera. No puedo leer, y por lo tanto deseo que se quemen todos los libros. Estoy delgado por ver a otros comer. ¡Oh, si hubiera una hambruna en todo el mundo, si todos murieran y yo solo viviera! Entonces verías lo gordo que estaría. ¿Pero debo estar de pie mientras tú estás sentado? ¡Bájate, te lo advierto⁴⁰!

FAUSTO. ¡Vete, bribón envidioso! ¿Qué eres tú, el quinto?

GULA. ¿Quién, yo, señor? Yo soy la Gula. Mis padres todos han muerto, y por el demonio, que no me han dejado más que una mísera pensión de treinta comidas diarias, y diez bebidas, una insignificante nimiedad para satisfacer a la naturaleza. O, yo vengo de estirpe real. Mi abuelo fue un Trozo de Tocino, mi abuela un Tonel de vino de Burdeos⁴¹. Mis padrinos fueron los siguientes: Pedro Pez Platija⁴² y

⁴⁰ *Te lo advierto*: Al tener que decidir entre la advertencia y la maldición, optamos por darle un sentido de amenaza.

⁴¹ *Vino de Burdeos*: Decidimos castellanizar estos nombres para mantener el efecto cómico y, en lo posible, las aliteraciones.

⁴² *Pez Platija*: Un tipo de pez.

beef¹⁴⁷. O, but my godmother, she was a jolly gentlewoman, and well-beloved in every good town and city, her name was Mistress Margery March-beer¹⁴⁸. Now, Faustus, thou hast heard all my progeny¹⁴⁹, wilt thou bid me to supper?

FAUSTUS. No, I'll see thee hanged. Thou wilt eat up all my victuals.

GLUTTONY. Then the devil choke thee!

FAUSTUS. Choke thyself, glutton!—What art thou, the sixth?

SLOTH. I am Sloth. I was begotten on a sunny bank, where I have lain ever since, and you have done me great injury to bring me from thence. Let me be carried thither again by Gluttony and Lechery. I'll not speak another word for a king's ransom¹⁵⁰.

FAUSTUS. What are you, Mistress Minx¹⁵¹, the seventh and last?

LECHERY. Who I, sir? I am one that loves an inch of raw mutton¹⁵² better than an ell of fried stockfish¹⁵³,¹⁵⁴ and the first letter of my name begins with lechery¹⁵⁵.

FAUSTUS. Away, to hell, to hell!

Exeunt the SINS.

¹⁴⁷ *Martin Martlemass-beef*: La carne que se salaba para conservarla durante el invierno usualmente se colgaba alrededor de Martinmas (11 de noviembre) (Roma Gill, p. 61).

¹⁴⁸ *March-Beer*: cerveza hecha en marzo que se dejaba madurar durante dos años, por lo que era bastante fuerte (Roma Gill, p. 61).

¹⁴⁹ *Progeny*: Linaje (término arcaico) (Roma Gill, p. 61).

¹⁵⁰ *King's ransom*: Expresión común (a la fecha) para referirse a una gran cantidad de dinero (Bevington y Rasmussen, p. 158).

¹⁵¹ *Mistress Minx*: Una prostituta o mujer fácil. Bevington y Rasmussen comentan que, aunque el *OED* cita éste como el primer ejemplo de uso, hay anteriores, también a finales del siglo XVI /Bevington y Rasmussen, p. 158).

¹⁵² *Mutton*: "Common slang for lust or for prostitutes" (Bevington y Rasmussen, p. 159).

¹⁵³ *Stockfish*: "Stockfish, a long strip of dried cod, is a common term of abuse, indicating impotence" (Roma Gill, p. 62).

¹⁵⁴ El sentido de lo que dice es claro: prefiere una pulgada de virilidad que un metro de impotencia (Bevington y Rasmussen, pp. 158-159; Roma Gill, p. 62).

¹⁵⁵ *Lechery*: La broma es que dice el nombre completo. A pesar de esto, varios editores, como Dyce, lo cambian a "L" (Roma Gill, p. 62). Roma Gill, David Scott Kastan, Mark Thornton Burnett y Bevington y Rasmussen mantienen el nombre completo.

Martín Menudillos. O, pero mi madrina, ella era una dama jovial, muy querida en todo buen pueblo y ciudad; su nombre era doña Margarita Cerveza de Marzo. Ahora Fausto, que has oído de toda mi progenie⁴³, ¿me invitarás a cenar?

FAUSTO. No, te haré colgar. Te comerás todos mis alimentos.

GULA. ¡Pues que el diablo te ahorque!

FAUSTO. ¡Ahórcate tú mismo, goloso! ¿Qué eres tú, el sexto?

PEREZA. Soy la Pereza. Fui engendrado en una ribera soleada, donde he yacido desde entonces, y tú me has causado un fuerte agravio al traerme desde ahí. Haz que la Gula y la Lujuria me carguen de regreso. No diré otra palabra ni por el rescate de un rey⁴⁴.

FAUSTO. ¿Qué eres tú, Señora Suripanta⁴⁵, séptima y última?

LUJURIA. ¿Quién, yo, señor? Yo soy la que ama una pulgada de carne cruda más que un ana de pescado frito⁴⁶, y la primera letra de mi nombre comienza con lujuria.

FAUSTO. ¡Váyanse, al infierno, al infierno!

Salen los PECADOS.

⁴³ *Progenie*: Buscamos mantener la connotación arcaica del término en inglés.

⁴⁴ *Rescate de un rey*: Consideramos que se entiende que la referencia es a una gran cantidad de dinero.

⁴⁵ *Señora Suripanta*: Como en el caso del linaje de la Gula, buscamos un nombre que mantuviera el efecto cómico en español, al mismo tiempo que la aliteración.

⁴⁶ *una pulgada de carne cruda más que un ana de pescado frito*: Consideramos que, aunque se pierden los dobles sentidos individuales de *mutton* y de *sockfish*, el sentido de la frase completa se mantiene.

LUCIFER. Now, Faustus, how dost thou like this?

FAUSTUS. O, this feeds my soul!

LUCIFER. Tut, Faustus, in hell is all manner of delight.

FAUSTUS. O, might I see hell, and return again, how happy were I then!

LUCIFER. Thou shalt. I will send for thee at midnight. (*Presenting a book.*) In meantime take this book, peruse it throughly, and thou shalt turn thyself into what shape thou wilt.

FAUSTUS. (*Taking the book.*) Great thanks, mighty Lucifer. This will I keep as chary¹⁵⁶ as my life.

LUCIFER. Farewell, Faustus, and think on the devil.

FAUSTUS. Farewell, great Lucifer. Come, Mephistopheles.

Exeunt omnes.

¹⁵⁶ *Chary*: “Carefully” (Bevington y Rasmussen, p. 159).

LUCIFER. Bien, Fausto, ¿qué te pareció?

FAUSTO. ¡O, esto alimenta mi alma!

LUCIFER. Vamos, Fausto, en el infierno hay todo tipo de deleites.

FAUSTO. ¡O, si pudiera ver el infierno y regresar, qué feliz sería!

LUCIFER. Lo verás. Mandaré por ti a la medianoche. (*Le da un libro.*) Mientras tanto, toma este libro. Léelo detenidamente, y podrás tomar la forma que quieras.

FAUSTO. (*Toma el libro.*) Muchas gracias, poderoso Lucifer. Lo tendré con tanto cuidado como mi propia vida.

LUCIFER. Hasta luego Fausto, y piensa en el diablo.

FAUSTO. Hasta luego, gran Lucifer. Ven, Mefistófeles.

Salen todos.

ACT III

Chorus¹

Enter WAGNER² solus.

WAGNER. Learnèd Faustus,

To know the secrets of astronomy
Graven³ in the book of Jove's high firmament,
Did mount himself⁴ to scale Olympus' top⁵,
Being seated in a chariot burning bright,
Drawn by the strength of yoky⁶ dragons' necks.
He now is gone to prove cosmography⁷,
And, as I guess, will first arrive at Rome,

¹ En la división que distintos editores han hecho de la obra, hay diferencias en cuanto a la colocación de esta intervención del coro. Bevington y Rasmussen, al igual que David Scott Kastan y Mark Thornton Burnett, le llaman simplemente "Chorus" y lo colocan al inicio del tercer acto, pero antes de la escena I (Bevington y Rasmussen, p. 160; David Scott Kastan, p. 33; Mark Thornton Burnett, p. 368). Roma Gill lo llama "Chorus 2" (aunque no aparece ningún "Chorus 1", podemos suponer que sería el prólogo) (p. 64). En esta versión, hemos decidido seguir la división que hacen Bevington y Rasmussen (y David Scott Kastan) en actos y escenas, por lo que seguimos también su separación del coro.

² *Wagner*: El texto A tiene a Wagner diciendo estos versos. El Texto B, cuya versión de este coro es mucho más larga, se lo da al coro, lo que ha llevado a muchos editores, incluyendo al Rev. Dyce, a cambiar la indicación de manera que el coro haga esta introducción. Bevington y Rasmussen, Roma Gill y David Scott Kastan coinciden en mantener a Wagner como quien hace este comentario, y Roma Gill, al igual que Bevington y Rasmussen, especula sobre la posibilidad de que Wagner haya hecho la parte del coro (Roma Gill, p. 64; Bevington Rasmussen, p. 160). En esta versión respetaremos el hecho que que existe un coro, y hay coros que quedan a cargo de Wagner, como aparece en el texto de 1604. Para Michael Mangan, la división tiene sentido porque es el rompimiento con los escenarios (el estudio de Fausto y áreas cercanas) en los que se ha desarrollado hasta ahora la obra. A la vez, es el momento en el que Fausto finalmente se involucra con la magia (sólo hemos visto a otros hacer magia hasta ahora). Marlowe elige representar esta magia que hace Fausto con las palabras, describiendo lo que ha hecho (Michael Mangan, p. 60).

³ *Graven*: "Engraved" (David Scott Kastan, p. 33).

⁴ *Mount himself*: Subir al asiento de la carroza (Bevington y Rasmussen, p. 160).

⁵ *Olympus' top*: El monte Olimpo era, en la mitología griega, el hogar de los dioses (Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, p. 387).

⁶ *Yoky*: En el texto B aparece *yoked*, opción que toman varios de los editores del texto A, incluyendo a Roma Gill (p. 65). David Scott Kastan, al igual que Bevington y Rasmussen, mantiene *yoky*, aunque ambas versiones dan la deficiencia en una nota como: "yoked together" (David Scott Kastan, p. 33) y "coupled by a yoke" (Bevington y Rasmussen, p. 160). El efecto que ocasiona *yoky*, sin cambiar el sentido de que los dragones están unidos por un yugo, es el de agregar esta característica como un adjetivo a los cuellos de los dragones, por lo que decidimos mantenerlo.

⁷ *Cosmography*: El texto B agrega un verso que explica esto como "Measures costs, and kingdoms of the earth" (Roma Gill, p. 65).

TERCER ACTO

Coro

Entra WAGNER solo.

WAGNER. El docto Fausto, para conocer
tantos secretos de la astronomía
en el libro del alto firmamento
de Júpiter grabados, se montó,
para escalar la cima del Olimpo,
en el asiento de un carro que ardiente
refulgía, llevado por la fuerza
de los cuellos uncidos¹ de dragones.
Se ha ido a comprobar la cosmografía,
ahora, y supongo que llegará
primero a Roma para ver al Papa

¹ *Uncidos*: Con el uso del participio de verbo, en español, mantenemos la idea del participio en inglés a la vez que el adjetivo, y buscamos que la colocación del mismo, junto a cuellos en lugar de dragones, fortalezca este sentido adjetival.

To see the Pope and manner of his court,
And take some part of holy Peter's feast⁸,
That to this day⁹ is highly solemnized.

Exit.

Scene I

*Enter FAUSTUS and MEPHISTOPHELES.*¹⁰

FAUSTUS. Having now, my good Mephistopheles,
Passed with delight the stately town of Trier¹¹,
Environed round¹² with airy mountain-tops,
With walls of flint and deep intrenchèd lakes¹³,
Not to be won by any conquering prince;
From Paris next, coasting¹⁴ the realm of France,
We saw the river Maine fall into Rhine,
Whose banks are set with groves of fruitful vines;

⁸ *Holy Peter's feast*: El 29 de junio (David Scott Kastan, p. 33).

⁹ *That to this day*: Todas las ediciones que revisamos mantienen este verso así, aunque el Texto B contiene la opción "The which this day", cuyo sentido, que hoy es el festín mencionado, es más lógico, según Bevington y Rasmussen, que el sentido de "That to this day", que se toma como "a la fecha" (Bevington y Rasmussen, p. 160). Aquí seguiremos la pauta de estos editores, quienes, a pesar de notar que el Texto B contiene una frase más lógica en el contexto, dejan el Texto A como aparece.

¹⁰ Bevington y Rasmussen especulan sobre la posibilidad de que la escena ya está puesta para el banquete de la fiesta de San Pedro, sin embargo, advierten contra hacer aseguraciones tales, dadas las características de la escena inglesa, ya que en este momento, bien podrían estar sobre un punto en alto desde donde Mefistófeles le muestra Roma a Fausto (Bevington y Rasmussen, pp. 160-161).

¹¹ *Trier*: Un pueblo a la orilla del río Mosel, en la frontera occidental de Alemania, cerca de Luxemburgo (Bevington y Rasmussen, p. 161).

¹² *Environed round*: Rodeada (Bevington y Rasmussen, p. 161).

¹³ *Intrenchèd lakes*: Fosas (David Scott Kastan, p. 34). Bevington y Rasmussen comentan que *The Damnable Life* contiene una descripción similar, en la que menciona "three great trenches" (p. 161). Ver también William Rose (ed.) *The Historie of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus*, p. 122.

¹⁴ *Coasting*: "Exploring" (David Scott Kastan, p. 34). Bevington y Rasmussen agregan una segunda posible interpretación: "making the rounds of, exploring (*OED*, 'coast', v. 5a), or perkaps 'skirting' (*OED*, 2)." Los editores consideran la posibilidad de que Fausto y Mefistófeles, después de visitar París, hayan ido hacia el oeste, al Rhineland (zona de Alemania alrededor del Rhin que hace frontera con Francia y Bélgica), que es en efecto donde el Río Meno desemboca en el Rhin. De este punto, pudieron haber viajado hacia el sur por la frontera entre Francia y Alemania (p. 161).

y los usos de su corte, y tomar
parte en la sagrada fiesta de Pedro,
que incluso el día hoy se lleva a cabo
de una manera altamente solemne.

Sale WAGNER.

Escena I

Entran FAUSTO y MEFISTÓFELES.

FAUSTO. Ahora que hemos, mi buen Mefistófeles,
pasado con deleite el majestuoso
pueblo de Trier, circunscrito por cimas
airosas, con muros de pedernal
y profundos lagos atrincherados²,
que no puede ser vencido por príncipe
conquistador alguno. Por París³,
y luego, rodeando⁴ el reino de Francia,
vimos cómo el Meno desembocaba
en el Rhin, cuyas orillas están
repletas de arboledas de fructíferas

² *Lagos atrincherados*: Decidimos dejar la forma en la que Marlowe describe las fosas.

³ *Por París*: El texto en inglés dice *from Paris*, de o desde París, pero decidimos cambiarlo por una forma que se sintiera más natural en español.

⁴ *Rodeando*: Elegimos esta interpretación, en lugar de la más común *exporando*, por considerar que era el argumento de Bevington y Rasmussen coincide con la descripción del viaje que hace Fausto en este punto.

Then up to Naples, rich Campania¹⁵,
Whose buildings fair and gorgeous to the eye,
The streets straight forth¹⁶, and paved with finest brick,
Quarter¹⁷ the town in four equivalents.
There saw we learnèd Maro's golden tomb¹⁸,
The way he cut, an English mile in length
Thorough a rock of stone in one night's space.¹⁹
From thence to Venice, Padua, and the rest,
In midst²⁰ of which a sumptuous temple²¹ stands
That threatens the stars with her aspiring top²².
Thus hitherto hath Faustus spent his time.
But tell me now what resting place is this?
Hast thou, as erst²³ I did command,
Conducted me within the walls of Rome?

¹⁵ *Naples, rich Campania*: Nápoles se encuentra en la región de Campania. Bevington y Rasmussen consideran que Marlowe evitó el error de traducción que aparece en *The Damnable Life*, donde en lugar de traducir del alemán que Fausto, por Campania, llegó a la ciudad de Nápoles, dice: "went to Campania in the kingdom of Neapolis" (William Rose (ed), *The Famous History of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus*, p. 122), pero mantuvo una ambigüedad en la sintaxis, lo cual prueba, para estos editores, que no consultó la versión en Alemán. En tiempos de Marlowe, Campania era una provincia, mientras que Nápoles se consideraba un reino (p. 161).

¹⁶ *Straight forth*: "in straight lines" (Bevington y Rasmussen, p. 161).

¹⁷ *Quarter*: El texto de 1604 decía *quarters*, que parece un singular, pero Bevington y Rasmussen lo identifican como una forma aceptable del plural para la época (p. 161). La mayoría de los editores lo cambian a *quarter*, y para esta versión seguimos este patrón.

¹⁸ *Learnèd Maro's golden tomb*: Publio Virgilio Marlo (70 -19 a.C.), conocido comunmente como Virgilio. En el medievo y el Renacimiento, a menudo se usaba su apellido para referirse al personaje, por lo que es probable que el público de Marlowe, o al menos parte del mismo, hubiera sabido a quién se refería (Bevington y Rasmussen, p. 161). Su tumba se encuentra en Posilippo, entre Nápoles y Pozzuoli. Después de su muerte, surgió una creencia de que había sido mago (Roma Gill, p. 65).

¹⁹ *The way he cut, an English mile in length, / Thorough a rock of stone, in one night's space*: Entre los hechos mágicos que se le adjudicaron a Virgilio, uno fue cortar un túnel a través de una montaña en una noche. El túnel del que se habla es en realidad un antiguo camino entre Nápoles y Pozzuoli (Bevington y Rasmussen, p. 161; Roma Gill, p. 65).

²⁰ *Midst*: El Texto B reemplaza esto por *one*. Todos los editores del Texto A consultados, a excepción del Rev. Dyce, mantienen *midst* y, siendo la forma original que toma en el Texto A, lo haremos aquí también.

²¹ *Sumptuous temple*: La mayoría de los editores consultados coinciden en pensar que se refiere a San Marcos en Venecia (Bevington y Rasmussen, p. 162; Roma Gill, p. 66).

²² *Aspiring top*: Tanto Roma Gill como Bevington y Rasmussen hacen notar que San Marcos no tiene torre o campanario, sin embargo, es un monumento arquitectónico en sí mismo, y está cerca de un campanario, que podría ser lo que "amenaza las estrellas" (Bevington y Rasmussen, p. 162; Roma Gill, p. 66).

²³ *Erst*: Antes (David Scott Kastan, p. 34).

vides. Luego por Nápoles subimos,
y la rica Campania, de edificios
bellos y magníficos a la vista,
cuyas calles rectas, pavimentadas
con el más fino ladrillo, dividen
en cuatro partes iguales el pueblo.⁵
Ahí encontramos la tumba dorada
del docto Maro, el camino que abrió,
del mismo largo que una milla inglesa⁶,
cuando atravesó la sólida roca
en tan solo una noche. Y de ahí
a Venecia, y a Padua y los demás,
en medio de los cuales un suntuoso
templo se yergue, y reta a las estrellas
con su ambiciosa cúpula. Y así
es como, hasta ahora, Fausto ha pasado
su tiempo. Ahora dime, ¿qué lugar
de reposo es éste? ¿Me has conducido,
como te lo ordené, al interior
de los muros de Roma?

⁵ Cambiamos la sintaxis de este fragmento, dado que en español quedaba casi incomprensible.

⁶ *Milla inglesa*: las medidas de distancia, peso, etc. todavía no estaban estandarizadas en la época de Marlowe. La milla tenía diferente tamaño para los ingleses que para los escoceses. La medida que prevaleció fue la inglesa.

MEPHISTOPHELES.²⁴ Faustus, I have. And because²⁵ we will not be unprovided, I have taken up²⁶ his Holiness' privy chamber²⁷ for our use.

FAUSTUS. I hope his Holiness will bid us welcome.

MEPHISTOPHELES. Tut, 'tis no matter; man. We'll be bold with his good cheer.²⁸

And now, my Faustus, that thou mayst perceive
What Rome containeth to delight thee with,
Know that this city stands upon seven hills
That underprop²⁹ the groundwork of the same.
Just through the midst runs flowing Tiber's stream
With winding banks that cut it in two parts,³⁰
Over the which four stately bridges lean,
That make³¹ safe passage to each part of Rome.
Upon the bridge called Ponte Angelo³²
Erected is a castle³³ passing³⁴ strong,

²⁴ Este parlamento de Mefistófeles está en prosa, al igual que la respuesta de Fausto y la línea inicial del siguiente diálogo de Mefistófeles. Después la escena regresa a verso.

²⁵ *Because*: En este caso, se usa como "para que" (Bevington y Rasmussen, p. 162).

²⁶ *Taken up*: Tomado posesión, tomado el control (Bevington y Rasmussen, p. 162).

²⁷ *Privy chambers*: "private apartment in a palace" (David Scott Kastan, p. 34).

²⁸ *His good cheer*: Referencia a la bebida del Papa (Mark Thornton Burnett, p. 583).

²⁹ *Underprop*: El texto de 1604 tiene este verbo en singular, *underprops*. Todas las ediciones consultadas con excepción de la de Bevington y Rasmussen lo cambian al plural. Estos editores especulan que *underprops* puede tener como sujeto *the city* (p. 162), aunque nos parece que esta solución carece de sentido.

³⁰ *Just through the midst runs flowing Tiber's stream / With winding banks that cut it in two parts*: Estos dos versos no vienen en el Texto A, sino en el B. Todos los editores de la versión de 1604 que consultamos los agregan, ya que los consideran necesarios para que se entiendan los versos siguientes (es decir, los puentes tienen que inclinarse sobre algo) (Bevington y Rasmussen, p. 162; Roma Gill, p. 66). En esta versión, los mantenemos por la misma razón.

³¹ *Make*: Como en el caso de *quarter* y *underprop*, el Texto A aparece con este verbo en singular, y todos los editores lo cambian a plural, menos Bevington y Rasmussen, quienes argumentan, tomando como ejemplo los dos casos anteriores, que es un plural con forma de singular (p. 163). Como en los casos anteriores, conservamos el plural.

³² *Ponte Angelo*: Antes conocido como el *Pons Aelius*, fue construido por Adriano en el 135 d.C. para conectar su mausoleo (ahora el Castello di San Angelo) con el Campo Marte (Bevington y Rasmussen, p. 163; Roma Gill, p. 66).

³³ *Upon the bridge called Ponte Angelo erected is a castle*: Todos los editores que comentan sobre estos versos coinciden en que este castillo es el Castello di San Angelo, que no está sobre el puente, sino directamente frente al mismo (Bevington y Rasmussen, p. 163; Roma Gill, p. 66).

³⁴ *Passing*: "Surpassingly" (David Scott Kastan, p. 35).

MEFISTÓFELES.

Pues sí, Fausto.⁷

Y para que no nos haga falta nada, me he apropiado de los aposentos privados de su Santidad para nuestro uso.

FAUSTO. Espero que su Santidad nos dé la bienvenida.

MEFISTÓFELES. Bah, no es gran cosa, hombre. Estaremos llenos de su buen humor.⁸

Y ahora, Fausto mío, para que puedas conocer todo lo que Roma tiene para deleitarte, observa que esta ciudad se encuentra sobre siete montes que cargan los cimientos de la misma. Justo en la mitad pasa la corriente del fluido Tíber, en dos lo parten sus riberas ondulantes, y sobre ellas descansan cuatro majestuosos puentes⁹ que brindan tránsito seguro a cada parte de Roma. Encima de ese que conocen como Ponte Ángelo se eleva un castillo fuerte sin par, dentro de cuyas paredes se encuentra tal almacén de artillería, y tantos

⁷ En la versión inglesa, esto es parte de la prosa con la que contesta Mefistófeles, sin embargo, decidimos usar un fragmento para cerrar el verso. Por lo demás, respetamos el fragmento de prosa en esta escena.

⁸ *Su buen humor*: Consideramos que al mantener el pronombre posesivo que consigue el doble sentido en inglés, logramos el mismo efecto en español.

⁹ *Sobre ellas descansan cuatro majestuosos puentes*: En inglés, los puentes se reclinan sobre el río, sin embargo, después de analizar las opciones para mantenerlo de esta forma en español, decidimos que la idea de que los puentes se reclinaran o recargaran sobre el río causaba extrañeza, por lo que lo cambiamos a las orillas.

Within whose walls such store of ordnance are,
And double cannons³⁵, framed of carved brass,
As match the days within one complete year—
Besides the gates and high pyramides,
Which Julius Caesar brought from Africa.³⁶

FAUSTUS. Now, by the kingdoms of infernal rule,
Of Styx³⁷, of Acheron³⁸, and the fiery lake
Of ever-burning Phlegethon³⁹,⁴⁰ I swear
That I do long to see the monuments
And situation of bright splendent⁴¹ Rome.
Come, therefore, let's away!

MEPHISTOPHELES. Nay, Faustus, stay. I know you'd fain⁴² see the Pope
And take some part of⁴³ holy Peter's feast,
Where thou shalt see a troop of bald-pate friars,
Whose *summum bonum*⁴⁴ is in belly cheer⁴⁵.

³⁵ *Double cannons*: Los editores consultados coinciden en que esto significa cañones de gran fuerza o de muy alto calibre (Bevington y Rasmussen, p. 163; Roma Gill, p. 66; Mark Thornton Burnett, p. 583).

³⁶ *High pyramides, which Julius Ceasar brought from Africa*: Según Bevington y Rasmussen, se refiere al obelisco que se halla frente a San Pedro, que fue traído de Egipto por en el año 353 por Constantino (no Julio César), aunque también mencionan otro, que Calígula hizo traer en el siglo I d.C, que fue puesto en la Piazza San Pedro en 1586 (p. 163). Roma Gill solamente habla del segundo de estos obeliscos, y considera el plural *pyramides* como uno de aquellos “often used for the singular”, además de remarcar que se requiere la sílaba extra para completar el verso (p. 67). Sobre este punto, Bevington y Rasmussen comentan que *pyramides* se pronuncia en cuatro sílabas, con acentos en la segunda y la cuarta (p. 163).

³⁷ *Styx*: El río que separa el mundo del inframundo (Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, p. 178).

³⁸ *Acheron*: El río de las penas, por el que tienen que cruzar las almas (sobre la barca de Caronte) para llegar al reino de los muertos (Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, p. 39).

³⁹ *Phlegethon*: Es uno de los ríos (aunque aquí se le llama lago) del infierno, el río de fuego líquido (Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, p. 204).

⁴⁰ “Faustus’ oath takes the form of a Virgilian journey through the underworld” (Bevington y Rasmussen, p. 164).

⁴¹ *Bright splendent*: Bevington y Rasmussen comentan que muchos editores ponen un guión entre estas dos palabras, creando un solo significado, “brilliantly magnificent” (Roma Gill toma esta opción, p. 67, al igual que el Rev. Dyce). Ellos deciden dejar fuera el guión, que no aparece en el texto de 1604, y consideran que de esta manera, significa “shining brightly and resplendent” (p. 164). Mark Thornton Burnett (p. 370) hace lo mismo, y David Scott Kastan lo lleva un paso más allá, poniendo una coma entre los dos adjetivos (p. 35). En esta versión, lo dejamos sin guión, pero tampoco forzamos la separación con comas.

⁴² *Fain*: Ver nota 56 del Segundo Acto..

⁴³ *Of*: “in” (Bevington y Rasmussen, p. 164).

⁴⁴ *Summum bonum*: “Mayor bien” (mi traducción), “a scholastic term that defines the infinite goodness of God, but is here put to profane use.” (Bevington y Rasmussen, p. 164).

⁴⁵ *Belly cheer*: Referencia a su gusto por la comida y posiblemente la cerveza (Mark Thornton Burnett, p. 584).

FAUSTUS. Well, I am content to compass⁴⁶ then some sport,

And by their folly make us merriment.

Then charm me, that I may be invisible to do what I please, unseen of any whilst I stay in Rome.⁴⁷

MEPHISTOPHELES. (*Places a charm on him.*)⁴⁸ So, Faustus, now do what thou wilt, thou shalt not be discerned.

*Sound a sennet*⁴⁹. *Enter the POPE and the CARDINAL OF LORRAIN to the banquet, with FRIARS attending.*⁵⁰

POPE. My Lord of Lorrain, will't please you draw near?

FAUSTUS. Fall to⁵¹, and the devil choke you an you spare⁵²!

POPE. How now, who's that which spake? Friars, look about.

FIRST FRIAR. Here's nobody, if it like⁵³ your Holiness.

POPE. My lord, here is a dainty dish was sent me from the Bishop of Milan. (*He presents a dish.*)

⁴⁶ *Compass*: "Devise, contrive, usually in a bad sense" (Bevington y Rasmussen, p. 164).

⁴⁷ Esta oración está en prosa, así como el resto de la escena, aspecto que la mayoría de los editores mantienen, aunque el Rev. Dyce intenta colocarla en verso. Marlowe parece continuar el patrón de recaer en prosa cuando se vuelve más importante la acción que los diálogos.

⁴⁸ Todos los editores incorporan una acotación en este sentido, que no aparece en el texto original. Bevington y Rasmussen se arriesgan a agregar que le coloca una capa encima, basándose en el hecho de que una capa de invisibilidad aparece en el *Dario* de Henslowe como pertenencia de los Admiral's Men (Bevington y Rasmussen, p. 164).

⁴⁹ *Sennet*: Notas de trompeta o corneta para señalar que va haber una entrada ceremonial (David Scott Kastan, p. 35). El rev. Dyce cambia *sennet* a *sonnet*.

⁵⁰ Michael Mangan considera que esta escena consigue un equilibrio precario. Por una parte, Fausto está con el diablo, y jugando bromas diabólicas. Por otra, está jugándoles estas bromas al Papa y a su corte, lo cual conseguiría, probablemente, que el público (protestantes anglicanos) no dejaran de empatizar con Fausto (p. 61). Esta escena es mucho más amplia en el Texto B, e incluye a Fausto "rescatando" a Bruno, el "papa alemán" (ver Texto B, Acto III, escena I-II, Bevington y Rasmussen, pp. 235-245).

⁵¹ *Fall to*: "Get on with it" (Roma Gill, p. 67).

⁵² *An you spare*: "If you eat only sparingly" (Bevington y Rasmussen, p. 165).

⁵³ *Like*: "Please" (Bevington y Rasmussen, p. 165).

FAUSTO. Bueno, entonces con gusto algún juego inventaré para ellos, y a su costa nos conseguiré algo de diversión. Hechízame, entonces, para que pueda ser invisible, para hacer lo que quiera sin que nadie me vea mientras esté en Roma.¹⁰

MEFISTÓFELES. (*Colocando un hechizo sobre Fausto.*) Pues Fausto, haz lo que quieras ahora, nadie te observará.

Suenan unas notas de corneta. Entran el PAPA y el CARDENAL DE LORENA al banquete, atendidos por FRAILES.

PAPA. Mi señor de Lorena, ¿no quiere acercarse?

FAUSTO. Anda, y que te ahorque el diablo si dejas algo.

PAPA. ¿Cómo? ¿Quién fue el que habló? Frailes, búsqenlo.

PRIMER FRAILE. No hay nadie, si le place a su Santidad.

PAPA. Mi señor, he aquí un exquisito platillo que me mandó el Obispo de Milán. (*Presenta un platillo.*)

¹⁰ Mantenemos la prosa del texto en inglés.

FAUSTUS. I thank you, sir. (*Snatches the dish.*)

POPE. How now, who's that which snatched the meat from me? Will no man look? My lord, this dish was sent me from the Cardinal of Florence.

FAUSTUS. (*Snatches the dish.*) You say true. I'll ha't.

POPE. What, again?—My lord, I'll drink to your Grace.

FAUSTUS. (*Snatches the cup.*) I'll pledge⁵⁴ your Grace.

LORRAINE. My lord, it may be some ghost, newly crept out of purgatory, come to beg a pardon⁵⁵ of your Holiness.

POPE. It may be so. Friars, prepare a dirge⁵⁶ to lay the fury of this ghost. Once again, my lord, fall to.

The POPE crosseth himself.

FAUSTUS. What, are you crossing of yourself? Well, use that trick no more, I would advise you.

The POPE crosseth himself again.

Well, there's a second time. Aware⁵⁷ the third, I give you fair warning.

*The POPE crosseth himself again, and FAUSTUS
hits him a box of⁵⁸ the ear, and they all run away.*

⁵⁴ *Pledge*: brindar, pero también prometer algo, o dar algo en prenda o garantía (*Concise Oxford English Dictionary*, p. 1101).

⁵⁵ *Pardon*: Indulgencia papal (Roma Gill, p. 68).

⁵⁶ *Dirge*: "A corruption of *dirige*, which starts the antiphon at Matins in the Office for the Dead; hence any requiem mass. The word is used correctly here by the Pope, but the ritual performed is not a mass but in fact a formal cursing" (Roma Gill, p. 68).

⁵⁷ *Aware*: "Beware" (Bevington y Rasmussen, p. 165).

⁵⁸ *Of*: "On" (Bevington y Rasmussen, p. 165).

FAUSTO. Se lo agradezco, señor. (*Toma el platillo.*)

PAPA. ¿Cómo? ¿Quién me arrebató la carne? ¿Nadie lo puede ver? Mi señor, este platillo me lo mandó el Cardenal de Florencia.

FAUSTO. (*Toma el platillo.*) Muy cierto. Lo tomaré.

PAPA. ¿Qué? ¿De nuevo? Mi señor, brindo por su Gracia.

FAUSTO. (*Tomando la copa.*) Yo le brindaré una Gracia.¹¹

LORENA. Puede ser algún fantasma, mi señor, recién salido del purgatorio, que viene a rogar clemencia de su Santidad.

PAPA. Puede ser. Frailes, preparen un canto fúnebre para apaciguar la furia de este fantasma. Nuevamente, mi señor, manos a la obra.

El PAPA se santigua.

FAUSTO. ¿Qué? ¿Te estás santiguando? Te recomendaría que no usaras ese ardid de nuevo.

El PAPA se santigua de nuevo.

Vaya, ahí va la segunda. Ten cuidado de una tercera, te lo estoy advirtiendo.

El PAPA se santigua de nuevo, y FAUSTO le da un golpe en la oreja. Luego salen corriendo todos.

¹¹ *Yo le brindaré una Gracia*: Debido a que no se puede mantener el doble sentido de la palabra *pledge* en brindar, buscamos crear un efecto similar.

Come on, Mephistopheles. What shall we do?

MEPHISTOPHELES. Nay, I know not. We shall be cursed with bell, book, and candle⁵⁹.

FAUSTUS. How? Bell, book, and candle, candle, book, and bell,
Forward and backward⁶⁰, to curse Faustus to hell!
Anon you shall hear a hog grunt, a calf bleat, and an ass bray,
Because it is Saint Peter's holiday.⁶¹

Enter all the FRIARS to sing the Dirge.

FIRST FRIAR. Come, brethren, let's about our business with good devotion.

They sing.

Cursèd be he that stole away his holiness' meat from the table!

*Maledicat Dominus!*⁶²

Cursèd be he that struck his holiness a blow on the face!

Maledicat Dominus!

Cursèd be he that took⁶³ Friar Sandelo⁶⁴ a blow on the pate!⁶⁵

Maledicat Dominus!

Cursèd be he that disturbeth our holy dirge!

Maledicat Dominus!

⁵⁹ *Bell, book, and candle*: La excomuni3n incluye un ritual en el que se hace sonar una campana, el libro (la Biblia) se cierra y la vela se apaga y lanza al piso. "El libro representa el 'libro de la vida', la vela extinta simboliza el alma que ha sido perdida por toda la eternidad y la campana es tañida como si la persona estuviera muerta." (Richard Webster, *Enciclopedia de las supersticiones*, p. 80).

⁶⁰ *Forward and backward*: Compárese con el conjuro que hace Fausto en el Acto I, escena III. Este canto fúnebre, más bien de maldici3n, funciona como la contraparte del rito sacrílego que Fausto llevó a cabo (Bevington y Rasmussen, p. 166).

⁶¹ Este fragmento está escrito como si fuera una cantaleta infantil, pero no tiene un metro fijo. Tiene rima pareada. El Texto B solamente contiene los primeros dos versos.

⁶² *Maledicat Dominus*: "Que el se3or (lo) maldiga" (mi traducci3n). Frase tomada de la ceremonia de excomuni3n (Bevington y Rasmussen, p. 166).

⁶³ *Took*: "Gave" (Bevington y Rasmussen, p. 166).

⁶⁴ *Sandelo*: "The name probably suggested by the friars' sandals" (Roma Gill, p. 69).

⁶⁵ Esta acci3n no está marcada, pero obviamente sucede poco antes de que lo canten (Bevington y Rasmussen, p. 166).

Vamos, Mefistófeles. ¿Qué hacemos?

MEFISTÓFELES. No, no lo sé. Nos maldecirán con campana, libro y vela.

FAUSTO. ¿Cómo?

Campana, libro y vela,
vela, libro y campana,
hacia delante y hacia atrás,
y al infierno, Fausto, te irás.
gruñe un cerdo, bala un becerro,
y el rebuzno de un asno öyes,
pues el día de San Pedro es.¹²

Entran los FRAILES para comenzar el canto fúnebre.

PRIMER FRAILE. Vamos, hermanos, hagamos nuestra tarea con santa devoción.

Los FRAILES cantan.

Maldito aquél que se robó la carne de su Santidad de la mesa.

Maledicat dominus!

Maldito aquél que le dio un golpe en la cara a su Santidad.

Maledicat dominus!

Maldito aquél que le dio un golpe en la calva al Fraile Sandelo.

Maledicat dominus!

Maldito aquél que perturba nuestro sagrado canto.

Maledicat dominus!

¹² Buscamos crear una cantaleta que sonara infantil, pareando algunas rimas (en sílabas agudas) y en una forma de verso más corto (el primer par de versos es heptasílabo, y los que siguen, nonasílabos).

Cursèd be he that took away his holiness' wine!

Maledicat Dominus!

*Et omnes Sancti!*⁶⁶ *Amen!*⁶⁷

MEPHISTOPHELES *and* FAUSTUS *beat the* FRIARS,
and fling fire-works among them and so exeunt.

Scene II⁶⁸

Enter ROBIN *and* RAFF *with a silver goblet.*⁶⁹

ROBIN. Come, Raff, did not I tell thee we were for ever made⁷⁰ by this Doctor Faustus' book? *Ecce, signum!*⁷¹ Here's a simple purchase⁷² for horse-keepers. Our horses shall eat no hay⁷³ as long as this lasts.⁷⁴

⁶⁶ *Et omnes sancti*: "Y todos los santos" (mi traducción). Bevington y Rasmussen agregan, en la nota, que todos los santos lo maldigan (p. 167).

⁶⁷ El canto de los frailes toma forma de una letanía.

⁶⁸ Existe alguna duda sobre la colocación de esta escena. En el texto A1 la escena se encuentra después del coro y otra escena cómica en el 4º acto. Las ediciones posteriores colocan la escena antes de dicho coro. Las ediciones de David Scott Kastan (p. 37), Roma Gill (p. 70) y David Bevington y Eric Rasmussen (p. 167) toman la colocación de las ediciones posteriores. El Rev. Dyce, en cambio, la tiene después del coro que corresponde al inicio del Acto IV. En esta versión, seguiremos la colocación de la mayoría de los editores contemporáneos. Michael Mangan comenta que la escena parece ser una continuación de la escena entre estos dos personajes en el Acto II, pero han pasado ocho días entre esta escena y la del vaticano, y más aún, si se le coloca en el cuarto acto. Por otra parte, Mefistófeles llega de Constantinopla, lo que parece sugerir que esta escena cómica sucede mientras Fausto está, con Mefistófeles, en su viaje por el mundo. Temáticamente, las escenas cómicas de esta obra tienden a parodiar las serias, por lo que la colocación lógica de ésta (con Robin Raff robando el vaso) sería, en efecto, después de que Fausto ha robado los alimentos del Papa (Michael Mangan, pp. 64-65).

⁶⁹ Bevington y Rasmussen agregan a esta acotación que Robin lleva un libro de conjuros, que inmediatamente mencionan los personajes al entrar (p. 167).

⁷⁰ *For ever made*: Con el éxito asegurado (Bevington y Rasmussen, p. 167).

⁷¹ *Ecce signum*: "He aquí el signo" (mi traducción). Según Bevington y Rasmussen, la frase, muy usada por payasos en el teatro isabelino, hace eco de la misa (p. 167).

⁷² *Simple purchase*: "Clear profit" (Roma Gill, p. 70).

⁷³ *Eat no hay*: No comerán nada barato, como la paja, porque los dueños serán ricos (David Scott Kastan, p. 37).

⁷⁴ Robin y Raff no tienen caballos, esta frase es más bien una referencia a lo bien que ellos mismos comerán mientras les dure el botín. (Michael Mangan, p. 65).

Maldito aquél que le arrebató el vino a su Santidad.

Maledicat dominus!

*Et omnes sancti. Amen.*¹³

FAUSTO y MEFISTÓFELES *golpean a los FRAILES y les echan fuegos artificiales, y así salen.*

Escena II

Entra ROBIN y RAFE con una copa plateada.

ROBIN. Vamos, Rafe, ¿no te dije que la habíamos hecho para siempre con este libro del doctor Fausto? *Ecce signum!* He aquí un buen botín para caballerangos. Nuestros caballos no comerán paja mientras esto dure.

¹³ Mantenemos la forma de letanía en la traducción.

*Enter VINTNER*⁷⁵.

RAFE. But, Robin, here comes the Vintner.

ROBIN. Hush! I'll gull⁷⁶ him supernaturally. Drawer⁷⁷, I hope all is paid. God be with you.
Come, Rafe.⁷⁸

VINTNER. Soft⁷⁹, sir, a word with you. I must yet have a goblet paid from you, ere you go.

ROBIN. I, a goblet? Rafe, I, a goblet? I scorn you, and you are but a etc⁸⁰. I, a goblet?
Search me.

VINTNER. I mean so, sir, with your favour⁸¹. (*Searches* ROBIN.)

ROBIN. How say you now?

VINTNER. I must say somewhat⁸² to your fellow—you, sir!

RAFE. Me, sir! me, sir! search your fill. (*He gives the goblet to* ROBIN, *then the* VINTNER *searches* RAFE.) Now, sir, you may be ashamed to burden honest men with a matter of truth.

⁷⁵ *Vintner*: Posadero que vendía vino (Bevington y Rasmussen, p. 167).

⁷⁶ *Gull*: "Trick" (Roma Gill, p. 70).

⁷⁷ *Drawer*: Mesero, lo cual resulta un insulto para el posadero, quien los persigue (David Scott Kastan, p. 37). Aunque algunos intepretan este uso como prueba de que Robin habla con alguien más que los persigue, fuera de escena, repite el insulto un poco más adelante, lo que hace poco probable esta explicación (Bevington y Rasmussen, pp. 167-168).

⁷⁸ Bevington y Rasmussen agregan una acotación en la que Robin y Rafe comienzan a irse, la cual resulta lógica por lo que acaba de decir Robin. Decidimos, sin embargo, que, como en el caso del libro que llevan, la acción se entiende por el diálogo.

⁷⁹ *Soft*: "Wait a second" (David Scott Kastan, p. 37).

⁸⁰ *Etc.*: Puede ser, según Bevington y Rasmussen, una indicación de que el actor debe improvisar los insultos, o un eufemismo, es decir, una indicación de que el actor se detenga y, con esta palabra, implique lo que ha dejado de decir (Bevington y Rasmussen, p. 168).

⁸¹ *Favour*: "Permission" (David Scott Kastan, p. 37).

⁸² *Somewhat*: "Something" (Bevington y Rasmussen, p. 168).

LA TRÁGICA HISTORIA DEL DR. FAUSTO (TEXTO A) ACTO III
Entra el VINATERO.

RAFE. Pero Robin, ahí viene el vinatero.

ROBIN. Calla, lo embaucaré sobrenaturalmente. Mozo, espero que todo esté pagado. Que Dios esté con usted. Vámonos, Rafe.

VINATERO. Un momento, señor, si pudiera hablar con usted. Todavía debe pagarme una copa antes de partir.

ROBIN. ¿Yo, una copa? Rafe, ¿yo, una copa? Lo desprecio, y usted no es más que un etc¹⁴.
¿Yo, una copa? Regístreme.

VINATERO. Lo haré, señor, con su permiso. (*Registra a ROBIN.*)

ROBIN. ¿Qué dices ahora?

VINATERO. Debo decir algo a su compañero. Usted, señor.

RAFE. ¿Yo, señor? ¿Yo, señor? Registre todo lo que quiera. (*Le da la copa a ROBIN, el vinatero registra a RAFE.*) Ahora, señor, puede avergonzarse de imputar a hombres honrados con una cuestión de honestidad.

¹⁴ *Etc.*: Hemos mantenido intacto este diálogo, de manera que el lector (y director y actor) interpreten el *etc.* como mejor les convenga.

VINTNER. Well, t'one of you hath this goblet about you.

ROBIN. You lie, drawer⁸³, (*Aside.*) 'tis afore me⁸⁴. Sirrah you, I'll teach you to impeach⁸⁵ honest men. Stand by. I'll scour you for a goblet. Stand aside, you had best, I charge you in the name of Beelzebub. Look to the goblet, Rafe!⁸⁶

VINTNER. What mean you, sirrah?

ROBIN. I'll tell you what I mean. (*He reads.*) *Sanctobulorum Periphrastricon!* Nay, I'll tickle you, Vintner. Look to the goblet, Rafe. *Polypragmos Belseborams framanto pacostiphos tostu, Mephistopheles!*⁸⁷ Etc⁸⁸.

*Enter MEPHISTOPHELES⁸⁹, sets squibs⁹⁰ at their backs,
and then exit. They run about.*

VINTNER. O, *nomine Domini!*⁹¹ What meanest thou, Robin? Thou hast no goblet.

⁸³ *Drawer*: Ver nota 77 de este acto.

⁸⁴ *'Tis afore me*: Robin está jugando con el vinatero. Él y Rafe ya no tienen la copa en sus personas. Es posible que la esté deteniendo frente a él, como especulan Bevington y Rasmussen, o que la ha aventado al público, como suponen otros (Bevington y Rasmussen, p. 168).

⁸⁵ *Impeach*: Acusar (Bevington y Rasmussen, p. 37).

⁸⁶ Algunos editores agregan la indicación de que Robin le dice esto aparte a Rafe (Dyce), mientras que otros marcan el punto en el que le avienta la copa nuevamente (si no la ha aventado al público) (Bevington y Rasmussen, p. 168), y algunos más marcan ambas cosas (David Scott Kastan, p. 38). Nosotros hemos preferido (como Roma Gill, p. 71) dejar el texto sin la indicación, de manera que la acción se decida dependiendo en lo que el actor ha hecho con la copa antes.

⁸⁷ *Sanctobulorum Periphrastricon!* [...] *Polypragmos Belseborams framanto pacostiphos tostu, Mephistopheles*: Robin no dice nada, simplemente inventa palabras que suenan latinas y griegas. David Scott Kastan comenta que el hecho de que logra llamar a Mefistófeles es evidencia de lo poco que logra Fausto en realidad (p. 38). Bevington y Rasmussen, al respecto, notan que Mefistófeles aparece, en ambas ocasiones, cuando se le llama (p. 169).

⁸⁸ *Etc.*: Indicación para que el actor improvise (Roma Gill, p. 71).

⁸⁹ Michael Mangan considera que la aparición de Mefistófeles en esta escena es para hacer "justicia divina" y castigar a los ladrones, pero no por el robo de la copa, sino por el mal uso de la magia. El castigo, comenta, puede ser también una advertencia de lo que le espera a Fausto (p. 66).

⁹⁰ *Squibs*: un tipo de fuegos artificiales (Roma Gill, p. 71).

⁹¹ *Nomine Domini*: "En el nombre de Dios" (mi traducción). Este fragmento de latín, como los que le siguen, está tomado de la misa (David Scott Kastan, p. 38).

VINATERO. Pues uno de ustedes tiene esta copa en su persona.

ROBIN. Miente, tabernero, (*Aparte.*) está ante mí. A usted, señor, yo le enseñaré a acusar a hombres honestos. Aguarde. Lo fregaré por una copa. Será mejor que se haga a un lado, lo acuso en el nombre de Belcebú. Hazte cargo de la copa, Rafe.

VINATERO. ¿Qué pretende, hombre?

ROBIN. Le diré lo que pretendo. (*Lee.*) *Sanctobulorum Periphrastricon!* No, yo te castigaré, vinatero. Hazte cargo de la copa, Rafe. *Polypragmos Belseborams framanto pacostiphos tostus Mephistopheles!* Etc.

Entra MEFISTÓFELES, les pone petardos y sale.

Todos corren por el escenario.

VINATERO. Oh, *nomine Domine!* ¿Qué quieres decir, Robin? No tienes ninguna copa.

RAFE. *Peccatum peccatorum!*⁹² Here's thy goblet, good Vintner. (*Gives the goblet to*
VINTNER.)

VINTNER *exits.*⁹³

ROBIN. *Misericordia pro nobis!*⁹⁴ What shall I do? Good devil, forgive me now, and I'll
never rob thy library more.

Re-enter MEPHISTOPHELES.⁹⁵

MEPHISTOPHELES.⁹⁶ Vanish villains! Th'one like an ape, another
Like a bear, the third an ass for doing this enterprise.⁹⁷
Monarch of Hell, under whose black survey⁹⁸
Great potentates do kneel with awful⁹⁹ fear,
Upon whose altars thousand souls do lie,
How am I vexèd with these villains' charms?
From Constantinople¹⁰⁰ am I hither come,

⁹² *Peccatum peccatorum*: "Pecado de pecados" (mi traducción).

⁹³ No se sabe a ciencia cierta cuándo sale el Vinatero. Es posible que en este momento (y la mayoría de los editores colocan aquí su salida), dado que no tiene participación en el resto de la escena, pero también podría ser que permanece hasta el final, en cuyo caso también es convertido en animal, como sugiere el Texto A1 (Bevington y Rasmussen, p. 169). Roma Gill sugiere que Mefistófeles se lleva al Vinatero, lo cual sería una explicación tanto para la salida de éste como las dos entradas del diablo. Ella coloca la salida del personaje después de la segunda entrada de Mefistófeles (p. 71).

⁹⁴ *Misericordia pro nobis*: "Misericordia para nosotros" (mi traducción).

⁹⁵ Todo el fragmento contenido entre las dos entradas de Mefistófeles está ausente en la versión de Bevington y Rasmussen. Los editores consideran que, aunque este fragmento aparece en el Texto A1, no se encuentra en ediciones posteriores del mismo texto, por lo que es parte de un borrador que finalmente salió de la escena. En su versión, simplemente aparece Mefistófeles, y el Vinatero sale corriendo (p. 169). Los demás editores del Texto A mantienen el fragmento (y ninguno comenta sobre su posible condición de borrador), por lo que decidimos mantenerlo.

⁹⁶ Mefistófeles habla en verso en este momento, el único (incluso para este personaje) a lo largo de esta escena que, como las demás escenas cómicas, se desarrolla en prosa.

⁹⁷ Éste diálogo de Mefistófeles también viene solamente en el A1. Bevington y Rasmussen lo dejan fuera, al igual que Dyce y Mark Thornton Burnett. Roma Gill (p. 71) y David Scott Kastan (p. 38) lo incluyen. Tomamos la versión que usamos aquí de la edición de David Scott Kastan, ya que está en verso.

⁹⁸ *Survey*: Mirada (David Scott Kastan, p. 38).

⁹⁹ *Awful*: "Dreadful" (Bevington y Rasmussen, p. 169); "full of awe" (David Scott Kastan, p. 38). Ambas interpretaciones son posibles en el contexto.

¹⁰⁰ *Constantinople*: En el texto B queda claro que Fausto y Mefistófeles estuvieron en Constantinopla, en la corte del "Gran Turco". En el Texto A esta escena es la única referencia al respecto (Bevington y Rasmussen, p. 170).

RAFE. *Peccatum peccatorum!* Aquí está su copa, buen vinatero. (*Le da la copa al VINATERO.*)

El VINATERO sale.

ROBIN. *Misericordia pro nobis!* ¿Qué haré? Buen diablo, perdóname ahora, y nunca más robaré algo de tu biblioteca.

Entra MEFISTÓFELES de nuevo.

MEFISTÓFELES. ¡Esfúmense, villanos! Como un mono
uno, otro como un oso, el tercero
un asno por emprender esta hazaña.¹⁵
¡Monarca del infierno, bajo cuya
negra mirada grandes potentados
se arrodillan con horrible temor¹⁶,
sobre cuyos altares yacen miles
de almas, cómo me irritan los conjuros
de estos villanos! De Constantinopla

¹⁵ Esta primera línea del texto de Mefistófeles (tres versos en la traducción) está en prosa en la edición de Roma Gill (p. 71). Para la traducción (como para la edición en inglés) preferimos que todo este parlamento de Mefistófeles fuera en verso.

¹⁶ *Temor*: Este término, nos parece, puede tener las mismas interpretaciones que *awful*, en particular cuando es aplicado a un contexto religioso (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*).

Only for pleasure of these damned slavès.¹⁰¹

ROBIN. How, from Constantinople? You have had a great journey. Will you take sixpence in your purse to pay for your supper, and be gone?

MEPHISTOPHELES. Well, villains, for your presumption, I transform thee into an ape, and thee into a dog.¹⁰² And so, begone!

Exit.

ROBIN. How, into an ape? That's brave¹⁰³. I'll have fine sport with the boys; I'll get nuts and apples enough.

RAFE. And I must be a dog.

ROBIN. I'faith, thy head will never be out of the pottage¹⁰⁴ pot.¹⁰⁵

Exeunt.

¹⁰¹ Esta queja de Mefistófeles parece contradecir la afirmación que hizo en el primer acto, sobre su aparición cuando oye desacar el nombre de Dios, pero no por obligación de un conjuro. Ver notas 130 y 131 del primer acto. Bevington y Rasmussen consideran que las escenas fársicas no siempre mantienen las ideas filosóficas expuestas en el resto de la obra (p. 170).

¹⁰² Bevington y Rasmussen agregan indicaciones acerca de a quién le habla en cada momento, pero descubrimos este hecho un parlamento más tarde, por lo que nos pareció innecesario. Los mismos editores comentan que probablemente se haya usado algún efecto escénico en este punto (p. 170).

¹⁰³ *Brave*: "Excellent" (David Scott Kastan, p. 38).

¹⁰⁴ *Pottage*: "Porridge" (Roma Gill, p. 72)

¹⁰⁵ "Dogs heads proverbially always get into porridge (pottage) pots" (Bevington y Rasmussen, p. 170).

vine aquí, sólo para complacer
a este trío de malditos esclavos.

ROBIN. ¿Cómo, desde Constantinopla? Ha hecho un largo viaje. ¿Tomará seis peniques
para su bolsa, para pagar su cena, y se irá?

MEFISTÓFELES. Bien, villanos, por su presunción, te transformo a ti en un mono y a ti en un
perro. Dicho esto, ¡fuera de aquí!

Sale.

ROBIN. ¿Cómo, en un mono? Eso es magnífico. Me divertiré mucho con los niños, y nunca
me faltarán nueces y manzanas.

RAFE. Y yo debo ser un perro.

ROBIN. Por fe, tu cabeza nunca saldrá de la olla del potaje.

Salen.

ACT IV¹

Chorus²

Enter CHORUS³.

CHORUS. When Faustus had with pleasure ta'en the view
Of rarest things and royal courts of kings⁴,
He stayed his course⁵, and so returnèd home,
Where such as bear his absence but with grief—
I mean his friends and nearest companions—
Did gratulate⁶ his safety with kind words.
And in their conference of what befell,
Touching his journey through the world and air,
They put forth questions of astrology,
Which Faustus answered with such learnèd skill
As⁷ they admired and wondered at his wit.
Now is his fame spread forth in every land.

¹ Michael Mangan considera este acto el más problemático (y polémico) de la obra. La mayoría de los críticos opinan que es el momento en el que cae el gran drama del autor, y se presentan una serie de episodios fársicos sobre las aventuras de Fausto con la magia; usualmente culpan al misterioso colaborador por estas “fallidas escenas”. Michael Mangan presenta el argumento de que la caída de la tragedia hacia la farsa en este acto no es más que un reflejo de la caída similar del protagonista: “The action, according to this line of argument, is trivial because Faustus himself is becoming trivial” (p. 66). Además, considera que este acto contribuye al efecto total de la obra, ya que presenta otro lado de Fausto que completa el más serio que el público ya conoce, agrega gran parte de la acción dramática de toda la obra, y tiene más parecido con el *morality* que, aunque hoy en día se nos dificulte entender, estaba basado en una forma literaria de alusión, referencia y literalidad que era conocida por el público de la época (ver Michael Mangan, pp. 66-68).

² La colocación de este coro también ha sido materia de discusiones. En el A1, aparece inmediatamente después de la escena del Vaticano: “Since the Chouruses may [have] been written on separate slips of paper in the manuscript behind A1 such misplacement would have been easy” (Bevington y Rasmussen, p. 171). Todos los editores que consultamos, con excepción del Rev. Dyce, lo mueven a este punto, después de la escena cómica con el vinatero, y antes del Acto IV, por lo que elegimos, para nuestra versión, esta misma colocación. El texto B no contiene este coro, según Roma Gill porque aquí tiene una intención particular: “move the play’s action from the papal to the imperial court.” (p. 72).

³ A diferencia del coro que da inicio al tercer acto, aquí no hay discusión de que es el Coro, y no Wagner, quien habla (Ver nota 2, del Tercer Acto).

⁴ *Courts of kings*: El verso retoma la forma épica del prólogo, e incluso hace eco de algunas de las frases usadas anteriormente, como es el caso aquí (Michael Mangan, p. 67).

⁵ *Stayed his course*: “Ceased his journey” (Bevington y Rasmussen, p. 171).

⁶ *Gratulate*: “Express joy at” (David Scott Kastan, p. 39).

⁷ *As*: “That” (Bevington y Rasmussen, p. 171).

CUARTO ACTO

Coro

Entra el CORO.

CORO. Cuando Fausto hubo visto, con placer,
las cosas más raras y las reales cortes
de reyes, detuvo su recorrido,
y así, regresó a casa, donde aquellos
que soportan su ausencia con dolor
(hablo de sus más cercanos amigos
y compañeros), con dulces palabras
agradecieron que estuviera bien.
Y en su charla sobre lo sucedido,
que refirió su viaje por el mundo
y por el aire, hicieron preguntas
sobre astrología, que contestó
Fausto con tan ilustre habilidad,
que de su inteligencia se asombraron,
y la admiraron. Ahora, su fama
se ha extendido por todas las regiones.

Amongst the rest the Emperor is one,
Carolus the Fifth⁸, at whose palace now
Faustus is feasted 'mongst his noblemen.
What there he did, in trial of his art
I leave untold, your eyes shall see performed.

Exit.

Scene I⁹

Enter EMPEROR, FAUSTUS, MEPHISTOPHELES *and a* KNIGHT,
with ATTENDANTS.

EMPEROR. Master Doctor Faustus, I have heard strange¹⁰ report of thy knowledge in the black art—how that none in my empire nor in the whole world can compare with thee for the rare effects of magic. They say thou hast a familiar spirit by whom thou canst accomplish what thou list¹¹. This, therefore, is my request: that thou let me see some proof of thy skill, that mine eyes may be witnesses to confirm what mine ears have heard reported. And here I swear to thee, by the honour of mine imperial crown, that, whatever thou doest, thou shalt be no ways prejudiced or endamaged.

KNIGHT. (*Aside.*) I' faith, he looks much like a conjurer.¹²

⁸ *Carolus the Fifth*: Forma romanizada del nombre de Carlos V (1519-1556), Emperador del Sacro Imperio Romano, rey de Alemania (como Carlos V) y de España (como Carlos I). Tenía su corte en Innsbruck (Peter N. Stearns and William Leonard Langer (eds.), *The Encyclopaedia of World History*, p. 336-339).

⁹ Esta escena es mucho más larga, e incluye muchos más trucos mágicos por parte de Fausto, en el Texto B, e incluso, algunos editores, como Bevington y Rasmussen, lo consideran no una, sino hasta tres escenas (ver Bevington y Rasmussen, pp. 249-262; Roma Gill, “Appendix”, pp. 107-118). En esta versión, el Emperador, Fausto y Mefistófeles hablan en verso, aunque los otros personajes (menos nobles) no lo hagan, cosa que no sucede en el Texto A, donde, como se ve, casi toda la escena, con excepción de algunos parlamentos largos, transcurre en prosa.

¹⁰ *Strange*: “Exciting wonder” (Bevington y Rasmussen, p. 172).

¹¹ *List*: Deseas (Bevington y Rasmussen, p. 172).

¹² El Caballero habla de forma irónica. (Bevington y Rasmussen, p. 172).

El emperador es uno entre el resto,
Carolus¹ el Quinto, y en su palacio,
ahora, se festeja entre sus nobles
a Fausto. Lo que ahí para su arte
comprobar hizo, dejó sin decir,
sus ojos lo verán representado.

Sale.

Escena 1

Entran el EMPERADOR, FAUSTO, MEFISTÓFELES *y un* CABALLERO,
con CORTESANOS.

EMPERADOR. Maestro doctor Fausto, he oído asombrosos reportes de tu conocimiento en las artes negras: como nadie en mi imperio, ni en el mundo entero, se compara contigo en los excelentes efectos de la magia. Se dice que tienes un espíritu familiar por quien puedes lograr lo que deseas. Ésta, por tanto, es mi petición: que me dejes ver alguna prueba de tu habilidad, que mis ojos puedan ser testigos que confirmen lo que a mis oídos ha sido referido en los reportes. Y aquí te juro, por el honor de mi corona imperial, que sin importar lo que hagas, no serás perjudicado o dañado.

CABALLERO. (*Aparte.*) Por fe, que sí parece un hechicero.

¹ *Carolus*: Decidimos mantener la forma latina del nombre, tanto por su sonido como por la métrica.

FAUSTUS. My Gracious Sovereign, though I must confess myself far inferior to the report men have published, and nothing answerable¹³ to the honour of your Imperial Majesty, yet, for that¹⁴ love and duty binds me thereunto, I am content to do whatsoever your majesty shall command me.

EMPEROR.¹⁵ Then, Doctor Faustus, mark what I shall say.

As I was sometime¹⁶ solitary set¹⁷
Within my closet¹⁸, sundry thoughts arose
About the honour of mine ancestors—
How they had won by prowess such exploits¹⁹,
Got such riches, subdued so many kingdoms
As we that do succeed²⁰, or they that shall
Hereafter possess our throne shall,
I fear me, never attain to that degree
Of high renown and great authority.
Amongst which kings is Alexander the Great²¹,
Chief spectacle of the world's pre-eminence²²,

¹³ *Nothing answerable*: “Not at all equal” (David Scott Kastan, p. 40).

¹⁴ *For that*: “Since” (David Scott Kastan, p. 40).

¹⁵ Este parlamento del Emperador aparece completamente en prosa en la mayoría de las ediciones revisadas. Roma Gill, sin embargo, presenta una versión en la que la primera mitad es prosa, hasta *world's pre-eminence*, y luego continúa en verso (pp. 73-74). Bevington y Rasmussen explican su decisión: “Dyce’s verse arrangement of this passage, printed as prose in A1, is generally persuasive, but results in excessive metrical irregularities in l. 26 [*Hereafter possess our throne shall*]; l. 27 [*I fear me, never attain to that degree*], too, would be improved if *never* were emended to *ne’er* [La versión de Dyce hace justo eso]. Quite possibly A1’s transcription is attempting to deal with a corrupted or partly illegible passage of something intended for verse.” (p. 172). Nosotros elegimos mantener la forma del verso que presentan la mayoría de los editores.

¹⁶ *Sometime*: En algún momento, recientemente (Bevington y Rasmussen, p. 172).

¹⁷ *Set*: “Sitting” (Roma Gill, p. 73).

¹⁸ *Closet*: Aposentos privados (David Scott Kastan, p. 40).

¹⁹ *Won by prowess such exploits*: “Attained such military success by force of arms” (Bevington y Rasmussen, p. 173).

²⁰ *Succeed*: “Follow as successors” (Bevington y Rasmussen, p. 173).

²¹ *Alexander the Great*: Alejandro III de Macedonia (356-323 a.C.), o Alejandro Magno, fue uno de los comandantes militares más exitosos de todos los tiempos, y se cree que nunca perdió una batalla. Para su muerte en Babilonia a los 32 años, había conquistado gran parte del mundo conocido por los griegos en su época (Peter N. Stearns and William Leonard Langer (eds.), *The Encyclopaedia of World History*, pp. 69-70).

²² *Chief spectacle of the world's pre-eminence*: “The greatest marvel of all those who have been pre-eminent in the world” (Bevington y Rasmussen, p. 173).

FAUSTO. Mi gentil emperador, aunque debo confesar que soy muy inferior a los reportes que los hombres han publicado, y en lo absoluto merecedor del honor de su Majestad Imperial, sin embargo, porque el amor y el deber me obligan a ello, con gusto haré lo que sea que su Majestad mande.

EMPERADOR. Entonces, doctor Fausto, pon atención en lo que digo.

Cuando estuve, alguna vez, solitario
en mi privado, surgieron diversos
pensamientos acerca del honor
de mis ancestros; cómo conquistaron
con su destreza hazañas semejantes,
tal riqueza obtuvieron, tantos reinos
vencieron, que quienes les sucedemos,
o aquellos que en adelante tendrán
nuestro trono nunca llegarán, temo,
a ese grado de alto renombre y gran
autoridad. Entre los mencionados
monarcas se encuentra Alejandro Magno,
la más grande maravilla de todo
lo que es preeminente en este mundo,

The bright shining of whose glorious acts
Lightens the world with his reflecting²³ beams—
As²⁴ when I hear but motion²⁵ made of him,
It grieves my soul I never saw the man.
If, therefore, thou, by cunning of thine art
Canst raise this man from hollow vaults below
Where lies entombed this famous conqueror,
And bring with him his beauteous paramour²⁶,
Both in their right shapes, gesture, and attire
They used to wear during their time of life,²⁷
Thou shalt both satisfy my just desire
And give me cause to praise thee whilst I live.

FAUSTUS. My gracious lord, I am ready to accomplish your request, so far forth as by art
and power of my spirit I am able to perform.

KNIGHT. (*Aside.*) Ifaith, that's just nothing at all.

FAUSTUS. But if it like your grace, it is not in my ability to present before your eyes the true
substantial bodies of those two deceased princes, which long since are consumed
to dust.²⁸

²³ *Reflecting*: Brillantes (Bevington y Rasmussen, p. 173).

²⁴ *As*: Al grado que (Bevington y Rasmussen, p. 173).

²⁵ *Motion*: "Mention" (Roma Gill, p. 74). Sobre esta palabra, Bevington y Rasmussen citan una definición de *motion* como "proposal or suggestion", pero aceptan que errores de lectura entre *e* y *o* eran comunes en los textos del Renacimiento (p. 173).

²⁶ *Paramour*: Alejandro Magno se casó con Roxana, una noble de Persia, en 329 a.C., pero se cree que tuvo miles de amantes, incluyendo a Thaïs, famosa cortesana griega (Peter N. Stearns and William Leonard Langer (eds.), *The Encyclopaedia of World History*, pp. 69-70). Roma Gill considera que el Emperador probablemente se refiere a Roxana (p. 74). Bevington y Rasmussen, por su parte, comentan que *paramour* es la traducción que aparece en *The Damnable Life* para el alemán *Gemahlin*, que puede significar amada o consorte, aunque en el Renacimiento se usaba mayoritariamente como amante (p. 173).

²⁷ *Attire they used to wear during their time of life*: "The Emperor's eagerness to see Alexander and his paramour in the attire they wore during their lifetimes may suggest that we be cautious about accepting too readily the commonplace view that the Elizabethans didn't much bother with such details in their historical plays (Bevington y Rasmussen, p. 174).

²⁸ Bevington y Rasmussen comentan que el soliloquio del Emperador, y las primeras respuestas de Fausto que le siguen, son muy cercanas a la forma en la que aparece esta conversación en *The Damnable Life* (Bevington y Rasmussen, p. 172). Ver también William Rose (ed.), *The Historie of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus*, pp. 148-151.

el fuerte brillo de cuyos gloriosos
actos con sus rayos resplandecientes
ilumina el mundo, al grado que apenas
le oigo mencionar, entristece mi alma
por nunca haber conocido a tal hombre.
Si tú, entonces, por sagacidad
de tu arte, puedes alzar a este hombre
de las huecas bóvedas subterráneas
donde este famoso conquistador
yace sepultado, y traer con él
a su bella amante², ambos con sus formas
verdaderas, sus gestos, y el atuendo
que usaban en los tiempos que vivieron,
además de satisfacer mi justo
deseo, me darías causa
para glorificarte mientras viva.

FAUSTO. Mi gentil emperador, estoy listo para realizar su petición, en tanto que por arte y poder de mi espíritu lo pueda ejecutar.

CABALLERO. (*Aparte.*) Por fe, eso no es nada.

FAUSTO. Pero si le complace a su Gracia, no está entre mis habilidades el presentar ante sus ojos los verdaderos cuerpos sólidos de estos dos príncipes muertos, que hace mucho se convirtieron en polvo.

² *Amante*: A pesar de los varios posibles significados de *paramour*, decidimos seguir la recomendación de Bevington y Rasmussen del uso del término en el Renacimiento, con la consideración adicional de que, estrictamente, la palabra *amante* puede aplicarse a cualquiera que ama, aún a su esposa, aunque ésta no es la primera lectura.

KNIGHT. (*Aside.*) Ay, marry²⁹, Master Doctor, now there's a sign of grace in you, when you will confess the truth.

FAUSTUS. But such spirits as can lively³⁰ resemble Alexander and his paramour shall appear before your Grace, in that manner that they best³¹ lived in, in their most flourishing estate—which I doubt not shall sufficiently content your Imperial Majesty.

EMPEROR. Go to³², Master Doctor. Let me see them presently.

KNIGHT. Do you hear, Master Doctor? You bring Alexander and his paramour before the Emperor?³³

FAUSTUS. How then, sir?

KNIGHT. I'faith, that's as true as Diana³⁴ turned me to a stag.

²⁹ *Marry*: Es decir, *by the Virgin Mary*, “a mild oath” (David Scott Kastan, p. 40).

³⁰ *Lively*: “Vividly” (David Scott Kastan, p. 41).

³¹ *Best*: Dyce cambia esta palabra por *both*, siguiendo la forma en la que esta parte se desarrolla en *The Damnable Life*. Bevington y Rasmussen comentan, sin embargo, que no hay forma de saber si el autor se alejó intencionalmente de la fuente (p. 174). Ningún otro editor hace este cambio, por lo que tampoco nos parece pertinente hacerlo.

³² *Go to*: “An exclamation of derisive incredulity.” Bevington y Rasmussen consideran que el Emperador simplemente objeta a las disculpas de Fausto y quiere que se apresure (p. 174).

³³ *You bring Alexander and his paramour before the Emperor*: Bevington y Rasmussen, a diferencia de las demás ediciones que revisamos, colocan aquí un signo de interrogación donde el texto de 1604 contiene un signo de exclamación (ya se ha mencionado antes el uso indistinto de un signo y otro en la época de la primera edición). Interpretan *you bring* como: “You mean to say you're going to bring”, en lo que la pregunta tiene un tono de incredulidad (p. 174). El uso del signo de exclamación convierte la frase en una orden, lectura igualmente plausible, sin embargo, optamos por el signo de interrogación porque nos parece que la pregunta tiene más congruencia con la reacción de Fausto y la discusión que sigue.

³⁴ *Diana*: La diosa romana identificada con Artemisa, la virginal diosa griega de la caza y la guerra, hermana gemela de Zeus (Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, pp. 53-54, 136).

CABALLERO. (*Aparte.*) Ay, vaya, maestro doctor, he ahí una muestra de gentileza en usted, cuando confiesa la verdad.

FAUSTO. Pero los espíritus que se pueden asemejar vívidamente a Alejandro y a su amante aparecerán ante su Gracia de la manera en la que mejor vivieron, en su estado más próspero. Cosa que sin duda será suficiente para satisfacer a su Majestad Imperial.

EMPERADOR. Vamos, pues, maestro doctor. Déjame verlos de una vez.

CABALLERO. ¿Lo oye, maestro doctor? ¿Traerá usted a Alejandro y a su amante ante el emperador?

FAUSTO. ¿Cómo, si no, señor?

CABALLERO. Por fe, eso es tan cierto como que Diana me convirtió en un ciervo.

FAUSTUS. No, sir, but, when Actaeon³⁵ died, he left the horns for you. (*Aside to*
MEPHISTOPHELES.) Mephistopheles, begone!

Exit MEPHISTOPHELES.

KNIGHT. Nay, an³⁶ you go to conjuring, I'll be gone.

Exit.

FAUSTUS. I'll meet with you³⁷ anon for interrupting me so.—Here they are, my gracious
lord.

Enter MEPHISTOPHELES *with* SPIRITS *in the shapes of*
ALEXANDER *and his* PARAMOUR.

EMPEROR. Master Doctor, I heard this lady, while she lived, had a wart or mole in her neck.
How shall I know whether it be so or no?

FAUSTUS. Your highness may boldly go and see.

Exeunt ALEXANDER *and his* MISTRESS.

EMPEROR. Sure, these are no spirits, but the true substantial bodies of those two deceased
princes.

FAUSTUS. Wilt please your highness now to send for the knight that was so pleasant³⁸ with
me here of late?

³⁵ *Actaeon*: El Caballero, y luego Fausto, hacen referencia al mito de Artemisa y Acteón, un cazadón quien osó presumir que era mejor en este arte que la misma diosa. Otra versión del mito cuenta que el cazador la vio desnuda cuando se bañaba. En cualquiera de los dos casos, la diosa, conocida por su ira, lo convirtió en ciervo, y luego enfureció a su jauría de perros de caza, y éstos lo devoraron (Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, p. 6). Bevington y Rasmussen consideran que Marlowe hace referencia a la primera versión de la historia, ya que al atreverse el Caballero a retarlo, será castigado con cuernos (símbolo de que la mujer le ha sido infiel), y que al mismo tiempo hay un comentario irónico sobre la soberbia del protagonista (Bevington y Rasmussen, p. 175).

³⁶ *An*: "If" (Bevington y Rasmussen, p. 175).

³⁷ *Meet with you*: "Get even with you" (David Scott Kastan, p. 41).

³⁸ *Pleasant*: "Jocular, facetious" (Bevington y Rasmussen, p. 175).

FAUSTO. No, señor, pero cuando murió Acteón, dejó los cuernos para usted. (*Aparte, a MEFISTÓFELES.*) ¡Mefistófeles, vete!

Sale MEFISTÓFELES.

CABALLERO. Mejor dicho, si usted se pone a sus conjuros, yo me voy.

Sale.

FAUSTO. (*Aparte.*) Luego me las pagará por interrumpirme así. Aquí están, mi gentil señor.

*Entra MEFISTÓFELES con ESPÍRITUS en las formas de
ALEJANDRO y su AMANTE.*

EMPERADOR. Maestro doctor, escuché que esta dama, cuando vivió, tenía una verruga o un lunar en el cuello. ¿Cómo sabré si es cierto o no?

FAUSTO. Su alteza puede ir con audacia, y ver.

Salen ALEJANDRO y su AMANTE.

EMPERADOR. Seguramente estos no son espíritus, sino los verdaderos cuerpos sólidos de estos dos príncipes muertos.

FAUSTO. ¿Quisiera su Majestad ahora hacer traer aquí al caballero que fue tan amable³ conmigo hace poco?

³ *Amable*: Aunque no tiene el mismo significado que Bevington y Rasmussen identifican para *pleasant*, usado de forma sarcástica, se puede conseguir el mismo sentido en español que en inglés.

EMPEROR. One of you call him forth.

Exit ATTENDANT.

Enter the KNIGHT *with a pair of horns on his head.*

How now, sir knight? Why, I had thought thou hadst been a bachelor³⁹, but now I see thou hast a wife, that not only gives thee horns⁴⁰, but makes thee wear them. Feel on thy head.

KNIGHT.⁴¹ Thou damnèd wretch and execrable dog,
Bred in the concave⁴² of some monstrous rock,
How dar'st thou thus abuse a gentleman?
Villain, I say, undo what thou hast done.

FAUSTUS. O, not so fast, sir! There's no haste but good.⁴³ Are you remembered⁴⁴ how you crossed me in my conference with the Emperor? I think I have met with you⁴⁵ for it.

EMPEROR. Good Master Doctor, at my entreaty release him⁴⁶. He hath done penance sufficient.

FAUSTUS. My gracious lord, not so much for the injury⁴⁷ he offered me here in your presence as to delight you with some mirth hath Faustus worthily requited this injurious knight; which being all I desire, I am content to release him of his horns.—And, sir

³⁹ *Bachelor*: De forma irónica. Bevington y Rasmussen dan dos significados para *bachelor*, caballero y hombre soltero (Bevington y Rasmussen, p. 176).

⁴⁰ *Horns*: Ver nota 175 del Primer Acto.

⁴¹ Este parlamento es en verso, y luego la escena regresa a prosa. Bevington y Rasmussen comentan que la versión del A1 está en prosa (p. 176), pero todos los editores del Texto A consultados para esta versión usan verso, por lo cual seguiremos el patrón.

⁴² *Concave*: Hueco (Bevington y Rasmussen, p. 176).

⁴³ *There's no haste but good*: Proverbio que sugiere la insensatez de hacer las cosas de prisa, sin pensar (Bevington y Rasmussen, p. 176).

⁴⁴ *Are you remembered*: “Do you remember” (David Scott Kastan, p. 42); “have you forgotten” (Roma Gill, p. 76).

⁴⁵ *Met with you*: Ver nota 37 de este acto.

⁴⁶ *Release him*: Libéralo del hechizo (Bevington y Rasmussen, p. 176).

⁴⁷ *Injury*: Insulto (Bevington y Rasmussen, p. 176).

EMPERADOR. Uno de ustedes llámelo.

Sale un CORTESANO.

Entra el CABALLERO *con un par de cuernos en la cabeza.*

¿Cómo, señor caballero? Yo pensé que eras soltero⁴, pero ahora veo que tienes esposa, quien no solamente te pone cuernos, sino que hace que los uses. Siente tu cabeza.

CABALLERO. Tú, maldito desgraciado, tú perro
execrable, criado en la cavidad
de alguna vil roca monstruoso, ¿cómo
te atreves a abusar así
de un caballero? Villano, deshaz
lo que hiciste.

FAUSTO. No tan rápido, señor.⁵
No hay prisa que sea buena.⁶ ¿Recuerda cómo me contrarió durante mi entrevista
con el Emperador? Creo que me he cobrado por ello.

EMPERADOR. Buen maestro doctor, te suplico que lo liberes. Ya ha hecho suficiente
penitencia.

FAUSTO. Mi gentil señor, no tanto por la injuria que me ha hecho aquí, en su presencia,
como para deleitarlo a usted con algún alborozo ha hecho Fausto, con dignidad,
venir a este caballero injurioso; siendo esto todo lo que deseo, con gusto lo libero

⁴ *Soltero*: Aunque no se consigue el doble significado de soltero y caballero que contiene *bachelor*, el sentido se mantiene.

⁵ Esta parte del texto inglés está en prosa, sin embargo, en la traducción aprovechamos la primera frase del parlamento para completar el verso anterior.

⁶ *No hay prisa que sea buena*: Aunque no es un proverbio en español, se mantiene el sentido, y nos parece que incluso puede sonar a consejo repetido mil veces.

knight, hereafter speak well of scholars. (*Aside to MEPHISTOPHELES.*) Mephistopheles, transform him straight⁴⁸. (*The horns are removed.*) Now, my good lord, having done my duty, I humbly take my leave.

EMPEROR.⁴⁹ Farewell, Master Doctor: yet, ere you go,
Expect from me a bounteous reward.

Exeunt EMPEROR, KNIGHT, *and* ATTENDANTS.

FAUSTUS.⁵⁰ Now, Mephistopheles, the restless course
That time doth run with calm and silent foot,
Short'ning my days and thread of vital life⁵¹,
Calls for the payment⁵² of my latest⁵³ years.
Therefore, sweet Mephistopheles, let us
Make haste to Wertenberg.

MEPHISTOPHELES. What, will you go on horseback or on foot?

FAUSTUS. Nay, till I'm past this fair and pleasant green,
I'll walk on foot.

⁴⁸ *Straight*: Inmediatamente (David Scott Kastan, p. 42).

⁴⁹ Dyce pone en verso este parlamento del Emperador, que estaba en prosa en A1. Bevington y Rasmussen (p. 177), David Scott Kastan (p. 42) y Mark Thornton Burnett (p. 377) siguen el ejemplo de Dyce con el verso, mientras que Roma Gill mantiene la prosa (p. 77).

⁵⁰ La siguiente conversación entre Fausto y Mefistófeles ocurre en verso. La escena regresa a prosa con la entrada de un nuevo personaje.

⁵¹ *Thread of vital life*: "The image of life as a single thread comes from Greek mythology" (Roma Gill, p. 77).

⁵² *Payment*: La idea de tener una deuda con la naturaleza era común en la época, pero aquí cobra nuevo significado por el trato que ha hecho Fausto (Roma Gill, p. 77).

⁵³ *Latest*: Last (Bevington y Rasmussen, p. 177).

Enter a HORSE COURSER^{54, 55}

HORSE COURSER. I have been all this day seeking one Master Fustian⁵⁶. Mass⁵⁷, see where he is!—God save you, Master Doctor!

FAUSTUS. What, Horse Courser! You are well met.⁵⁸

HORSE COURSER. Do you hear, sir? I have brought you forty dollars⁵⁹ for your horse.

FAUSTUS. I cannot sell him so. If thou lik'st him for fifty, take him.

HORSE COURSER. Alas, sir, I have no more! I pray you, speak for me.⁶⁰

MEPHISTOPHELES. I pray you, let him have him. He is an honest fellow, and he has a great charge, neither wife nor child⁶¹.

⁵⁴ *Horse Courser*: “Horse dealer” (David Scott Kastan, p. 42).

⁵⁵ Roma Gill (p. 77) marca aquí el inicio de una nueva escena (10). Las otras ediciones que revisamos, que dividen la obra en actos y escena, simplemente marcan la entrada de un nuevo personaje. La justificación del cambio de escena se debe al cambio de locación, y que esta escena sucede mientras Fausto y Mefistófeles viajan de vuelta a Alemania, de manera que para cuando Fausto dureme en su silla, están de vuelta en Wertenberg. “The scene is altered not by scenic devices, in all probability, but by this dialogue” (Bevington y Rasmussen, p. 177).

⁵⁶ *Master Fustian*: La aproximación que hace el Tratante del nombre de Fausto es un juego de palabras, *fustian* significa pomposo rimbombante (*Gran diccionario Oxford español-inglés inglés-español*, p. 1264). Roma Gill considera la posibilidad de que este personaje era interpretado por el payaso (p. 77). Ver nota 181 del Primer Acto.

⁵⁷ *Mass*: Ver nota 169 del Primer Acto.

⁵⁸ *You are well met*: “I am glad to see you” (David Scott Kastan, p. 42).

⁵⁹ *Dollars*: Corrupción inglesa de *thalers*, monedas de plata de varios valores usadas en los estados alemanes (Bevington y Rasmussen, p. 177).

⁶⁰ Esta parte, claramente, es para Mefistófeles. Bevington y Rasmussen agregan una indicación al respecto, y comentan que el Tratante confunde a Mefistófeles con un sirviente. Mientras que el diablo probablemente haya sido invisible en las escenas del Vaticano y la corte del Emperador, aquí es visible: “Spirits on the Renaissance stage did have the ability to be seen or not as they wished.” (Bevington y Rasmussen, p. 178).

⁶¹ *Neither wife nor child*: “Mephistopheles wryly turns the proverb ‘wife and children are bills of charge’ to ironic use in describing the Horse Courser as one who has huge expenses—having no family at all” (Bevington y Rasmussen, p. 178).

Entra un TRATANTE DE CABALLOS.

TRATANTE. He pasado todo el día buscando a un tal Maestro Fatuo⁸. Maldición, mira dónde está. Dios le salve, maestro doctor.

FAUSTO. ¿Qué, un tratante de caballos? Es bueno verle.

TRATANTE. ¿Me escucha, señor? Le he traído cuarenta dólares⁹ por su caballo.

FAUSTO. No lo puedo vender así. Si lo quiere por cincuenta, lléveselo.

TRATANTE. Desgraciadamente, no tengo más. Le ruego que interceda por mí.

MEFISTÓFELES. Le ruego, déjeselo. Es un tipo honesto, y tiene fuertes gastos, ni esposa ni hijos.

⁸ *Fatuo*: Sinónimo de pedante o rimbombante, con el que buscamos mantener el juego de palabras que aparece en inglés: “1. Ligerero o necio. 2. Se aplica a la persona engeída, que muestra en su actitud y manera de hablar un convencimiento ridículo de su superioridad” (María Moliner, *Diccionario de uso del español*, tomo I, p. 1287).

⁹ *Dólares*: Decidimos mantener la palabra en español para *dollars*, a pesar de la confusión que puede generar hoy en día con respecto a un tipo de moneda moderna, debido a que en inglés causaría el mismo efecto.

FAUSTUS. Well, come, give me your money. (HORSE COURSER *gives* FAUSTUS *the money*.)
my boy⁶² will deliver him to you. But I must tell you one thing before you have
him; ride him not into the water⁶³, at any hand⁶⁴.

HORSE COURSER. Why, sir, will he not drink of all waters?⁶⁵

FAUSTUS. O, yes, he will drink of all waters⁶⁶, but ride him not into the water. Ride him
over hedge or ditch, or where thou wilt, but not into the water.

HORSE COURSER. Well, sir. (*Aside*.) Now am I made man for ever. I'll not leave⁶⁷ my horse
for forty⁶⁸. If he had but the quality of hey, ding, ding, hey, ding, ding,⁶⁹ I'd make a
brave living on him; he has a buttock as slick as an eel⁷⁰. (*To* FAUSTUS.) Well, God
b'wi'ye⁷¹, sir. Your boy will deliver him me? But, hark ye, sir: if my horse be sick
or ill at ease, if I bring his water⁷² to you, you'll tell me what it is?

FAUSTUS. Away, you villain! What, dost think I am a horse-doctor?

Exit HORSE COURSER.

What art thou, Faustus, but a man condemned to die?

Thy fatal time⁷³ doth draw to final end.

⁶² *Boy*: Probablemente Mefistófeles, aunque Fausto tiene al menos un sirviente más (Wagner), dado que ya el Tratante ha confundido a Mefistófeles con un sirviente. El término *boy* se usaba sin importar la edad del sirviente (Bevington y Rasmussen, p. 178).

⁶³ *Not into the water*: Se creía en la época que agua corriente disolvía los hechizos de las brujas (Roma Gill, p. 78) Ver también Richard Kieckhefer, *Magic in the Middle Ages*, pp. 64-69.

⁶⁴ *At any hand*: "On any account" (David Scott Kastan, p. 43).

⁶⁵ *Will he not drink of all waters*: Bevington y Rasmussen explican que esta frase se toma de un proverbio, y que *drink of all waters* o *go for all waters* quiere decir estar listo para lo que sea o ir a donde sea (p. 178).

⁶⁶ *Drink of all waters*: Fausto juega con el sentido literal del proverbio (Bevington y Rasmussen, p. 178).

⁶⁷ *Leave*: "Part with" (Roma Gill, p. 78).

⁶⁸ *Forty*: Esta cifra usualmente se usaba como una gran cantidad (Bevington y Rasmussen, p. 179).

⁶⁹ *Hey, ding, ding, hey, ding, ding*: Parece que el Tratante quisiera que el caballo fuera semental (Roma Gill, p. 78). "The refrain *hey, ding, ding, hey, ding, ding*, often found in Elizabethan popular songs [...] could have vulgar connotations" (Bevington y Rasmussen, p. 179).

⁷⁰ *Buttock as slick as an eel*: La grupa lisa y la anguila se asociaban con la virilidad. La comparación "slick as an eel" era común en la época (Bevington y Rasmussen, p. 179).

⁷¹ *God b'wi'ye*: "God be with ye", la frase de la que se derivó la forma común de despedirse en inglés, *goodbye*. Roma Gill (p. 78) y el Rev. Dyce la mantienen, mientras que los demás editores que revisamos lo cambian por la forma moderna. Decidimos, como Roma Gill, mantener la forma antigua.

⁷² *Water*: Su orina para el diagnóstico. Marlowe hace un juego de palabras que el público entenderá más adelante (Roma Gill, p. 78; Bevington y Rasmussen, p. 179).

⁷³ *Fatal time*: "Time allotted by fate; time of death" (Bevington y Rasmussen, p. 179).

FAUSTO. Bueno, vamos. Déme su dinero. (*El TRATANTE le da a FAUSTO el dinero.*) Mi mozo¹⁰ se lo hará llegar. Pero debo decirle una cosa antes de dejárselo: de ninguna manera lo meta en el agua.

TRATANTE. ¿Por qué, señor? ¿No beberá de cualquier agua?¹¹

FAUSTO. Oh, sí. Beberá de cualquier agua, pero no lo monte en el agua. Móntelo sobre arbusto, o zanja, o donde quiera, pero no en el agua.

TRATANTE. Bien, señor. (*Aparte.*) Ahora ya la hice para siempre. Yo no dejaré mi caballo por cuarenta. Si tan sólo tiene la cualidad de un ey, ding, ding, ey, ding, ding,¹² me ganaré muy bien la vida con él, tiene una grupa tan lisa como una anguila¹³. (*A FAUSTO.*) Bueno, vaya con diós¹⁴ señor. ¿Su muchacho me lo llevará? Pero, escuche, señor: si mi caballo cae enfermo o se pone inquieto, si yo le traigo a usted sus aguas¹⁵, ¿me dirá qué le sucede?

FAUSTO. ¡Vete villano! ¿Qué? ¿Crees que soy un doctor de caballos?

Sale el TRATANTE DE CABALLOS.

¿Qué eres tú, Fausto, solamente un hombre
condenado a morir? Tu hora fatal
se aproxima ya a su último fin.

¹⁰ Mozo: usamos este término que, además de sirviente, tiene el significado de muchacho.

¹¹ ¿No beberá de cualquier agua?: Aunque no se mantiene el mismo sentido que tiene el proverbio en inglés, el sentido de no beber de cualquier agua puede ser similar en español.

¹² *Ey, ding, ding, ey, ding, ding*: Mantenemos la cantaleta aunque no tenga el significado en español que tenía para el público inglés del periodo isabelino, ya que consideramos que el lector podría entender el doble sentido de cualquier forma, y el espectador mediante la intención que le ponga el actor.

¹³ *Liso como una anguila*: Aunque ésta no es una comparación común en español, como lo es en inglés, el sentido se entiende.

¹⁴ *Vaya con Dios*: Al mantener la forma antigua de *goodbye* en la versión inglesa, optamos por una frase más común, en la que se marcara más la connotación que *adiós*, aunque el origen de la palabra en español es similar.

¹⁵ *Aguas*: El doble sentido funciona también en español, ya que *aguas* puede tener el mismo significado de orina.

Despair doth drive distrust into my thoughts.
Confound⁷⁴ these passions with a quiet sleep.
Tush! Christ did call the thief upon the Cross;⁷⁵
Then rest thee, Faustus, quiet in conceit⁷⁶. (*Sleeps in his chair.*)

Enter HORSE COURSER, all wet, crying.

HORSE COURSER. Alas, alas! “Doctor” Fustian, quotha? Mass⁷⁷, Doctor Lopus⁷⁸ was never such a doctor. H’as given me a purgation, h’as purged me of forty dollars.⁷⁹ I shall never see them more. But yet, like an ass as I was, I would not be ruled by him, for he bade me I should ride him into no water. Now I, thinking my horse had had some rare quality that he would not have had me know of, I, like a venturous youth, rid him into the deep pond at the town’s end. I was no sooner in the middle of the pond, but my horse vanished away, and I sat upon a bottle⁸⁰ of hay, never so near drowning in my life. But I’ll seek out my doctor, and have my forty dollars again, or I’ll make it the dearest⁸¹ horse! O, yonder is his snipper-snapper⁸². Do you hear? You, hey-pass⁸³, where’s your master?

⁷⁴ *Confound*: Calla, dispersa (Bevington y Rasmussen, p. 179).

⁷⁵ *Christ did call the thief upon the Cross*: Referencia al Evangelio según Lucas 23:43, donde Cristo le dice al ladrón arrepentido: “En verdad, te digo que hoy mismo estarás conmigo en el paraíso.” (*La Biblia Latinoamericana*, p. 215).

⁷⁶ *In conceit*: “In this thought” (Roma Gill, p. 79).

⁷⁷ *Mass*: Ver notas 169 del Primer Acto y 57 de este acto.

⁷⁸ *Doctor Lopus*: El Tratante consistentemente cambia los nombres. Se refiere a Doctor Roderigo Lopez (o Lopes), el doctor judío portugués de la reina Isabel desde su nombramiento en 1586 hasta que fue sentenciado a muerte en 1594 por su supuesta participación en un complot para envenenar a la reina (Allison Weir, *The Life of Elizabeth I*, pp. 416-419). Gill, y algunos otros críticos, toman esta referencia como prueba de una revisión posterior a 1594: “This joke must have found its way into the text after the execution” (p. 79), pero Bevington y Rasmussen consideran que el nombre del doctor era conocido en el reino antes de que se le involucrara en la conspiración (p. 180). Ver nota 168 del Primer Acto para otro ejemplo donde este tipo de revisión está en disputa.

⁷⁹ *H’as given me a purgation, h’as purged me of forty dollars*: “To give one’s purse a purgation is proverbial, and particularly applicable to a medical doctor. [...] This purgation or purge would have been an emetic—one that, in the unhappy patient’s view, has cleaned him out.” (Bevington y Rasmussen, p. 180).

⁸⁰ *Bottle*: “Bundle” (Bevington y Rasmussen, p. 180; David Scott Kastan, p. 43). “Truss” (Roma Gill, p. 79).

⁸¹ *Dearest*: Más caro (David Scott Kastan, p. 43). El Tratante se vengará.

⁸² *Snipper-snapper*: “A young, insignificant or conceited fellow” (*OED*). El *Oxford English Dictionary* cita este fragmento como el primer uso del término. Es claro que el Tratante considera a Mefistófeles un sirviente de Fausto (ver nota 62 de este acto).

⁸³ *Hey-pass*: “A conjuror’s ‘magic’ catchphrase” (Roma Gill, p. 79). “An exclamation of jugglers commanding an article to move: often joined with *repass*. Hence a name for the command, and an appellation of a juggler” (*OED*) El *Oxford English Dictionary* cita este fragmento como el primer uso del término.

La desesperanza clava en mi mente,
 en mis pensamientos, tal desconfianza.
 Dispersa estas pasiones con un sueño
 silencioso. ¡Bah! Si Cristo llamó
 al ladrón en la cruz, descansa tú,
 Fausto, con la conciencia más tranquila. (*Duerme en su silla.*)

Entra el TRATANTE DE CABALLOS, todo mojado, llorando.

TRATANTE. ¡Qué desgracia, qué desgracia! ¡“Doctor” Fustio, dicen! Maldición, el doctor Lopus nunca fue tan malo. Me ha dado una purga, me purgó de cuarenta dólares. Nunca los volveré a ver. (Pero aún, asno como fui, no iba a dejar que me mandara, pues me pidió que no lo montara en el agua.) Y yo, pensando que mi caballo tenía alguna cualidad que él no quería que conociera, yo, como un jovencito arriesgado, lo metí en el profundo estanque a la orilla del pueblo. Tan pronto como llegué a la mitad, mi caballo desapareció, y yo estaba sentado sobre una paca de paja, y nunca he estado más cerca de ahogarme en mi vida. ¡Pero yo buscaré a mi doctor y tendré mis cuarenta dólares de regreso, o haré que el caballo le cueste de lo más caro! Ah, ahí está su lacayo. ¿Me oyes? ¿Tú, birlibirloque¹⁶, dónde está tu amo?

¹⁶ *Birlibirloque*: “Por arte de”, palabra usada por prestidigitadores (*DRAE*). Elegimos esta opción, en lugar de la más común “abracadabra”, por considerar que la opción del texto inglés tampoco es la más común.

MEPHISTOPHELES. Why, sir, what would you? You cannot speak with him.

HORSE COURSER. But I will speak with him.

MEPHISTOPHELES. Why, he's fast asleep. Come some other time.

HORSE COURSER. I'll speak with him now, or I'll break his glass windows⁸⁴ about his ears.

MEPHISTOPHELES. I tell thee he has not slept this eight nights.

HORSE COURSER. An⁸⁵ he have not slept this eight weeks, I'll speak with him.

MEPHISTOPHELES. See where he is, fast asleep.

HORSE COURSER. Ay, this is he.—God save ye, Master Doctor. Master Doctor, Master Doctor Fustian! Forty dollars, forty dollars for a bottle⁸⁶ of hay!

MEPHISTOPHELES. Why, thou seest he hears thee not.

HORSE COURSER. (*Hollers in his ear.*) So-ho, ho! so-ho, ho!⁸⁷ No, will you not wake? I'll make you wake ere I go. (*Pulls FAUSTUS by the leg, and pulls it away.*) Alas, I am undone! What shall I do?

FAUSTUS. O, my leg, my leg! Help, Mephistopheles! Call the officers. My leg, my leg!

MEPHISTOPHELES. (*Seizing the Horse Courser.*) Come, villain, to the constable.

⁸⁴ *Glass windows*: Antojos (Roma Gill, p. 79). Bevington y Rasmussen (p. 181) concuerdan con ella. David Scott Kastan considera ésta como una posibilidad, la otra siendo: “but possibly the windows of the inn at which Faustus is staying” (p. 44). Queda claro que este editor tampoco concuerda con el hecho, mencionado en la nota 55 de este acto, de que Fausto y Mefistófeles han regresado a Wertenberg, suposición que hacen los demás editores consultados.

⁸⁵ *An*: Aún sí. Ver nota 36 de este acto.

⁸⁶ *Bottle*: Ver nota 80 de este acto.

⁸⁷ *So-ho, ho*: “A huntsman’s cry when he catches sight of the quarry” (Roma Gill, p. 80).

MEFISTÓFELES. Vaya, señor, ¿qué desea? No puede hablar con él.

TRATANTE. Pero yo hablaré con él.

MEFISTÓFELES. Pero está bien dormido. Venga en otro momento.

TRATANTE. Hablaré con él ahora, o le romperé sus ventanas de cristal¹⁷ alrededor de las orejas.

MEFISTÓFELES. Te digo que no ha dormido estas últimas ocho noches.

TRATANTE. Aunque no haya dormido las últimas ocho semanas, hablaré con él.

MEFISTÓFELES. Mire dónde está, bien dormido.

TRATANTE. Sí, éste es. Dios te salve, maestro doctor. ¡Maestro doctor, maestro doctor Fustio! ¡Cuarenta dólares, cuarenta dólares por una paca de paja!

MEFISTÓFELES. Mira, se ve que no te oye.

TRATANTE. (*Grita en su oído.*) ¡Oiga! ¡Oiga!¹⁸ ¿No? ¿No se despertará? Haré que se despierte antes de partir. (*Le jala la pierna a FAUSTO, y se la arranca.*) ¡Qué desgracia! ¡Estoy perdido! ¿Qué haré?

FAUSTO. ¡Ay, mi perna, mi pierna! ¡Auxilio, Mefistófeles! ¡Llama a los oficiales! ¡Mi pierna, mi pierna!

MEFISTÓFELES. (*Agarrando al TRATANTE.*) Vamos, villano, con el policía.

¹⁷ *Ventanas de cristal*: Decidimos mantener la metáfora que usa Marlowe para anteojos y, así, la ambigüedad en la interpretación.

¹⁸ *Oiga*: El texto en inglés contiene un grito conocido que usaban los cazadores, sin embargo, al no existir una cultura de caza como la había en Inglaterra en la época (y que, hasta cierto punto, continúa), no existe en español un equivalente que el público pudiera entender, por lo que elegimos perder esta referencia cultural a favor de la comprensión y la fludez del texto.

HORSE COURSER. O Lord, sir, let me go, and I'll give you forty dollars more.

MEPHISTOPHELES. Where be they?

HORSE COURSER. I have none about me. Come to my ostry⁸⁸, and I'll give them you.

MEPHISTOPHELES. Begone, quickly.

HORSE COURSER *runs away*.

FAUSTUS. What, is he gone? Farewell he⁸⁹! Faustus has his leg again, and the Horse Courser, I take it, a bottle⁹⁰ of hay for his labour. Well, this trick shall cost him forty dollars more.

Enter WAGNER.

How now, Wagner! what's the news with thee?

WAGNER. Sir, the Duke of Vanholt⁹¹ doth earnestly entreat your company.

FAUSTUS. The Duke of Vanholt! an honourable gentleman, to whom I must be no niggard of my cunning. Come, Mephistopheles, let's away to him.

Exeunt.

⁸⁸ *Ostry*: "Hostelry, inn" (Bevington y Rasmussen, p. 181).

⁸⁹ *Farewell he*: "Good riddance" (Bevington y Rasmussen, p. 181).

⁹⁰ *Bottle*: Ver nota 80 de este acto.

⁹¹ *Vanholt*: Probablemente una deformación de Anholt, una provincia en Alemania central. La ortografía en *The Damnable Life* es "Anholt", y "Anhalt" en el *Faustbuch* alemán (Bevington y Rasmussen, p. 182). Ver también William Rose (ed.) *The Historie of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus*, pp. 166-168.

TRATANTE. Oh, Dios, señor, déjeme ir, y le daré cuarenta dólares más.

MEFISTÓFELES. ¿Dónde están?

TRATANTE. No los tengo conmigo. Venga a mi posada, y se los daré.

MEFISTÓFELES. Fuera de aquí, rápido.

El TRATANTE sale corriendo.

FAUSTO. ¿Qué? ¿Ya se fue? ¡Hasta nunca! Fausto tiene su pierna de nuevo, y el tratante, supongo, una paca de paja por su esfuerzo. Bueno, pues este chiste le costará otros cuarenta dólares.

Entra WAGNER.

¿Qué tal, Wagner? ¿Qué nuevas me tienes?

WAGNER. Señor, el duque de Vanholt le suplica de todo corazón verlo.

FAUSTO. ¡El duque de Vanholt! Un caballero de mucha honra, a quien no le debo negar mi ingenio. Vamos, Mefistófeles, vayamos con él.

Salen.

Scene II

*Enter FAUSTUS with MEPHISTOPHELES. Enter to them the
DUKE OF VANHOLT and the DUCHESS*^{92, 93}

DUKE. Believe me, Master Doctor, this merriment hath much pleased me.

FAUSTUS. My gracious lord, I am glad it contents you so well.—But it may be, madam, you take no delight in this. I have heard that great-bellied⁹⁴ women do long for some dainties or other. What is it, madam? Tell me, and you shall have it.

DUCHESS. Thanks, good Master Doctor. And, for I see your courteous intent to pleasure⁹⁵ me, I will not hide from you the thing my heart desires. And were it now summer, as it is January and the dead time of the winter, I would desire no better meat⁹⁶ than a dish of ripe grapes.

FAUSTUS. Alas, madam, that's nothing! (*Aside to MEPHISTOPHELES.*)⁹⁷ Mephistopheles, begone.

Exit MEPHISTOPHELES.

Were it a greater thing than this, so it would content you, you should have it.

⁹² Bevington y Rasmussen agregan [*pregnant*] en la acotación, pero los demás editores consultados dejan este detalle fuera. Como aparece en la conversación al poco tiempo, nos pareció innecesario agregarlo.

⁹³ Es raro, en el teatro isabelino, que dos personajes salgan de una escena para entrar inmediatamente en la siguiente (ver, por ejemplo, cómo la escena I de este acto es una sola porque Fausto y Mefistófeles permanecen en escena). Roma Gill comenta al respecto: “On the printed page this seems to be a clumsy way of linking two episodes, but on the stage there is no problem” (p. 81). Bevington y Rasmussen, en cambio, consideran que hay algo faltante: “As the texto imperfectly stands, Faustus and Mefistopheles must exit and re-enter, thereby establishing a shift in time and place. The dialogue resumes in mid-conversation; during the interim, evidently, Faustus has demonstrated his skill” (p. 182). Estos editores especulan que pudo haber existido una escena cómica aquí, como la hay en el Texto B.

⁹⁴ *Great-bellied*: “Pregnant” (David Scott Kastan, p. 45).

⁹⁵ *Pleasure*: “Please” (Bevington y Rasmussen, p. 183).

⁹⁶ *Meat*: Ver nota 86 del Primer Acto.

⁹⁷ Como en las escenas del Vaticano y de la corte del Emperador, Mefistófeles parece ser invisible para los demás personajes (Bevington y Rasmussen, p. 183).

Escena II

*Entra FAUSTO con MEFISTÓFELES. Entran hacia ellos
el DUQUE DE VANHOLT y la DUQUESA.*

DUQUE. Créame, Maestro Doctor, este divertimento me ha complacido mucho.

FAUSTO. Mi gentil señor, me da gusto que le cause tanto placer. Pero puede ser, señora, que usted no obtenga deleite de esto. He oído que las mujeres, cuando tienen grandes vientres¹⁹, añoran alguna que otra exquisitez. ¿De qué se trata, señora? Dígame, y lo tendrá.

DUQUESA. Gracias, buen Maestro Doctor. Y, ya que veo su cortés intento de complacerme, no le negaré aquello que desea mi corazón. Y si ahora fuera verano, como es enero, y pleno invierno, no desearía mejor alimento que un plato de uvas maduras.

FAUSTO. Vaya, señora, eso no es nada. (*Aparte a MEFISTÓFELES.*) Mefistófeles, ve.

Sale MEFISTÓFELES.

Aunque fuera algo más grande que esto, si la complaciera, lo tendría.

¹⁹ *Cuando tienen grandes vientres*: Buscamos mantener la metáfora que hace Marlowe, pero consideramos que “mujeres de grandes vientres” no se interpretaría de forma inmediata como “embarazados, por lo que buscamos una forma de explicitarlo un poco más, agregando el “cuando” para referir a la temporalidad.

Enter MEPHISTOPHELES *with the grapes.*

Here they be, madam. Will't please you taste on them?

The DUCHESS *tastes the grapes.*

DUKE. Believe me, Master Doctor, this makes me wonder above the rest, that being in the dead time of winter and in the month of January, how you should come by these grapes.

FAUSTUS. If it like your grace, the year is divided into two circles⁹⁸ over the whole world, that when it is here winter with us, in the contrary circle it is summer with them, as in India, Saba⁹⁹, and farther countries in the East; and by means of a swift spirit that I have, I had them brought hither, as you see.—How do you like them, madam? Be they good?

DUCHESS. Believe me, Master Doctor, they be the best grapes that e'er I tasted in my life before.

FAUSTUS. I am glad they content you so, madam.

DUKE.¹⁰⁰ Come, madam, let us in¹⁰¹,

Where you must well reward this learnèd man

For the great kindness he hath showed to you.

⁹⁸ *Two circles*: “The explanation is confusing. The relevant circles would be the northern and southern hemispheres, but the author appears to be thinking in terms of east and west” (Roma Gill, p. 82). Bevington y Rasmussen agregan una nota similar, pero con la explicación siguiente: “The notion that the East enjoys summer during Europe’s winter season is understandable in view of the warmer climate in countries like India and Saba. Factually, of course, the *contrary circle* should be in the Southern hemisphere” (p. 183). El Texto B, como *The Damnable Life*, contiene una explicación alterna: la de climas cálidos (como los de los lugares mencionados) que permiten dos cosechas fitales al año. Ver Texto B, Acto IV, escena IV (Bevington y Rasmussen, p. 268), y William Rose (ed.) *The Historie of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus*, pp. 166-168.

⁹⁹ *Saba*: Ver nota 54 del Segundo Acto.

¹⁰⁰ El siguiente fragmento de la escena se encuentra en prosa en el Texto A1, aspecto que mantienen el Rev. Dyce, Roma Gill (p. 82) y Mark Thornton Burnett (p. 381). Bevington y Rasmussen (p. 184), junto con David Scott Kastan (pp. 45-46), siguen las versiones posteriores, que versificaron el fragmento. Hemos decidido mantener la versificación que proponen dichos editores.

¹⁰¹ *In*: “Go in” (David Scott Kastan, p. 46).

Entra MEFISTÓFELES con las uvas.

Aquí están, señora. ¿Le gustaría probarlas?

La DUQUESA prueba las uvas.

DUQUE. Créame, Maestro Doctor, esto me hace preguntarme, por encima de lo demás, que, estando a la mitad del invierno y en el mes de enero, cómo pudo conseguir esas uvas.

FAUSTO. Si le place a su Gentileza, el año se divide en dos círculos en el mundo entero, de manera que cuando aquí es invierno para nosotros, en el círculo contrario es verano para ellos, como en la India, Saba²⁰, y países más lejanos del oriente; y por medio de un rápido espíritu que tengo, las hice traer aquí, como ve. ¿Le gustan, señora? ¿Están buenas?

DUQUESA. Créame, Maestro Doctor. Son las mejores uvas que he probado en mi vida.

FAUSTO. Pues me da gusto que le plazcan tanto, señora.

DUQUE. Vamos, señora, entremos, a donde usted a este hombre tan sabio debe recompensar muy bien en vista de la gran gentileza que ha mostrado.

²⁰ *Saba*: Ver nota 18 (traducción) del Segundo Acto.

THE TRAGICAL HISTORY OF DOCTOR FAUSTUS (A TEXT) ACT IV

DUCHESS. And so I will, my lord, and, whilst I live,

Rest beholding¹⁰² for this courtesy.

FAUSTUS. I humbly thank your Grace.

DUKE.¹⁰³ Come, Master Doctor, follow us, and receive your reward.

Exeunt.

¹⁰² *Rest beholding*: “Remain indebted” (David Scott Kastan, p. 46).

¹⁰³ Este último diálogo está en prosa en todas las versiones consultadas.

DUQUESA. Y así lo haré, mi señor, mientras viva
no habré de olvidar esta cortesía.

FAUSTO. Agradezco humildemente a su Gracia.

DUQUE.²¹ Entonces venga, Maestro Doctor,
síguenos y reciba recompensa.

Salen.

²¹ Aunque la versión en inglés tiene este diálogo en prosa, decidimos mantener el verso hasta el final de la escena.

ACT V¹

Chorus²

Enter WAGNER³ solus.⁴

WAGNER. I think my master means to die shortly,
For he hath given to me all his goods.
And yet, methinks, if that death were near
He would not banquet, and carouse and swill⁵
Amongst the students, as even now he doth,
Who are at supper with such belly-cheer
As Wagner ne'er beheld in all his life.
See, where they come! Belike⁶ the feast is ended

Exit.⁷

¹ Michael Mangan, en *Christopher Marlowe. Doctor Faustus*, considera este acto el punto de mayor divergencia entre el Texto A y el Texto B, no solamente por la cantidad de cambios (hay mayor diferencia, en ese caso, en los Actos III y IV), sino por lo que significan los cambios que existen. Para él, de la lectura del final de la obra depende la forma en la que veamos a Fausto, el personaje y, por lo mismo, la estructura de la obra en general. En el Texto A, Fausto se queda solo, con su conciencia, sus miedos y su remordimiento, así se condena. En el Texto B, vemos a Fausto condenarse frente a toda los ángeles y los diablos, que le recuerdan al público que la condena sucede porque Fausto reta el orden del cielo y el infierno: "To put it another way, the A-text shows the play ending predominantly as a tragedy; the B-text has it predominantly as a morality with an unhappy ending" (p. 77). Para este autor, el lector elige una forma de ver al personaje y a la obra, pero esta elección depende en gran medida de la elección previa del editor. Y en cualquier caso, cualquiera que sea el final que prefiramos, la otra posibilidad permanece, en una doble lectura que es imposible negar de la obra.

² *Chorus*: Como sucedió en el Acto III y el IV, distintos editores colocan este fragmento introductorio dentro o fuera de la escena que sigue. En esta ocasión, todos los editores menos Roma Gill lo colocan dentro de la primera escena. Esta editora lo llama "Chorus 4". Ver nota 1 del Tercer Acto y nota 2 del Cuarto Acto. Bevington y Rasmussen justifican la decisión de integrar el parlamento a la escena I de la siguiente manera: "In this case, however, because Wagner plainly speaks 'in character' as the servant of Faustus, the speech is treated textually as part of V.I, rather than as a formal chorus" (p. 185). En esta versión hemos decidido, por mantener consistencia, separarlo y llamarle Coro. En cuanto a los argumentos de Bevington y Rasmussen, aunque pueden ser justificados, no hay ninguna prueba fehaciente de que Wagner no hable "en personaje" al inicio del Tercer Acto.

³ *Wagner*: Como en el Tercer Acto, es el sirviente de Fausto quien hace la introducción de este acto. Ver nota 2 del Tercer Acto. A diferencia del Tercer Acto, sin embargo, aquí no hay duda de que es Wagner quien entra, y ninguna de las ediciones consultadas lo cambia.

⁴ En el Texto B, la acotación indica que entran unos diablos cargando un banquete. En el Texto A, sin embargo, sabemos del banquete por lo que dice Wagner (Bevington y Rasmussen, p. 185).

⁵ *Swill*: "Drink heavily" (Bevington y Rasmussen, p. 185).

⁶ *Belike*: "Most likely" (David Scott Kastan, p. 46).

⁷ *Exit*: El Texto A1 no marca esta salida de Wagner, pero las siguientes ediciones del A, así como todas las del B, la anuncian, lo que hace pensar que es una omisión, pero que el personaje sale.

QUINTO ACTO

Coro

Entra WAGNER solo.

WAGNER. Creo que mi amo espera morir pronto,
puesto que me ha dado todos sus bienes.
Y sin embargo creo que si la muerte
estuviera próxima, no estaría
dándose un banquete y de borrachera
y de parranda con los estudiantes,
como lo hace incluso ahora que están
en la cena con tanta carcajada
como Wagner ha escuchado en su vida.
Pero ya vienen hacia acá. Parece
que la fiesta ha terminado.

Sale.

Scene I

*Enter FAUSTUS with two or three SCHOLARS, and MEPHISTOPHELES*⁸.

FIRST SCHOLAR.⁹ Master Doctor Faustus, since our conference about fair ladies¹⁰—which was the beautifulest in all the world—we have determined with¹¹ ourselves that Helen of Greece was the admirablest lady that ever lived. Therefore, Master Doctor, if you will do us that favour, as to let us see that peerless dame of Greece, whom all the world admires for majesty¹², we should think ourselves much beholding¹³ unto you.

FAUSTUS. Gentlemen,

For that I know your friendship is unfeigned,
And Faustus' custom is not to deny
The just requests of those that wish him well,
You shall behold that peerless dame of Greece
No otherways¹⁴ for pomp and majesty
Than when Sir¹⁵ Paris crossed the seas with her

⁸ El A1 no marca la entrada de Mefistófeles en esta escena, sin embargo, está presente, cuando muy tarde, en el momento en el que le da una daga a Fausto. Algunos editores marcan su entrada hasta este punto, otros, con la entrada de Elena un poco antes, pero la mayoría de los que revisamos, incluyendo a Dyce, Roma Gill y Bevington y Rasmussen, lo hacen entrar al inicio de la escena.

⁹ Este primer parlamento de la escena está en prosa en todas las ediciones que revisamos. El texto B presenta un diálogo similar, en verso.

¹⁰ *Conference about fair ladies*: Se refiere a una conversación en curso sobre un tema común entre los estudiantes, sobre la decisión de Paris de entregarle la manzana dorada con la inscripción “para la más bella” a Afrodita, hecho que resultó en el rapto de Elena y la guerra de Troya. (David Bevington y Eric Rasmussen, pp. 185-186; Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, pp. 159, 408-409). Ver nota 94 del Segundo Acto.

¹¹ *Determined with*: “Settled among” (Bevington y Rasmussen, p. 186)

¹² *Peerless dame of Greece [...] majesty*: Las palabras del estudiante anticipan las que Fausto pronuncia acerca de Elena enseguida (Bevington y Rasmussen, p. 186).

¹³ *Think ourselves much beholding*: Ver nota 102 del Cuarto Acto.

¹⁴ *Otherways*: Diferente, de otra forma (David Scott Kastan, p. 46).

¹⁵ *Sir*: Cuando se recontaban las leyendas giegas en romances medievales, se les solía poner a los héroes griegos el título de caballero (Bevington y Rasmussen, p. 186).

Escena I

Entra FAUSTO con dos o tres ESTUDIANTES
y MEFISTÓFELES

PRIMER ESTUDIANTE. Maestro Doctor Fausto, desde nuestra charla acerca de mujeres bellas, sobre cuál era la más bella en el mundo, hemos determinado entre nosotros que Elena de Grecia fue la mujer más admirable que jamás haya existido. Por lo tanto, Maestro Doctor, si usted nos hiciera ese favor, y nos dejara ver a esa inigualada dama de Grecia, a quien todo el mundo admira por su majestuosidad, le deberíamos mucho.

FAUSTO. Señores, ya que sé que su amistad es sincera, y que Fausto no tiene la costumbre de negar peticiones justas de aquellos que lo quieren bien, ustedes verán a esa inigualada dama de Grecia con la misma pompa y majestuosidad que cuando Paris cruzó con ella los mares y trajo

And brought the spoils¹⁶ to rich Dardania¹⁷.

Be silent then, for danger is in words¹⁸.

*Music sounds, and HELEN passeth over the stage*¹⁹.

SECOND SCHOLAR. Too simple is my wit to tell her praise,
Whom all the world admires for majesty.

THIRD SCHOLAR. No marvel though the angry Greeks pursued²⁰
With ten years war the rape²¹ of such a queen,
Whose heavenly beauty passeth all compare²².

FIRST SCHOLAR. Since we have seen the pride of Nature's works
And only paragon of excellence,

*Enter an OLD MAN.*²³

Let us depart; and for this glorious deed
Happy and blest²⁴ be Faustus evermore.

¹⁶ *Spoils*: El botín, incluyendo a Elena (Bevington y Rasmussen, p. 186).

¹⁷ *Dardania*: Troya (David Scott Kastan, p. 47). Se usa este nombre como referencia a la una antigua ciudad construida ahí por Dárdano, ancestro de los reyes de Troya (Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, p. 127).

¹⁸ *Be silent then, for danger is in words*: El silencio era necesario durante los actos de magia, ya que se decía que las palabras podían arruinar un experimento. Se creía que las palabras llevaban poderes en sí, y había que tener cuidado de lo que se pronunciaba: "Las palabras tienen poderes mágicos y funcionan con frecuencia como encantamientos." (Richard Webster, *Enciclopedia de las supersticiones*, p. 258). En el teatro, funcionaba también para que el público estuviera en silencio y pusiera atención en un momento importante de la obra (Bevington y Rasmussen, p. 186).

¹⁹ *Passeth over the stage*: "A common stage direction in Renaissance dramatic texts for entry by one door and exit by another (Bevington and Rasmussen, p. 187).

²⁰ *Pursued*: "Avenged" (Bevington y Rasmussen, p. 187).

²¹ *Rape*: Rupto, abducción (David Scott Kastan, p. 47).

²² *Compare*: "Comparison" (Bevington y Rasmussen, p. 187).

²³ Tanto Bevington y Rasmussen (p. 187) como David Scott Kastan (p. 47) y Mark Thornton Burnett (p. 382) colocan la entrada del Viejo aquí. El Rev. Dyce y Roma Gill (p. 84) colocan su entrada después de que salen los Estudiantes. Aquí decidimos marcar su entrada antes, como lo hacen Bevington y Rasmussen, porque nos parece que la escena fluye mejor si no entra en escena en el momento que tiene que hablar.

²⁴ *Happy and blest*: "Blessed with good fortune (but with ironic application to the state of spiritual grace)" (Bevington y Rasmussen, p. 187).

para la rica Dardania¹ el botín.
Silencio, que hay peligro en las palabras.

*Se oye música, y ELENA atraviesa el escenario.*²

SEGUNDO ESTUDIANTE. Mi ingenio es muy torpe para elogiarla,
a aquella, a quien todo el mundo admira
por su majestuosidad.

TERCER ESTUDIANTE. Maravilla
no es, empero, que los iracundos
griegos quisieran vengar con diez años
y más de guerra el rapto de tal reina,
cuya belleza celestial supera
toda comparación.

PRIMER ESTUDIANTE. Ya que hemos visto
el orgullo más grande de las obras
de madre naturaleza, y su único
prototipo de excelencia,

Entra un VIEJO.

vayámonos,
y por esta gloriosa hazaña sea
Fausto feliz y bendecido siempre.

¹ *Dardania*: Decidimos dejar el nombre alterno que usa Marlowe, en lugar de Troya, ya que al conocer la leyenda, el público podrá suponer (al igual que lo haría en inglés) de dónde se trata.

² *Atraviesa el escenario*: Damos la acotación en español que se usaría para que un personaje camine de un lado al otro del escenario, como parece pedir el texto en inglés.

FAUSTUS. Gentlemen, farewell. The same I wish to you.

Exeunt SCHOLARS.

OLD MAN. Ah, Doctor Faustus, that I might prevail

To guide thy steps unto the way of life,
By which sweet path thou mayst attain the goal
That shall conduct thee to celestial rest!
Break heart²⁵, drop blood²⁶, and mingle it with tears,
Tears falling from repentant heaviness
Of thy most vile and loathsome filthiness,
The stench whereof corrupts the inward soul
With such flagitious²⁷ crimes of heinous sin
As no commiseration may expel,
But mercy, Faustus, of thy Saviour sweet,
Whose blood alone must wash away thy guilt.²⁸

FAUSTUS. Where art thou, Faustus?²⁹ Wretch, what hast thou done?

Damned art thou, Faustus, damned! Despair and die!
Hell calls for right, and with a roaring³⁰ voice
Says, "Faustus, come! Thine hour is come"³¹.³²

²⁵ *Break heart*: "El corazón es el recinto tradicional del alma", cuando el corazón se quiebra es señal de verdadera pena en el alma (Richard Webster, *Enciclopedia de las supersticiones*, p. 100).

²⁶ *Drop blood*: La creencia judeo-cristiana era que la sangre era la vida, y por lo tanto equivalía al alma (Richard Webster, *Enciclopedia de las supersticiones*, pp. 304-305). Ver nota 13 del Segundo Acto.

²⁷ *Flagitious*: "Villainous" (David Scott Kastan, p. 47).

²⁸ "There is an edge of aggressiveness, almost of bullying, in this speech. It begins compassionately, it is true, but soon becomes a tirade against Faustus' misdeeds." Una antítesis central en toda la obra reaparece en este acto: el conflicto en la mente de Fausto entre arrepentirse o seguir el camino de la condenación. Aquí se vuelve a hacer explícito el conflicto, pero el Viejo no le da a Fausto nuevas razones para arrepentirse, sino que vuelve a presentar las conocidas con tono de amenaza. "Given what we know of Faustus' pride, the only surprise is that he listens to this Old Man at all" (Michael Mangan, p. 78).

²⁹ *Where art thou, Faustus?*: Referencia al Génesis 3:9: "Yavé Dios llamó al hombre y le dijo: «¿Dónde estás?»" (*La Biblia Latinoamericana*, p. 46).

³⁰ *Roaring*: Referencia a la Primera Carta de Pedro 5:8: "Sean sobrios y estén despiertos, porque su enemigo, el diablo, ronda como un león rugiente, buscando a quién devorar" (*La Biblia Latinoamericana*, p. 520).

³¹ *Thine hour is come*: La edición del Rev. Dyce dice *Thine hour is almost come*, pero ninguna de las otras ediciones lo respalda, ni contiene una explicación al respecto de esta discrepancia. El Texto B contiene la frase como la presenta Dyce.

³² *Faustus, come! Thine hour is come*: Reflejo del Evangelio según San Juan 13:1: "Sabido Jesús que había llegado la hora de salir de este mundo para ir al Padre..." (*La Biblia Latinoamericana*, p. 258).

FAUSTO. Adiós, señores. Les deseo lo mismo.

Salen los ESTUDIANTES.

VIEJO. Ah, Doctor Fausto, ¡si sólo pudiera
convencerte de dirigir tus pasos
de nuevo hacia el camino de la vida,
por cuyo dulce sendero podrías
lograr la meta que te llevará
al descanso celestial! ¡Corazón,
quíbrate, deja que caiga sangre
y que se mezcle con lágrimas, lágrimas
que caen por pesadez arrepentida
de tu más vil y execrable inmundicia,
la peste de la cual corrompe el alma
interna con crímenes tan malvados
de pecados atroces que ninguna
conmiseración los puede expulsar,
excepto la misericordia, Fausto,
de tu dulce Salvador; solamente
su sangre debe tus culpas lavar.

FAUSTO. ¿Dó' estás, Fausto? ¿Qué has hecho, desgraciado?
¡Estás maldito, Fausto, estás maldito!
¡Desespera y muere! Llama el infierno
con derecho, y con voz rugiente dice,
'¡Fausto, ven! Tu hora ha llegado.'

(MEPHISTOPHELES *gives him a dagger*.³³)

And Faustus now will come to do thee right³⁴.³⁵

OLD MAN. Ah, stay, good Faustus, stay thy desperate steps!

I see an angel hovers o'er thy head,
And with a vial full of precious grace³⁶
Offers to pour the same into thy soul.
Then call for mercy and avoid despair.

FAUSTUS. Ah, my sweet friend, I feel

Thy words to comfort my distressed soul!
Leave me a while to ponder on my sins.

OLD MAN. I go, sweet Faustus; but with heavy cheer³⁷,

Fearing the ruin of thy hopeless soul.

Exit.

FAUSTUS. Accursèd Faustus, where is mercy now?

I do repent, and yet I do despair.
Hell strives with grace for conquest in my breast.
What shall I do to shun the snares of death?

³³ Esta indicación está después del último verso del parlamento de Fausto en Dyce. Roma Gill lo pone varios versos antes (p. 85). Decidimos mantenerlo donde lo colocan Bevington y Rasmussen, David Scott Kastan y Mark Thornton Burnett.

³⁴ *Do thee right*: Hacer lo correcto, pagar lo que se debe, pero también pagar el derecho que se menciona dos versos antes (Bevington y Rasmussen, p. 188).

³⁵ Bevington y Rasmussen agregan una acotación en la que Fausto se prepara para suicidarse. Ningún otro editor lo hace, y la acotación nos parece innecesaria, ya que se sobrentiende por el diálogo.

³⁶ *A vial full of precious grace*: El Apocalipsis menciona recipientes en varias ocasiones, pero la mayoría de las veces, son instrumentos de venganza divina (ver Apocalipsis 15:7; 16:1, 4, 8, 10, 12, 17; 17:1 y 21:9). En Apocalipsis 5:8, sin embargo, aparece una imagen similar a la de este verso: "Lo mismo hicieron los veinticuatro ancianos, que tenían en sus manos arpas y copas de oro llenas de perfumes, que son las oraciones de los santos" (*La Biblia Latinoamericana*, p. 548). "The biblical echo sets up an ironically omnious contrast between vials of wrath and vials of grace (especially Extreme Unction)" (Bevington y Rasmussen, p. 188).

³⁷ *Heavy cheer*: "Downcast modd and countenance" (Bevington y Rasmussen, p. 188). *Cheer*: "Disposition, mood" (David Scott Kastan, p. 48).

(MEFISTÓFELES *le da una daga.*)

Y Fausto

vendrá para cumplir su obligación.

VIEJO. ¡Ah no, detente, buen Fausto, detén
ese paso desesperado! Veo
que sobre tu cabeza se halla un ángel,
y con copa³ lleno de preciada
gracia, ofrece en tu alma verterla.
Pide, pues, misericordia, Fausto,
y no desesperes.

FAUSTO. Ah, dulce amigo,
siento en mi alma afligida el consuelo
de tus palabras. Déjame un momento
solo, pues quisiera reflexionar
sobre mis pecados.

VIEJO. Me voy, entonces,
mi dulce Fausto, pero con el ánimo
pesado, porque la ruina de tu alma
indefensa temo.

Sale.

FAUSTO. Maldito Fausto,
¿dónde está la misericordia ahora?
Sí me arrepiento, arrepentido estoy
y sin embargo desespero. Pugna
con gracia el infierno por la victoria
dentro de mi pecho. ¿Qué puedo hacer
para alejar las trampas de la muerte?

³ *Copa*: Elegimos esta traducción para *vial* al ser la que más comunmente aparece en los textos bíblicos a los que Marlowe hace alusión en el fragmento.

MEPHISTOPHELES. Thou traitor, Faustus, I arrest thy soul

For disobedience to my sovereign lord.

Revolt³⁸, or I'll in piecemeal tear thy flesh.

FAUSTUS. Sweet Mephistopheles, entreat thy lord

To pardon my unjust presumption,

And with my blood³⁹ again I will confirm

My former vow I made to Lucifer.

MEPHISTOPHELES. Do it, then, quickly, with unfeignèd heart⁴⁰,

Lest greater danger do attend thy drift⁴¹.

FAUSTUS *cuts his arm and writes with his blood*.⁴²

FAUSTUS. Torment, sweet friend⁴³, that base and crooked age⁴⁴,

That durst dissuade me from thy Lucifer,

With greatest torments that our hell affords.

MEPHISTOPHELES. His faith is great. I cannot touch his soul.

But what I may afflict his body with

I will attempt, which is but little worth.

³⁸ *Revolt*: Regresa a tu alianza con Lucifer (David Scott Kastan, p. 48).

³⁹ *With my blood*: Ver nota 13 del Segundo Acto.

⁴⁰ *Unfeignèd heart*: Referencia a la Primera Carta a Timoteo 1:5: "Y te doy este aviso, deseando que el amor proceda de una mente limpia, una conciencia buena y una fe sincera" (*La Biblia Latinoamericana*, p. 471).

⁴¹ *Thy drift*: La dirección en la que vas, tu propósito (Roma Gill, p. 86).

⁴² A diferencia de la escena en la que Fausto firma con Mefistófeles por primera vez, la sangre de Fausto no deja de correr en esta escena. Fausto confirma su condena en este momento, según algunos, mientras que otros consideran que es en este momento en el que Mefistófeles consigue que se condene (Michael Mangan, p. 87).

⁴³ *Sweet friend*: Con repetición irónica de la forma en la que se dirige al viejo antes (Bevington y Rasmussen, p. 189).

⁴⁴ *Crooked age*: Se refiere al viejo. Aunque el *Oxford English Dictionary* no cita este uso de la palabra, aparece en otros textos literarios de la época: "The figure of speech is a familiar one, and readily available to Marlowe" (Bevington y Rasmussen, p. 189).

MEFISTÓFELES. Eres traidor, Fausto, arresto tu alma
por desobediencia a mi soberano
señor. Regresa, o rasgaré tu piel
en jirones.

FAUSTO. Mi dulce Mefistófeles,
ruégale a tu señor que mi osadía
injusta perdone, y con mi sangre
confirmaré de nuevo el juramento
anterior que le hice a Lucifer.

MEFISTÓFELES. Hazlo pronto, pues, con el corazón
verdadero, para evitar los grandes
peligros que aguardan en tu camino.

FAUSTO se corta el brazo y escribe con sangre.

FAUSTO. Atormenta, dulce amigo, a esa innoble
y torcida edad⁴ que intenta alejarme
de tu Lucifer, con mayores penas
que aquellas que depara nuestro infierno.

MEFISTÓFELES. Su fe es muy grande, no puedo tocar
su alma. Pero probaré con todo
lo que pueda para afligir su cuerpo,
que vale poco.

⁴ *Torcida edad*: Decidimos usar la misma metáfora que Marlowe, ya que consideramos que se comprende con la misma facilidad en español que en inglés.

FAUSTUS. One thing, good servant, let me crave of thee

To glut the longing of my heart's desire:
That I might have unto⁴⁵ my paramour⁴⁶
That heavenly Helen which I saw of late,
Whose sweet embracings may extinguish clean⁴⁷
Those thoughts that do dissuade me from my vow,
And keep mine oath I made to Lucifer.⁴⁸

MEPHISTOPHELES. Faustus, this, or what else thou shalt desire,
Shall be performed in twinkling of an eye⁴⁹.

*Enter HELEN.*⁵⁰

FAUSTUS. Was this the face that launched a thousand ships,
And burnt the topless⁵¹ towers of Ilium⁵²?⁵³
Sweet Helen, make me immortal with a kiss⁵⁴.

(They kiss.)

Her lips suck⁵⁵ forth my soul. See where it flies!
Come, Helen, come, give me my soul again.

⁴⁵ *Unto*: "As" (Bevington y Rasmussen, p. 189).

⁴⁶ *Paramour*: Ver nota 26 del Cuarto Acto.

⁴⁷ *Clean*: Completamente (David Scott Kastan, p. 49).

⁴⁸ "It is almost an automatic reaction on Faustus' part by now: when troublesome thoughts of repentance afflict him, he seeks diversion" (Michael Mangan, p. 81).

⁴⁹ *In twinkling of an eye*: De inmediato. Expresión común en la época (y a la fecha) (Bevington y Rasmussen, p. 189).

⁵⁰ Bevington y Rasmussen agregan a esta indicación que Mefistófeles la hace entrar (p. 190). Los demás editores dejan que esto se suponga por el texto, ya que Fausto se lo solicita, misma decisión que hemos tomado para esta versión.

⁵¹ *Topless*: "Immeasurably tall" (David Scott Kastan, p. 49).

⁵² *Ilium*: Troya (Bevington y Rasmussen, p. 190).

⁵³ Roma Gill comenta que Marlowe repite, de forma muy parecida, una de las frases memorables de *Tamburlaine*: "Helen, whose beauty summoned Greece to arms, / And drew a thousand ships to Tenedos" (p. 86). Ver también 2 *Tamburlaine*, Segundo Acto, escena IV. Bevington y Rasmussen, por su parte, encuentran otro origen: "This famous line almost certainly derives from Lucian's *Dialogues of the Dead*" (p. 190).

⁵⁴ *Make me immortal with a kiss*: Nuevamente, el autor se auto-cita. Marlowe usó esta misma frase en *Dido* (Cuarto Acto, escena IV).

⁵⁵ *Suck*: En el A1, aparece en singular, *sucks*. Como en casos anteriores, Bevington y Rasmussen (p. 190) mantienen esta forma, mientras que los demás editores consultados lo cambian al plural, acción que también tomamos en esta versión.

FAUSTO. Déjame pedirte,
buen sirviente, solamente una cosa
para saciar la añoranza de aquello
que más deseo: que pueda tomar
como amante a la celestial Elena
que vi hace poco, para que sus dulces
caricias puedan extinguir del todo
estos pensamientos que me disuaden
de mi promesa, y pueda mantener
el juramento que hice a Lucifer.

MEFISTÓFELES. Pues Fausto, esto, o cualquier otra cosa
que desees, en un abrir y cerrar
de ojos⁵ estará hecho.

Entra ELENA.

FAUSTO. ¿Fue éste
el rostro que mil naves a la mar
lanzó, y que incendió las elevadas
torres del Ilión? Dulce Elena, hazme
inmortal con un beso.

(Se besan.)

Ah, sus labios
aspiran mi alma hacia afuera. ¡Mira
por dónde vuela! Ven, Elena, ven,
regrésame mi alma.

⁵ *En un abrir y cerrar de ojos*: Decidimos usar una expresión común en español que significa lo mismo, e incluso usa las mismas referencias.

(They kiss again.)

Here will I dwell, for heaven be in these lips,
And all is dross that is not Helena.

*Enter OLD MAN.*⁵⁶

I will be Paris, and for love of thee,
Instead of Troy, shall Wertenberg be sacked;
And I will combat with weak Menelaus⁵⁷,
And wear thy colours on my plumèd crest⁵⁸.
Yea, I will wound Achilles in the heel⁵⁹,
And then return to Helen for a kiss.
O, thou art fairer than the evening air
Clad in the beauty of a thousand stars.
Brighter art thou than flaming Jupiter
When he appeared to hapless Semele⁶⁰,

⁵⁶ Esta acotación no está en el Texto de 1604, sin embargo, se puede saber, por su participación posterior, que el Viejo entra en algún momento de este diálogo. Bevington y Rasmussen (p. 190), David Scott Kastan (p. 49), Mark Thornton Burnett (p. 384) y Roma Gill (p. 87) coinciden en marcar su entrada en este punto. Dyce marca su entrada en el momento en que salen Fausto y Elena.

⁵⁷ *Menelaus*: El esposo de Elena, a menudo considerado débil y poco viril (Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, pp. 349-351).

⁵⁸ *Plumèd crest*: “The image recalls medieval versions of the tale of Troy” (Bevington y Rasmussen, p. 190).

⁵⁹ *Wound Achilles in the heel*: Hijo de Tetis, hija a su vez de Oceano, Aquiles descendía de la unión entre esta diosa y un rey mortal, Peleo. Su madre lo sumergió en el Estige para hacerlo invencible frente a las armas humanas, a excepción del talón del que lo detuvo. En la guerra de Troya, muere a manos de Paris (o de Apolo, según otras versiones), al recibir una flecha en el talón. En otra versión de los hechos, su madre lo intentó quemar en el fuego para matar su naturaleza humana, pero el padre la detuvo, y sólo se quemó el talón, que fue reemplazado por uno de un gigante, por lo que el talón no tenía la naturaleza divina del resto del cuerpo (Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, pp. 39-43).

⁶⁰ *Semele*: Amante mortal de Zeus que concibió a Dionisio. Hera, la esposa de Zeus, por celos, le sugirió que le pidiera al dios que se le apareciera en toda su gloria. Zeus, quien había prometido cumplirle todos sus caprichos, tuvo que acceder, y el momento en que se le aproximó con todos sus rayos, Semele murió carbonizada (Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, p. 476).

(Se besan de nuevo.)

Me quedaré

aquí, pues el cielo está en estos labios,
y aquello que no es Elena es inmundo.

Entra el VIEJO.

Seré Paris, y por amor a ti,
en lugar de Troya caerá Wertenberg,
pelearé con el débil Menelao,
y en mi cimera emplumada usaré
tus colores. Sí, heriré a Aquiles
en el talón y regresaré luego
con Elena por un beso. Oh, tú
eres aún más hermosa que el aire
de la noche cuando está ataviado
con la belleza de un millón de estrellas.
Más brillante eres que el flamante Júpiter
cuando a la desafortunada Sémele
se le apareció, y eres más hermosa

More lovely than the monarch of the sky
In wanton Arethusa's⁶¹ azured arms⁶²;
And none but thou shalt be my paramour.

Exeunt.

OLD MAN. Accursèd Faustus, miserable man,
That from thy soul exclud'st the grace of heaven,
And fly'st the throne of his tribunal seat!

*Enter the DEVILS.*⁶³

Satan begins to sift me with his pride.⁶⁴
As in this furnace⁶⁵ God shall try my faith,
My faith, vile hell, shall triumph over thee.
Ambitious fiends, see how the heavens⁶⁶ smile⁶⁷
At your repulse, and laugh⁶⁸ your state to scorn!⁶⁹
Hence, hell! for hence I fly unto my God.

Exeunt different ways.

⁶¹ La ninfa Aretusa huyó de Alefeo, dios de los ríos, cuyo deseo había despertado cuando se bañó en un río. Fue convertida en una fuente (Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, p. 45). Marlowe usa este mito para describir la imagen del sol reflejándose en una fuente (Bevington y Rasmussen, p. 191).

⁶² *Azured arms*: Los brazos de la ninfa se consideraban azulados por el reflejo del agua (Bevington y Rasmussen, p. 191).

⁶³ "Presumably the devils, armed with pitchforks, menace the Old Man, but are repulsed through the strength of his faith." Ya Mefistófeles había advertido sobre esto en esta escena (Bevington y Rasmussen, p. 191).

⁶⁴ *Satan begins to sift me with his pride*: Referencia al Evangelio según Lucas 22:31: "Simón, mira que atanás ha pedido permiso para sacudirlos a ustedes como se hace con el trigo" (*La Biblia Latinoamericana*, p. 211).

⁶⁵ *Furnace*: Alusión a Daniel 3:6: "Los que no se postren y la adoren, serán echados inmediatamente a un horno de fuego ardiente" (*La Biblia Latinoamericana*, p. 876).

⁶⁶ *The heavens*: "The celestial beings who inhabit the extra-terrestrial spheres of the geo-centric universe" (Roma Gill, p. 88).

⁶⁷ *Smile*: Nuevamente, este verbo aparece en singular en A1, pero la mayoría de los editores lo cambian por el plural. Disienten Bevington y Rasmussen (p. 192) y Roma Gill, quien, para este caso y el que se encuentra a continuación, opina: "A singular verb following a plural subject is not uncommon in sixteenth-century literature" (p. 88).

⁶⁸ *Laugh*: Al igual que *smile*, en singular en el texto de 1604 y en Roma Gill (p. 88) y Bevington y Rasmussen (p. 192).

⁶⁹ Estos dos versos se asemejan al Salmo 2:4: "Aquél que es rey del cielo se sonríe, mi Dios se burla de ellos" (*La Biblia Latinoamericana*, p. 1105).

que el monarca del cielo en los azules
brazos de Aretusa desvergonzada;
y nadie más que tú será mi amante.

Salen.

VIEJO. ¡Maldito Fausto, hombre miserable
que la gracia de los cielos apartas
de tu alma, y del trono de Su asiento
en tribunal escapas!

Entran los DIABLOS.

Satanás

ya comienza a cernirme con su orgullo.
Como en este horno probará Dios
mi fe, mi fe, infierno vil, triunfará
sobre ti. Fieras ambiciosas, ¡vean
cómo sonrían ante su rechazo
los cielos, y cómo ridiculizan
su estado con burlas! ¡Ahora, fuera,
infierno! Pues ya vuelo hacia mi Dios.

Salen hacia lados distintos.

Scene II

*Enter FAUSTUS with the SCHOLARS.*⁷⁰

FAUSTUS. Ah, gentlemen!

FIRST SCHOLAR. What ails Faustus?

FAUSTUS. Ah, my sweet chamber-fellow! Had I lived with thee, then had I lived still, but now I die eternally. Look, comes he not? Comes he not?

SECOND SCHOLAR. What means Faustus?

THIRD SCHOLAR. Belike⁷¹ he is grown into some sickness by being over-solitary.

FIRST SCHOLAR. If it be so, we'll have physicians to cure him. (*To FAUSTUS.*) 'Tis but a surfeit. Never fear, man.

FAUSTUS. A surfeit of deadly sin, that hath damned both body and soul.

SECOND SCHOLAR. Yet, Faustus, look up to heaven. Remember God's mercies are infinite.

FAUSTUS. But Faustus' offence can ne'er be pardoned. The serpent that tempted Eve may be saved⁷², but not⁷³ Faustus. Ah, gentlemen, hear me with patience, and tremble not at my speeches! Though my heart pants⁷⁴ and quivers to remember that I have been a student here these thirty years, O, would I had never seen Wertenberg, never read book! And what wonders I have done, all Germany can witness, yea,

⁷⁰ En el Texto B aparecen también los diablos en esta escena, ya que han venido a ver la muerte de Fausto (Roma Gill, p. 88).

⁷¹ *Belike*: Ver nota 6 de este acto.

⁷² Estas primeras dos oraciones aparecen como verso en el A1 seguidos del resto del parlamento en prosa. Todas las ediciones que consultamos mantienen la forma de las ediciones posteriores y cambian el fragmento a prosa, y solamente Bevington y Rasmussen hacen un comentario al respecto (p. 192). En esta versión, decidimos mantener el parlamento completo en prosa.

⁷³ *But not*: "Sooner than" (Bevington y Rasmussen, p. 192).

⁷⁴ *Pants*: "Throbs, palpitations" (Bevington y Rasmussen, p. 192).

Escena II

Entra FAUSTO con los ESTUDIANTES.

FAUSTO. ¡Ah, señores!

PRIMER ESTUDIANTE. ¿Qué le sucede a Fausto?

FAUSTO. ¡Ah, mi dulce compañero de aposento! Si hubiera vivido contigo, entonces viviría todavía, pero ahora muero eternamente. Mira, ¿no viene? ¿No viene?

SEGUNDO ESTUDIANTE. ¿Qué quiere decir Fausto?

TERCER ESTUDIANTE. Es probable que haya enfermado por ser demasiado solitario.

PRIMER ESTUDIANTE. Si es así, traeremos médicos para que lo curen. (*A Fausto.*) No es más que un exceso. No tema, hombre.

FAUSTO. Un exceso de pecado mortal que ha condenado tanto al cuerpo como al alma.

SEGUNDO ESTUDIANTE. Pero, Fausto, mira al cielo. Recuerda que la misericordia de Dios es infinita.

FAUSTO. Pero las ofensas de Fausto nunca podrán ser perdonadas. La serpiente que tentó a Eva puede ser salvada, pero Fausto no. Ah, señores, escúchenme con paciencia, y no tiemblen con lo que digo. Aunque mi corazón palpita y se estremece al recordar que he sido estudiante, aquí, estos treinta años, ¡O, quisiera nunca haber visto Wittenberg, nunca haber leído un libro! Y de las maravillas que he hecho, toda

all the world, for which Faustus hath lost⁷⁵ both Germany and the world, yea, heaven itself—heaven, the seat of God, the throne of the blessed, the kingdom of joy—and must remain in hell for ever. Hell, ah, hell, for ever! Sweet friends, what shall become of Faustus, being in hell for ever?

SECOND SCHOLAR. Yet, Faustus, call on God.

FAUSTUS. On God, whom Faustus hath abjured? On God, whom Faustus hath blasphemed?

Ah, my God, I would weep, but the devil draws in my tears⁷⁶. Gush forth blood instead of tears, yea, life and soul. O, he stays⁷⁷ my tongue! I would lift up my hands, but see, they hold them, they hold them!

ALL. Who, Faustus?

FAUSTUS. Lucifer and Mephistopheles. Ah, gentlemen, I gave them my soul for my cunning!

ALL. God forbid!⁷⁸

FAUSTUS. God forbade it indeed, but Faustus hath done it.⁷⁹ For vain⁸⁰ pleasure of four-and-twenty⁸¹ years hath Faustus lost eternal joy and felicity. I writ them a bill⁸² with mine own blood. The date is expired, the time will come, and he will fetch me.

⁷⁵ *All the world [...] lost*: Referencia al Evangelio según Marcos 8:36: “De qué le sirve al hombre ganar el mundo entero si se pierde a sí mismo.” (*La Biblia Latinoamericana*, p. 108).

⁷⁶ *The devil draws in my tears*: Una señal común en la época de condena espiritual, que aparece de forma muy similar en *Daemonology* de Jaime I de Inglaterra (1597) (Roma Gill, p. 89).

⁷⁷ *Stays*: “Holds back” (Roma Gill, p. 89).

⁷⁸ *God forbid*: Una expresión común que significa “esperemos que no sea así” (Bevington y Rasmussen, p. 193).

⁷⁹ *God forbade it indeed, but Faustus hath done it*: “Marlowe yet again plays with the relationship between metaphors and literal meanings. [...] The scholars’ conventional exclamation is picked up by Faustus and restored to its original force” (Michael Mangan, p. 85).

⁸⁰ *Vain*: “Worthless (but also with the sense of prideful)” (David Scott Kastan, p. 51).

⁸¹ *Four-and-twenty*: El Texto A1 usa el número, 24, pero las ediciones posteriores, y el Texto B, dicen *four-and-twenty*. De las ediciones que revisamos, el Rev. Dyce y David Scott Kastan (p.51) optaron por *twenty-four*, mientras que Bevington y Rasmussen (p. 193), Roma Gill (p. 89) y Mark Thronton Burnett (p. 386). eligieron *four-and-twenty*. Bevington y Rasmussen explican su decisión haciendo referencia a la tercera escena del Primer Acto, donde Fausto le pide a Mefistófeles que hable con Lucifer: “So he will spare him four-and-twenty years” (Bevington y Rasmussen, p. 193).

⁸² *Bill*: Contrato legal, usado aquí como sinónimo de *deed*. Ver nota 25 del Segundo Acto.

Alemania, todo el mundo, sin duda, es testigo, por las cuales Fausto ha perdido tanto a Alemania como al mundo, sin duda, al cielo mismo —el cielo, el aposento de Dios, el trono de los bendecidos, el reino de la dicha— y debe permanecer en el infierno para siempre. ¡El infierno, ah, el infierno para siempre! Dulces amigos, ¿qué será de Fausto en el infierno para siempre?

TERCER ESTUDIANTE. Pero, Fausto, busca a Dios.

FAUSTO. ¿A Dios, de quien Fausto ha abjurado? ¿A Dios, a quien Fausto ha blasfemado? Ah, Dios mío, lloraría, pero el diablo retrae mis lágrimas. Derrámate sangre en lugar de lágrimas, sí, vida y alma. ¡Oh, callan mi lengua! Alzaría las manos, pero miren, las detienen, las detienen.

TODOS. ¿Quiénes, Fausto?

FAUSTO. Lucifer y Mefistófeles. ¡Ah, señores! Les di mi alma por mi astucia.

TODOS. ¡Dios no lo quiera!

FAUSTO. Dios no lo quiso⁶, pero Fausto lo ha hecho. Por el vano placer de veinticuatro⁷ años, Fausto ha perdido la dicha y la felicidad eternas. Les hice una escritura⁸ con mi propia sangre. La fecha ha pasado, la hora llegará y vendrá por mí.

⁶ *Dios no lo quiera* [...] *Dios no lo quiso*: Buscamos mantener un juego similar entre la expresión común y el uso literal que le da Fausto. A pesar de que la expresión común en español es sin la negación, *Dios lo quiera* o *Dios mediante*, no funcionaban en el contexto, mientras que la expresión que diría lo contrario (es decir, “God forbid”), *Dios te ampare* no hubiera funcionado literalmente dentro del diálogo de Fausto. Nos parece que, aún con el pequeño cambio, la expresión se reconoce, por lo que su uso literal enseguida causa el mismo efecto que en inglés.

⁷ *Veinticuatro*: Mientras que *four-and-twenty* era una forma común de dar un número hasta el siglo XVIII, la forma invertida en español nunca fue común, por lo que poner “cuatro y veinte” hubiera causado un efecto en el lector o público de la traducción que el texto en inglés no tiene.

⁸ *Escritura*: Ver nota 5 del Segundo Acto (traducción).

FIRST SCHOLAR. Why did not Faustus tell us of this before, that divines might have prayed for thee?

FAUSTUS. Oft have I thought to have done so, but the devil threatened to tear me in peaces⁸³ if I named God, to fetch both body and soul if I once gave ear to divinity. And now 'tis too late. Gentlemen, away, lest you perish with me.

SECOND SCHOLAR. O, what shall we do to Faustus?⁸⁴

FAUSTUS. Talk not of me, but save yourselves and depart.

SECOND SCHOLAR. God will strengthen me. I will stay with Faustus.

FIRST SCHOLAR. (*To the THIRD SCHOLAR.*) Tempt not God⁸⁵, sweet friend, but let us into⁸⁶ the next room, and there pray for him.

FAUSTUS. Ay, pray for me, pray for me! And what noise soever ye hear, come not unto me, for nothing can rescue me.

SECOND SCHOLAR. Pray thou, and we will pray that God may have mercy upon thee.

FAUSTUS. Gentlemen, farewell. If I live till morning, I'll visit you; if not, Faustus is gone to hell.

⁸³ *The devil threatened to tear me in peaces*: Ya Bajazeth había amenazado con esto en *Tamburlaine* (Bevington y Rasmussen, p. 193). Ver también *I Tamburlaine* Acto IV, escena IV.

⁸⁴ *What shall we do to save Faustus?*: El Texto B dice *What shall we do to save Faustus?* La diferencia de sentido, aunque es solamente una palabra, es amplia, ya que en el primer caso, parece que los estudiantes condenan a Fausto, y en el segundo, que siguen intentando ayudarlo. Los editores han discutido mucho si se debe agregar el *save* al texto A o no. Para algunos, como Dyce y Bevington y Rasmussen (p. 194), el contexto pide que se agregue la palabra, ya que los estudiantes no muestran ninguna agresión, ni intención de castigar a Fausto en esta escena. Además, la repetición de *save* en la línea siguiente apoya esta postura (Bevington y Rasmussen, p. 194). Otros editores, como David Scott Kastan (p.51) y Roma Gill (p. 90), prefieren dejar el Texto A como está. Kastan incluso da la definición de *do to Faustus* como "to help Faustus (p. 51). Hemos optado por mantener fuera el *save* y permitir que el lector llegue a sus propias conclusiones.

⁸⁵ *Tempt not God*: "Don't court God's anger by presumptuously testing how far one can go with him" (Bevington y Rasmussen, p. 194).

⁸⁶ *Into*: Ver nota 101 del Cuarto Acto.

PRIMER ESTUDIANTE. ¿Por qué no nos contó Fausto esto antes, para que los teólogos⁹ pudieran rezar por ti?

FAUSTO. Muchas veces consideré hacerlo, pero el diablo amenazó con romperme en pedazos si nombraba a Dios, y con llevarse tanto al cuerpo como al alma si en algún momento escuchara a la teología. Y ahora es demasiado tarde. Señores, váyanse, no sea que perezcan conmigo.

SEGUNDO ESTUDIANTE. Oh, ¿Qué le haremos a Fausto?

FAUSTO. No hablen de mí, sálvense ustedes, váyanse.

TERCER ESTUDIANTE. Dios me dará fuerza. Me quedaré con Fausto.

PRIMER ESTUDIANTE. (*Al Tercer Estudiante.*) No tientes a Dios, mi dulce amigo, vayamos al cuarto de junto y recemos por él ahí.

FAUSTO. ¡Sí, recen por mí, recen por mí! Y sin importar qué ruido escuchen, no vengán conmigo, pues nada me puede rescatar.

SEGUNDO ESTUDIANTE. Reza tú, y nosotros rezaremos para que Dios tenga piedad de ti.

Fausto. Señores, adiós. Si vivo hasta mañana, los visitaré; si no, Fausto se habrá ido al infierno.

⁹ *Teólogos*: Decidimos traducir *divines* por teólogos para no ceñirnos a la denominación de ninguna religión o corriente.

ALL. Faustus, farewell.

Exeunt the SCHOLARS.

The clock strikes eleven.

FAUSTUS.⁸⁷ Ah, Faustus,

Now hast thou but one bare hour to live,

And then thou must be damned perpetually.

Stand still, you ever-moving spheres of heaven,

That time may cease, and midnight never come!

Fair Nature's eye⁸⁸, rise, rise again, and make

Perpetual day; or let this hour be but

A year, a month, a week, a natural day,

That Faustus may repent and save his soul!⁸⁹

*O lente, lente currite, noctis equi!*⁹⁰

The stars move still; time runs; the clock will strike;

The devil will come, and Faustus must be damned.

O, I'll leap up to my God! Who pulls me down?⁹¹

See, see where Christ's blood streams in the firmament!

One drop would save my soul, half a drop. Ah, my Christ!

Ah, rend not my heart for naming of my Christ!

Yet will I call on him. O, spare me, Lucifer!

⁸⁷ Este último soliloquio de Fausto tiene una estructura similar al del primer acto, nuevamente revisa una serie de opciones y las descarta una por una: "The difference is, however, that now Faustus is not contemplating a career for life, but looking for ways to escape an everlasting death" (Michael Mangan, p. 89).

⁸⁸ *Fair Nature's eye*: El sol (David Scott Kastan, p. 51).

⁸⁹ Roma Gill comenta el parecido de estos cuatro versos con el fragmento de *Eduardo II* en el que ruega se detenga el tiempo para mantenerse rey: "Continue ever, thou celestial sun; / Let never silent night possess this clime: / Stand still, you watches of the element; / All times and seasons, rest you at a stay, / That Edward may be still fair England's king." (Roma Gill, p. 91). Ver también *Edward II*, Acto V, escena I.

⁹⁰ *O lente, lente currite, noctis equi*: "¡Oh, corran lento, lento, caballos de la noche!" (mi traducción). Es una variación sobre una línea en los *Amores* de Ovidio (I.xviii.40), en la que el narrador se encuentra con su amante, e implora a Aurora, diosa del amanecer, que imagine su propia reticencia a dejar a su amante. Marlowe tradujo este pasaje en sus *Elegías de Ovidio*. El subtexto erótico en esta súplica aterrada de Fausto muestra su apego al placer sensual y estético (Bevington y Rasmussen, p. 195).

⁹¹ *O, I'll leap up to my God! Who pulls me down?*: "The image of this line may have been suggested by a familiar Renaissance emblem showing a man with one arm winged and raised toward heaven, the other weighted down towards hell. One version of this emblem is printed on the title-page of A1 (1604)" (Bevington y Rasmussen, p. 195).

TODOS. Fausto, adiós.

Salen los ESTUDIANTES.

El reloj da las once.

FAUSTO. Ah, Fausto, tienes una breve hora
para vivir apenas, y después
debes estar en perpetua condena.
¡Permanezcan estáticas, esferas
siempre móviles del cielo, y así
se detendrá el tiempo y la medianoche
nunca llegará! ¡Ojo de la bella
naturaleza, sal de nuevo, sal,
y haz un día perpetuo; o deja que esta hora
se vuelva tan sólo un año, un mes,
una semana, un día natural,
para que Fausto pueda arrepentirse
y salvar su alma! *O lente, lente
currere noctis equi!* Las estrellas
se mueven aún, el tiempo se apresura;
el reloj sonará; el diablo vendrá,
y Fausto deberá ser condenado.
¡Oh, saltaré hacia mi Dios! ¿Quién me jala
hacia abajo? ¡Mira, donde la sangre
de Cristo corre por el firmamento,
mira! Una gota salvaría mi alma,
media gota. ¡Pero, ah, Cristo mío!
¡No rasgues mi corazón por nombrar
a mi Cristo! Aún lo llamaré.
¡Oh, perdóname, Lucifer, perdóname!

Where is it now? 'Tis gone⁹²; and see where God
 Stretcheth out his arm, and bends his ireful brows!
 Mountains and hills, come, come, and fall on me,
 And hide me from the heavy wrath of God!⁹³
 No, no!
 Then will I headlong run into the earth.
 Earth, gape!⁹⁴ O, no, it will not harbour me!
 You stars that reigned at my nativity,
 Whose influence⁹⁵ hath allotted death and hell,⁹⁶
 Now draw up Faustus, like a foggy mist
 Into the entrails of yon labouring cloud,
 That, when you vomit forth into the air,
 My limbs may issue from your smoky mouths,⁹⁷
 So that my soul may but ascend to heaven!

*The watch*⁹⁸ strikes.⁹⁹

Ah, half the hour is past! 'Twill all be past anon.¹⁰⁰

⁹² *'Tis gone*: Ha desaparecido la visión de la sangre de Cristo porque Fausto, por miedo, ha llamado a Lucifer (Bevington y Rasmussen, p. 195).

⁹³ *Mountains and hills, come, come, and fall on me, / And hide me from the heavy wrath of God*: Se asemeja a varias imágenes bíblicas, entre ellas, Oseas 10:8: “Entonces dirán a las montañas: «Escóndannos», y a los cerros: «Caigan sobre nosotros».”, y Apocalipsis 6:16 “Diciendo: «Caigan sobre nosotros cerros y rocas y escóndannos del que se sienta en el trono, y de la cólera del Cordero».” (*La Biblia Latinoamericana*, pp. 8, 550).

⁹⁴ En *Tamburlaine* también Zabina pide que se abra la tierra, en su caso, para mostrar el infierno sobre la tierra que ha creado Tamburlaine (Bevington y Rasmussen, p. 195). Ver también *I Tamburlaine*, Acto V, primera escena.

⁹⁵ *Influence*: La supuesta emanación de un fluido etereo de los astros que afecta el destino y el carácter de los hombres (Bevington y Rasmussen, p. 196). Ver también Richard Kieckhefer, *Magic in the Middle Ages*, pp. 87-89.

⁹⁶ *You stars that reigned at my nativity, / Whose influence hath allotted death and hell*: Las posiciones de las estrellas al momento de su nacimiento decretaron este destino para Fausto. En *Tamburlaine* hay una frase parecida: “Smile, stars that reigned at my nativity” (Roma Gill, pp. 91-92). Ver también *I Tamburlaine*, Acto IV, escena II.

⁹⁷ *Labouring cloud, / That, when you vomit forth into the air, / My limbs may issue from your smoky mouths*: “The Renaissance belief that lightning resulted from a conflict between a compacted exhalation and an enclosing cloud derived from Aristotle’s *Metaphysics*” (Bevington y Rasmussen, p. 196). Marlowe usa una imagen similar en *Tamburlaine*: “As when a fiery exhalation / Wrapt in the bowels of a freezing cloud” (Ver *I Tamburlaine*, Cuarto Acto, escena II).

⁹⁸ *Watch*: “Clock” (David Scott Kastan, p. 52).

⁹⁹ El Rev. Dyce agrega a la acotación que el reloj da la media hora, aspecto que ningún otro editor detalla. Dado que Fausto lo dice de inmediato, nos pareció innecesario agregar este dato a la acotación.

¹⁰⁰ El Rev. Dyce, al igual que Bevington y Rasmussen, divide este verso en dos sin dar explicación al respecto. Bevington y Rasmussen sólo advierten que siguen la división de Dyce, y que el Texto A1 tiene el verso como uno solo (p. 196). Las demás ediciones consultadas mantienen el verso como uno. Al no encontrar razón aparente para hacer la división, dejamos un solo verso en esta edición.

¿Dó' está ahora? ¡Ha desaparecido;
y mira dónde Dios extiende el brazo
y frunce el ceño iracundo! ¡Montañas
y colinas, vengan, vengan y caigan
sobre mí, y escóndanme de la ira
pesada de Dios! ¡No, no! Correré
de cabeza, entonces, hacia la tierra.
¡Tierra, ábrete! No, no me dará
refugio. Estrellas que en mi nacimiento
reinaron, ustedes, cuya influencia
la muerte y el infierno ha designado,
atraigan ahora, como una bruma
nebulosa, a Fausto hacia las entrañas
de aquella enorme nube parturienta,
para que cuando salgan vomitadas
en el aire, puedan de sus humeantes
bocas mis extremidades salir,
y mi alma no pueda más que ascender
al cielo.

(El reloj suena.)

¡Ah, ha pasado media hora!

O God, if thou wilt not have mercy on my soul,¹⁰¹
Yet for Christ's sake, whose blood hath ransomed me,
Impose some end to my incessant pain.
Let Faustus live in hell a thousand years,
A hundred thousand, and at last be saved.
O, no end is limited¹⁰² to damnèd souls.
Why wert thou not a creature wanting¹⁰³ soul?
Or why is this¹⁰⁴ immortal that thou hast?
Ah, Pythagoras' *metempsychosis*¹⁰⁵, were that true,
This soul should fly from me, and I be changed
Unto some brutish beast.
All beasts are happy, for, when they die,¹⁰⁶
Their souls are soon dissolved in elements;
But mine must live still¹⁰⁷ to be plagued in hell.
Curst be the parents that engendered me!
No, Faustus, curse thyself. Curse Lucifer
That hath deprived thee of the joys of heaven.¹⁰⁸

(The clock striketh twelve.)

O, it strikes, it strikes! Now, body, turn to air,
Or Lucifer will bear thee quick¹⁰⁹ to hell!

(Thunder and lightning.)

¹⁰¹ Al igual que en el verso anterior, Dyce y Bevington y Rasmussen (p. 196) ponen por separado *o God* del resto del verso, sin aparente explicación. Dejamos un solo verso, siguiendo la forma que usan Roma Gill (p. 92) y David Scott Kastan (p. 52).

¹⁰² *Limited*: "Appointed, fixed definitely" (Bevington y Rasmussen, p. 196).

¹⁰³ *Wanting*: "Lacking" (David Scott Kastan, p. 52).

¹⁰⁴ *This*: "This soul" (David Scott Kastan, p. 52).

¹⁰⁵ *Pythagoras' metempsychosis*: La doctrina de la transmigración de almas, atribuída a Pitágoras de Samos (filósofo griego, siglo VI a.C), decía que después de la muerte, el alma humana tomaba alguna otra forma de vida (Frederick Copleston, Tomo 1, *Historia de la filosofía*, pp. 55-56). Esta idea era un tema recurrente entre los isabelinos (Bevington y Rasmussen, p. 196).

¹⁰⁶ Estos dos versos están divididos de otra forma en el Texto A1, *All beasts are happy* pertenece al primero de los dos versos, y el que queda corto es el segundo. Todos los editores que revisamos hacen este cambio a excepción del Rev. Dyce, pero solamente Bevington y Rasmussen avisan del cambio (p. 197). Decidimos mantener la opción que usan la mayoría de los editores.

¹⁰⁷ *Still*: "Ever" (David Scott Kastan, p. 52).

¹⁰⁸ Aún en los momentos finales de su vida, Fausto no asume del todo su culpa, y opta por culpar a Lucifer de sus penas (Michael Mangan, p. 89).

¹⁰⁹ *Quick*: Vivo (Bevington y Rasmussen, p. 197; Roma Gill, p. 92).

Todo estará en el pasado muy pronto.

Oh, Dios, si no tendrás misericordia
de mi alma, pues, por Cristo, cuya sangre
me ha rescatado, impón final
alguno a mi dolor interminable.

Deja que Fausto viva en el infierno
mil años, cien mil, y al fin sea salvado.

Oh, no se fija un fin para las almas
condenadas. ¿Por qué no una criatura
sin alma fuiste? ¿Por qué es inmortal
ésta que tienes? Ah, si fuera cierta
de Pitágoras la *Metempsychosis*,
esta alma saldría volando de mí,
y yo me transformaría en una bestia
salvaje. Todas las bestias felices
son, puesto que, cuando mueren, sus almas
se disuelven rápido en elementos;
pero la mía debe aún vivir,
para sufrir tormento en el infierno.

¡Malditos los padres que me engendraron!

No, Fausto, no, maldícete a ti mismo.

Maldice a Lucifer, que te ha privado
de las riquezas del cielo.

(El reloj da las doce.)

¡Oh, suena,

suenas! Ahora, cuerpo, vuélvete aire,

o Lucifer te llevará al infierno

vivo.

(Truenos y relámpagos.)

O soul, be changed into little water-drops,
And fall into the ocean, ne'er be found!¹¹⁰
My God, my god, look not so fierce on me!¹¹¹

*Enter DEVILS.*¹¹²

Adders and serpents, let me breathe a while!
Ugly hell, gape not! Come not, Lucifer!
I'll burn my books!¹¹³ Ah, Mephistopheles!

*Exeunt DEVILS with FAUSTUS.*¹¹⁴

¹¹⁰ Esta metáfora del alma que se reintegra a una naturaleza universal era común en la época: "The idea is traceable to medieval non-Christian philosophers" (Bevington y Rasmussen, p. 197).

¹¹¹ *My God, my god, look not so fierce on me*: Esta plegaria recuerda a "Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?" del Evangelio según Marcos, 15:34 (*La Biblia Latinoamericana*, p. 134).

¹¹² Bevington y Rasmussen detallan que, entre otros, llegan Lucifer y Mefistófeles, aunque la mayoría de los editores que revisamos dejan fuera esta información, que se presupone en los siguientes versos que dice Fausto. Por la misma razón, dejamos la acotación como aparece en el Texto A originalmente.

¹¹³ *I'll burn my books*: "All magicians who renounced their art made a solemn act of disposing of their magic books" (Roma Gill, p. 93). Ver también Richard Kieckhefer, *Magic in the Middle Ages*, p. 181-186.

¹¹⁴ El Texto B agrega una escena después de esta, en la que los Estudiantes describen el cuerpo desmembrado de Fausto.

Alma, ¡conviértete en gotitas
de agua, y sumérgete en el océano,
para que nunca te encuentren! ¡Dios mío,
Dios mío, no seas tan cruel conmigo!

Entran DIABLOS.

¡Oh, culebras y serpientes, permítanme
respirar un rato! Horrible infierno,
no te abras. ¡No vengas, Lucifer!
Quemaré mis libros. ¡Ah, Mefistófeles!

Los Diablos salen con FAUSTO.

Epilogue¹

*Enter CHORUS.*²

CHORUS. Cut is the branch that might have grown full straight,
And burnèd is Apollo's laurel bough³
That sometime⁴ grew within this learnèd man.
Faustus is gone. Regard his hellish fall,
Whose fiendful fortune may exhort the wise
Only to wonder⁵ at unlawful things,
Whose deepness doth entice such forward⁶ wits
To practice more than heavenly power permits.

Exit.

*Terminat hora diem; terminat auctor opus.*⁷

¹ El epílogo, según Michael Mangan, es un aspecto que Marlowe retoma del *morality*, y que rompe con la dualidad trágica de Fausto, y sin embargo, permite esta doble interpretación que se ha visto a lo largo de la obra: "How should we react to these last few lines? Should we take them at face value, or should we be as dissatisfied with the conventional moralistic interpretation of Faustus' story as we so often are with Faustus' own account of himself? The answers to these questions will depend greatly upon what we believe Marlowe to have been doing with the Faustus story all along" (p. 94).

² Aunque esta acotación no aparece en el texto de 1604, todas las ediciones que revisamos la agregan.

³ *Apollo's laurel bough*: "The wreath of the poet (in this case, the conjuror)" (Roma Gill, p. 93). Apolo era, entre otras cosas, el patrón de la poesía y la música, y a menudo se le representaba usando una corona de laurel, emblema de distinción en la poesía (Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, p. 35). Ver nota 127 del Primer Acto.

⁴ *Sometime*: "Formerly" (Bevington y Rasmussen, p. 198).

⁵ *Only to wonder*: "To be content with wondering at (rather than engaging in)" (David Scott Kastan, p. 53).

⁶ *Forward*: Ambiciosas (David Scott Kastan, p. 53).

⁷ *Terminat hora diem; terminat auctor opus*: "La hora termina el día; el autor termina la obra" (mi traducción). Esta es una frase convencional de la época, probablemente agregada en el momento de la impresión: "The origin is unknown, and it seems likely that the motto, with the final emblem, was appended by the printer and not by Marlowe" (Roma Gill, p. 93).

Epílogo

Entra el CORO.

Coro. Cortada quedó la rama que pudo
haber crecido derecha, y quemada
está la rama de laurel de Apolo
que otrora creció dentro de este docto.
Fausto se ha ido. Observa su caída
infernol, cuya suerte endemoniada
puede exhortar a los sabios a sólo
asombrarse de aquellos asuntos
ilegales, cuya profundidad
atrae a las mentes más avanzadas
a poner en práctica mucho más
de lo que el poder celestial permite.

Sale.

Terminat hora diem; terminat author opus.

Conclusión

In the final analysis, the man whose praise the author must solicit above all others is the original author.

Rolfe Humphries¹

Como se anunció en la introducción de esta investigación, y se reiteró en el capítulo 5, cuando se establecieron los parámetros de la traducción, el objeto del que partió este trabajo fue elaborar una nueva traducción del Texto A de *Doctor Faustus*, de Christopher Marlowe, una traducción que diera a conocer esta versión de la obra que, aunque se publicó 12 años antes del Texto B, ha sido mucho menos traducida al español, y por lo tanto es mucho menos conocida. Más allá de la tarea de dar a conocer el texto, sin embargo, se pretendía que la traducción se ajustara a las necesidades del lector y del público en el México contemporáneo, de manera que la obra no quedara en una versión más para lectura y comprensión de pocos, sino que pudiera dar el salto al escenario y presentarse en el medio para el que fue escrita: el teatro.

Hacer una traducción implica, siempre, llevar a cabo una investigación previa acerca del texto, el tema del que se trata, y en muchos casos, el autor y su contexto. De esta manera, es posible conocer la obra a mayor profundidad, desentrañar los sentidos ocultos que se encuentran en ella. *Doctor Faustus* no es ninguna excepción. Para conocer y comprender la obra, se hizo un extenso recorrido por el contexto histórico, político y social en el que se escribió, además del contexto cultural, literario y dramático. Se examinó la vida del autor junto con el resto de su obra, y, finalmente, se investigó la obra en sí: la leyenda de la que proviene, las versiones anteriores con las que se cuenta, y las tendencias principales que se han dicho y escrito acerca de la versión de Marlowe a lo largo de los cuatro siglos que nos separan de su autor.

Se ha discutido ya, a lo largo de la investigación, la diferencia entre traducir una obra dramática para la escena y traducirla para su lectura, así como todos los aspectos teatrales o escénicos que han de considerarse cuando se tiene, como obra de partida, una obra dramática: “But in general, the question of translation for a theater is always part and parcel of the general problem of production version. And perhaps the distinction between a literary and a more properly performatory approach to a dramatic text operates

¹ Humphries, *op. cit.*, p. 65.

in the same way as the contrast between version and interpretation, between the avowed bias of the version as against the claim of the interpretation correctly, rightly, truthfully to “understand” the text.”²

Si bien es imposible llevar algunas traducciones de obras dramáticas a la escena sin alguna modificación, y otras traducciones, hechas con un montaje específico en mente, contienen demasiados aspectos específicos del mismo como para tomarse en cuenta para otro montaje o para su publicación, consideramos que, así como el dramaturgo escribe para la escena una versión que luego cada director reinterpreta, la traducción de una obra dramática no tiene por qué cerrarse solamente a una opción. Una traducción que considera los elementos escénicos de la obra no tiene por qué ceñirse a una sola interpretación escénica, y de la misma forma, una traducción cuyo objetivo principal sea la publicación de la obra puede considerar los elementos escénicos, de manera que, en un futuro, puede funcionar como punto de partida para un montaje de la misma forma en la que la obra dramática lo hace en su lengua de partida. Éste ha sido el objetivo de la traducción que presentamos: una versión del Texto A de *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe que pudiera ser representada y leída.

La investigación que acompaña el texto ha tenido una doble función. Además de que esta investigación es necesaria para la traducción, como ya se mencionó, y de que se presenta antecediendo a la obra, el conocimiento del contexto, el personaje, la obra del autor y las interpretaciones posteriores han resultado en un aparato de notas explicativas e interpretativas que acompañan la edición bilingüe del texto. La función de estas notas es brindar al lector conocimiento sobre el contexto, el personaje, aspectos textuales de la época, y las interpretaciones que se han hecho de la obra, y así brindarle herramientas para una mayor comprensión de la misma. Queda claro que estas notas están dirigidas al lector, y no al público de un montaje escénico, sin embargo, las notas tienen también su utilidad para la representación, ya que pueden ser útiles para la lectura y la construcción del montaje que hacen el director y los actores de cualquier versión teatral.

La edición que se presenta, pues, se hace con el afán de brindar la mayor cantidad de herramientas posible para lectores y cualquier persona que desee montar la obra. La traducción en sí busca mantener las características que, en un análisis del texto y de su contexto, nos parecieron importantes de conservar en la versión. Esto incluyó tanto

² John Hollander, “Versions, Interpretations, and Performances” en Brower, *op. cit.*, p. 230.

características del texto como características que apuntaban a la escena. Posiblemente la más mencionada durante el análisis, y la que más discusión suscita entre traductores de teatro y traductores literarios en general, es la versificación. *Doctor Faustus*, como la mayoría de las obras escritas en el periodo isabelino, está escrita en pentámetro yámbico, con fragmentos en prosa. Como se vio en el capítulo 4, hay una constante discusión sobre la traducción del verso como prosa o como verso, y en este último caso, sobre la forma de verso que se elige.

En esta investigación no hemos tomado una postura acerca del problema en general, si bien hemos tomado una decisión para la traducción de la obra de Marlowe. Consideramos que cada caso, cada obra, cada traductor en cada época y lugar es diferente, y la forma de traducir el verso es una más de las decisiones que toma el traductor, parte de su interpretación, una de las tantas interpretaciones posibles que existen en cada obra:

There is an extremely close relationship between the kind of verse form a translator chooses and the kind of total effect his translation achieves. It is, in fact, a relationship so central to the entire problem of verse translation that its study deserves our utmost attention — study, not in order to arrive at normative dicta: so it must be, and not otherwise, but to come to understand the nature of various kinds of metapoems, each of which can never be more than a single interpretation out of many of the original whose image it darkly mirrors.³

Esta obra de Marlowe, como cualquier otra, se regenera y vuelve a vivir con cada nueva interpretación, lectura o traducción.

Para esta traducción, elegimos, primero que nada, mantener la obra en verso, y luego, una forma de verso existente en español, que tenía la ventaja de haber sido usada ampliamente en el teatro español de los siglos XVI y XVII, el endecasílabo suelto. Es, también, la forma de verso que muchos traductores de obras en *blank verse* (aunque nunca coincidiremos todos) han usado, y el *blank verse*, en más de una ocasión, se ha juzgado la forma de verso inglesa conveniente para traducir el endecasílabo, e incluso encontramos autores que consideran estos dos términos sinónimos: “Estos oídos, están avezados, en cambio, a escuchar con agrado los endecasílabos *suelos* (el *blank verse*), cuyo dominio del teatro clásico inglés —y sobre todo el de Shakespeare— es casi completo. Es ésta por tanto la forma poética que a mí se me antoja como la más adecuada, con mucho,

³ Holmes, *op. cit.*, pp. 101-102.

para la traducción al inglés de cualquier comedia española y la que en consecuencia he empleado, por regla general, en mis propias versiones.”⁴

Como se mencionó en el capítulo 5, el *blank verse* y el endecasílabo suelto comparten ciertas propiedades, como la flexibilidad en la colocación de acentos, el uso de rima nula, y, por ello, su utilidad para la escena y la épica, que los situó, en algún momento, como opciones de traducción para el hexámetro latino. Tienen, como es natural en dos formas de verso que pertenecen a dos lenguas distintas, diferencias también. Para esta interpretación de *Doctor Faustus*, el endecasílabo mostró tener las características que buscábamos para la versificación de la obra en español.

La importancia de la decisión sobre la versificación no se debe menospreciar, ya que de ella se desprendieron muchas decisiones posteriores durante el proceso: “... in the intricate process of decision-making which translation is, the decision regarding the verse form to be used, made, as it must be, at a very early stage in the entire process, can be largely determinative for the nature and sequence of the decisions still to come.”⁵ Es por esta razón que, en la investigación que acompaña la traducción, se incluyó un apartado sobre la versificación. La comprensión de éste, como de muchos otros elementos, apoyaría las decisiones que se tomarían conforme a la traducción: “A theoretical knowledge of the nature of verse rhythm will not fetter the translator of poetry, but give him greater wing-span.”⁶

Si la forma de la traducción (reflejo, de una u otra manera, de la forma de la obra) es uno de los componentes que hay que considerar, compuesto de una variedad de aspectos que discutimos en capítulos anteriores, todos los cuales implican decisiones que se debieron tomar en la traducción, el contenido es también un componente esencial, en particular si partimos de la idea de que este texto, como cualquier otro, es susceptible de interpretación. Es en este punto en el que la investigación acerca de la obra en general, su contexto y las distintas interpretaciones que se han hecho cobra sentido, no solamente como un apoyo a los futuros lectores y actores o directores, sino como la base en la que se tomarán decisiones conscientes acerca del sentido o la interpretación de cada pasaje en particular, ya sea al momento de traducir la obra o de escenificarla: “La comprensión del pasado, así como de otra cultura, es un proceso constante de traducción que, por un lado,

⁴ Dixon, *op. cit.*, p. 14.

⁵ Holmes, *op. cit.*, p. 94.

⁶ Kochol, *op. cit.*, p. 111.

permite la comunicación, pero que, por el otro, también crea un área de incompreensión. Esta incompreensión es productiva, en el sentido de que subraya el hecho de que nuestros prójimos y el pasado son cosas distintas, y ello le da a uno el sentimiento agradable de ser diferente.”⁷

Las decisiones de cada traductor, además, dependen de mucho más que la investigación que pueda hacer acerca del texto. Su contexto particular, el sistema cultural, el literario y el subsistema de traducción literaria (y en este caso el subsistema del drama también) influirán en las decisiones que tome, sea consciente de ello o no. También sus afinidades personales entran en juego, al igual que la intención de la traducción, el objetivo del texto que entregará. La información, tanto acerca del contexto de la obra como del propio, incluyendo un conocimiento acerca de la traducción en su propia época, del género que trabajará, de obras de la misma época, e incluso, como sucede en este caso, de otras traducciones de la misma obra, le brindarán herramientas para tomar decisiones de forma consciente: “La labor de los editores comprende, desde luego, además de la fijación del texto la aclaración de cuantas dudas pueden tener sus lectores, hispanoparlantes o extranjeros, en cuanto a su inteligencia. Sin embargo, siempre las resuelven todas, a veces, seguramente, por no darse cuenta de que exista la menor dificultad y otras se llega a sospechar que callan adrede lo que no comprenden del todo. El traductor, por desgracia, no puede permitirse tales lujos.”⁸ Esta postura idealista de Vactor Dixon acerca de las tareas del editor y las del traductor, creemos, no es tan tajante. El traductor debe conocer la obra aobre la que trabaja con la misma profundidad que el editor, es, y debe ser capaz de resolver las mismas dudas, ya que es quien se las encontrará y tendrá la obligación de resolverlas en su tarea cotidiana. Y usualmente, el traductor no se puede dar el lujo de callar sus ignorancias, ya que aparecerán en la página. Por esta razón, esta investigación previa a la traducción puede incluso llevar a los traductores literarios a especializarse en una época o una corriente, como algunos autores afirman que debe suceder: “... the true translator should be a genuine scholar who is skilled in research and has devoted much time (some devote even a lifetime) to the field of literature he translates from.”⁹

Si bien las decisiones relacionadas con la traducción completa se tomaron con base en la investigación y en las primeras etapas de la traducción misma, otras decisiones

⁷ Shaked, *op. cit.*, p. 25.

⁸ Dixon, *op. cit.*, p. 14.

⁹ Ranka Kuič, “Translating English Romantic Poetry” en Holmes, *op. cit.*, p. 183.

no están mencionadas en el texto que antecede la traducción. Y es que cada verso, cada palabra, implica una decisión que, aunque depende de otras decisiones más generales, a veces conlleva una investigación más detallada, y a menudo, la elección entre una interpretación y otra (aunque en la medida de lo posible, intentamos no cerrar la traducción a interpretaciones distintas a la nuestra). Éstos son los casos que se encuentran detallados en notas al pie de la traducción. Claro está, sin embargo, que las decisiones generales influyeron en las que se tomaron más adelante sobre pasajes precisos, así como estas decisiones puntuales tienen un efecto sobre la obra en general: “... dans chaque élément de l’œuvre se trouve l’ensable et dans l’ensable se trouve chaque élément. Ce théorème fondamental du cycle herméneutique est d’une grande importance pour les réflexions théoriques portant sur la traduction.”¹⁰

Como todas las traducciones anteriores y todas las que vendrán de *Doctor Faustus*, ésta considera unos aspectos sobre otros que, probablemente, otro traductor encuentre más importantes. Como todas, está hecha para un lector (y un público) en particular, y a su vez, ceñida a las formas de traducción que se consideran apropiadas en esta primera década del siglo XXI: “The essential variable is what the translator sees in the original, and what he wishes to pass on. Each age and culture translates anew...”¹¹ Y es que, si traducir es interpretar, brindar una lectura, entonces cada traducción será siempre una de las infinitas posibilidades que tiene esta obra. Un traductor es un lector que, a su vez, presta su lectura a la interpretación de los lectores que conocerán la obra del autor a través de sus ojos. Derrida, como hemos visto, halla el mismo proceso en el escritor mismo, quien interpreta aquello que le ha venido de cualquier número de fuentes, y al ponerlo en palabras, no deja más que una versión.

Escribir y traducir, durante la mayor parte de la historia de la humanidad, eran dos tareas paralelas, similares e intercambiables. Nadie, antes del siglo XIX, preguntaba por el original, o reclamaba para el autor derecho sobre otra cosa que no fuera su versión, su forma de poner en palabras la historia o los hechos. Durante poco más de dos siglos, en cambio, hemos considerado al autor dueño de la obra, no solamente en su forma, sino sus ideas. Hemos olvidado que esa obra tiene fuentes previas, y que a su vez, será fuente de otras muchas obras. En estos dos siglos, el traductor ha quedado necesariamente reducido a un segundo plano. Ya no hace arte, como el autor, simplemente pasa fielmente (según el

¹⁰ Čermák, *op. cit.*, p. 29.

¹¹ Kelly, *op. cit.*, p. 227.

concepto de fidelidad de cada época y de cada traductor) el arte que hizo otro a otra lengua. Para Derrida, como para Willis Barnstone y otros estudiosos de la traducción, escribir es traducir, y traducir, escribir: “Let us explore translation as an activity underlying all perception, reading, and writing, a process infusing the mind’s most banal response to ordinary sense data, and an instinctive device directing the mind’s most self conscious moments of artistic creation.”¹²

Traducir es, pues un arte. Es un arte en el que un autor colabora con otro (y si tomamos en cuenta las fuentes de ese primer autor, con más de uno), aunque esta colaboración se dé a través del tiempo y el espacio, y los autores rara vez se conozcan las caras: “The source text has one author—if there is ever an initial source. The translation, however, has at least two. For this reason, for the doubleness, perhaps the duplicity of the translation nature, I think of translation always as a “double art.” The word *double* refers not only to the art invested in both source and target texts, but, more significant, to the collaboration of two (three, four) artists, who have joined their arts and who, by the mediation of changing languages, have produced in the new work a double art.”¹³

Si traducir es un arte colaborativo (doble, diría Barnstone), traducir obras dramáticas lo es en un sentido incluso más amplio. El teatro, por su cuenta, ya es una forma artística en la que, en distintas etapas del proceso, hay participación de distintos artistas, cuyas interpretaciones (lecturas o traducciones) influyen el montaje que se presentará ante el público: “Every stage and feature of the dramatic production has and/or will involve processes of translation.”¹⁴ En la traducción del teatro, más que en la traducción de ningún otro género, debemos aceptar al traductor como un artista, como un partícipe creativo más en el proceso de traducción y re-traducción de la obra camino a la escena.

La interpretación que hace cada traductor, como aquella que hace cada director de un montaje de una obra, es eso, una versión, parcial, personal, efímera (si bien la representación tiene un tiempo de vida aún más corto que el de la traducción). Es una ventana al mundo que puede contener la obra que, incluso, podría interesar lo suficiente a algún lector o espectador para buscar otra o, en el mejor de los casos, dar un paso más hacia la obra y hacerse su propia ventana: “The translator hopes, for his author’s as well as his royalties’ sake, that he will reach many readers who do not have the original language;

¹² Barnstone, *op. cit.*, p. 20.

¹³ *Ibid*, p. 88.

¹⁴ Gostand, *op. cit.*, p. 2.

he hopes that his work will not entirely satisfy them, that across their consciences there will occasionally flutter a nuance of regret that they could not have read the author in his own language.”¹⁵

Con este trabajo hemos pretendido varias cosas. La primera, y la más clara, ha sido presentar una traducción de este Texto A de *The Tragical Historie of Doctor Faustus*, de Christopher Marlowe, con la intención no sólo de dar a conocer esta versión de la obra, mucho menos traducida, al lector (y al público) mexicano de hoy, sino, al tomar en cuenta las necesidades de la escena, de crear una versión representable. Con esto, a la vez, esperamos haber puesto un eslabón más en la cadena de escritura y reescritura de esta obra, de manera que no perezca en el olvido: “We may have established in some definitive way that literary translation, like all activities of writing, is not a science with data whose validity is proved by repeatability but an art of differences. Moreover, it should be clear that the translator, as a receiver, is free to set and upset the parameters of translatability.”¹⁶

Esperamos que se continúe trabajando sobre *Doctor Faustus*, que se traduzca nuevamente, y sobre todo, que se represente en escena, en el medio para el cual la concibió Kit Marlowe porque, a fin de cuentas, el teatro de Marlowe, como el de Shakespeare que describe Ángel-Luis Pujante, “Se trata, en suma, de un teatro de esencias dramáticas en el que tienen primacía palabra y actor.”¹⁷ Cada nueva interpretación, tome la forma que tome (texto, crítica, ensayo o representación) nos deja ver un poco más del total que es esta obra.

Last, but not least, diría un angloparlante, está el propósito específico acerca de las teorías de la traducción dramática. Si el campo de estudios de traducción es, como tal, relativamente nuevo,¹⁸ el de los estudios de traducción dramática o teatral apenas comienza a existir. Hasta los años ochenta, no existía un solo texto sobre el tema, ni del lado de los estudios de traducción, ni del lado de los estudios dramáticos: “Whether linguistically oriented or not, the study of translated dramatic literature has been treated extremely superficially by translation studies. It is easy to see that a linguistics which had

¹⁵ Humphries, *op. cit.*, p. 65.

¹⁶ Barnstone, *op. cit.*, p. 20.

¹⁷ Pujante, *op. cit.*, p. 143.

¹⁸ Consideramos que, aunque se ha escrito acerca de la traducción desde que se ha traducido, es decir, desde el inicio de la historia, los estudios de traducción tienen apenas algunas décadas de entenderse como una disciplina académica.

not discovered the central notion of pragmatics could not devote too much energy to one of the most important aspects of drama, whereas literary analyses of translated dramatic texts very often were confined to its textual dimension, to what was on the page. Neither discipline developed the necessary tools to deal with other dimensions in a satisfactory way.”¹⁹

La traducción del drama debe considerarse, por sus características particulares, como una forma de traducción distinta, aunque nadie pone en duda el hecho de que comparte muchos elementos de la traducción literaria. Como la traducción de la poesía, debe estudiarse más, sus características particulares deben conocerse, analizarse, como ya comenzaron a hacerlo Zuber y Aaltonen en sus libros, por especialistas, traductores y estudiosos de la traducción especializados en la traducción dramática. En las traducciones deben cuidarse, también, los aspectos teatrales, escénicos de los textos. Hacerse con la consciencia de que el texto que se traduce no es el fin, sino el medio por el cual una obra llega a la escena.

En las últimas dos décadas, se han dado los primeros pasos hacia establecer la traducción dramática como una forma de traducción especializada dentro de la traducción literaria, y dentro de los estudios de traducción. Debemos dar continuidad a estos primeros impulsos, generar una verdadera discusión académica sobre el tema, para que no se quede en tratamientos esporádicos, aislados. Debemos volvernos especialistas en este tipo de traducción, no dejar de analizarla y estudiarla, con la esperanza de que con el tiempo, aparezcan más interlocutores en la discusión.

¹⁹ André Lefevere, “Translating Literature/Translated Literature: The State of the Art” en Zuber, *op. cit.*, p. 160.

Bibliografía

- AALTONEN, Sirkku. *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon (UK), Multilingual Matters Ltd., 2000.
- ALATORRE, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. México, Editorial Gaceta, 1999 (colección Escenología).
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1984.
- ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double. Suivi de Le théâtre de Séraphin*. Paris, Gallimard, 2003.
- Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera, en <http://www.aselered.org>.
- BAEZA, Silvia Patricia. *Translating Drama: Poetics and Process. A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Doctor of Philosophy Degree*. Department of Speech / Theater in the Graduate School, Southern Illinois University at Carbondale, 1980.
- BARNSTONE, Willis. *The Poetics of Translation. History, Theory, Practice*. New Haven, Yale University Press, 1993.
- BASTIN, Georges L. “Por una historia de la traducción en Hispanoamérica”, *Ikala*, 2003, vol. 8, No. 14, Université de Montréal, versión electrónica en HISTAL – Histoire de la traducción en Amérique Latine, en <http://www.umontreal.ca/espanol/documentos/por una historia de la traduccion en hispanoamerica.htm>.
- BENTLEY, Eric. *La vida del drama*. México, Paidós, 1998.
- BERMAN, Antoine. *L'Épreuve de l'Étranger. Culture et Traduction Dans l'Allemagne Romantique*. Paris, Gallimard, 1984.
- BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris, Gallimard, 1995.
- BERNSTEIN, Alan E. *The Formation of Hell*. London, University College London Press, 1993.
- BERTHOLD, Margot. *Historia social del teatro*, 2 vols. Madrid, Ediciones Gadarrama, 1974.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, www.cervantesvirtual.com.

BLAKEMORE EVANS, G. *Elizabethan-Jacobean Drama. The Theatre in its Time*. New York, New Amsterdam, 1990.

BOAS, Frederick S. *Christopher Marlowe: A Biographical and Critical Study*, Oxford, Clarendon Press, 1940.

BRAWLEY, Benjamin. *A Short History of the English Drama*. Freeport (USA), Books for Libraries Press, 1969.

BROWER, Reuben A. (ed.) *On Translation*. Boston, Harvard University Press, 1966.

BROWN KURIYAMA, Constance. *Christopher Marlowe. A Renaissance Life*. Ithaca (USA), Cornell University Press, 2002.

CABANELLAS DE LAS CUEVAS, Guillermo y Eleanor C. Hoague. *Diccionario jurídico*. Buenos Aires, Editorial Heliasta, 2001.

CARLSON, Harry G. "Problems in Play Translation" en *Educational Theatre Journal*, vol. 16 (1). Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1964, versión electrónica en: <http://www.jstor.org/stable/3204378>.

CHILD, Harold. "The Elizabethan Theatre", en WARD, A.W. & A.R Waller, *The Cambridge History of English and American Literature*, vol. VI, *The drama to 1642*, en <http://www.bartleby.com/216/>.

COHEN, Walter. *Drama of a Nation. Public Theater in Renaissance England and Spain*. Ithaca (USA), Cornell University Press, 1985.

COLLINSON, Patrick. *The Reformation, a History*. New York, The Modern Library, 2004.

Concise Oxford English Dictionary. Oxford University Press, 2004.

CONTRERAS SOTO, Eduardo. "Traduciendo a Los acarnios: acerca del sentido funcional del verso dramático", *Nova Tellus*, vol. 22 (1), 2004, pp. 19-49, en <http://web.ebscohost.com/ehost/pdf?vid=4&hid=109&sid=889ecb09-eda0-4400-abee-04711a2b23da%40sessionmgr103>.

COPLESTON, Frederick. *Historia de la filosofía*. Barcelona, Ariel, 1993.

CORDONNIER, Jean-Louis. *Traduction et Culture*. Luçon, Hatier/Didier, 1995.

CORTESI, Claudia. *Quand la Traduction se Réfléchit...* Torino, Cahiers du R.A.P.T., L'Harmattan Italia, 2005.

- CUDDON, J.A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, revised by C. E. Preston. London, Penguin Books, 1999.
- DANIELL, David, *The Bible in English: Its History and Influence*. New Haven (USA), Yale University Press, 2003.
- DE RIQUER, Martín. *Resumen de versificación española*. Barcelona, Seix Barral, 1950.
- Diccionario Ilustrado de latín. Latino-español, español-latino*. Barcelona, Vox, 2004.
- DIEZ ECHARRI, Emiliano. “Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español”, *Revista de Filología Española – Anexo XLVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Patronato “Menéndez y Pelayo”/Instituto Miguel de Cervantes, 1970.
- DIXON, Victor. “Arte nuevo de traducir comedias en este tiempo: hacia una versión inglesa de *Fuenteovejuna*”, *Traducir a los clásicos. Cuadernos de teatro clásico*, vol. 4. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1989, pp. 11-25.
- DRESSEN, Alan C. *Elizabethan drama and the Viewer’s Eye*. Chapel Hill (USA), The University of North Carolina Press, 1977.
- EDWARDS, Gwynne. “La traducción de textos clásicos dramáticos españoles al inglés”, *Traducir a los clásicos. Cuadernos de teatro clásico*, vol. 4. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1989, pp. 27-43.
- Encyclopaedia Britannica Online*, <http://www.britannica.com/eb/art-2974>.
- ERDMAN, Joan L. “Performance as Translation: Uday Shankar in the West” en *The Drama Review: TDR*, vol. 31 (1), 1987, Boston, The MIT Press, versión electrónica en: <http://www.jstor.org/stable/1145766>.
- FELDMAN, Sylvia D. *The Morality-Patterned Comedy of the Renaissance*. The Hague, Mouton, 1970.
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*. Barcelona, Ariel Referencia, 1994.
- FOX, Dian. “Some Thoughts on Editing, Translating and Teaching *El Médico de su Honra*”, *Bulletin of the Comediantes*, vol. 58 (2), 2006, Newark, University of Delaware, versión electrónica en: <http://web.ebscohost.com/ehost/pdf?vid=1&hid=109&sid=0a26ddcf-151b-4392-a85a-d9c6ddf826ce%40sessionmgr107>.

- GITLITZ, David. “Confesiones de un traductor”, *Traducir a los clásicos. Cuadernos de teatro clásico*, vol. 4. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1989, pp. 45-52.
- Gran diccionario Oxford español-inglés, inglés-español*. New York, Oxford University Press, 2003.
- GREEN, John Robert. *A Short History of the English People*. London, J. M. Dent & Sons Limited, 1934 (Everyman’s Library #727).
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 1981.
- HAIGH, Christopher. *Elizabeth I*. London, Longman, 1991.
- HATIM, Basil y Ian Mason. *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*. Barcelona, Ariel, 1995.
- HAYES, Douglas W. *Rhetorical Subversión in Early English Drama*. New York, Peter Lang, 2004.
- “Henry IV of France”, *Encyclopaedia Britannica, Macropedia*, vol. VIII, pp. 772-775.
- HERRERO PRADO, José Luis. *Métrica española*. Madrid, Ediciones del Orto, 1996.
- HOLMES, James S., *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. The Hague/Paris, Mouton/Publishing House of the Slovak Academy of Sciences, 1970.
- HOMERO, *La Odisea*. México, Porrúa, 1991 (Colección Sepan Cuántos... # 4).
- HONAN, Park. *Christopher Marlowe, Poet & Spy*. Oxford University Press, 2005.
- HOPKINS, Lisa. *Christopher Marlowe, a Literary Life*. New York, Palmgrave, 2000.
- Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset de la Universidad Complutense de Madrid, en <http://www.ortegaygasset.edu>.
- ISER, Wolfgang. *Rutas de la interpretación*, tr. Ricardo Rubio Ruiz. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- JAUSS, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, tr. Michael Shaw. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982.
- JEFFCOAT III, John L., “English Bible History Article & Timeline”, 2002, en <http://www.greatsite.com/timeline-english-bible-history/>.

- JEFFREY, David L. (ed.). *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*. Grand Rapids (Michigan, USA), William B. Erdmans Publishing Company, 1992.
- JOHNSON, Paul. *Historia del cristianismo*. Barcelona, Ediciones Vergara, 2004.
- JONES, Margaret E.W. "Reviews. New Fiction." en *Hispania*, vol. 76, (4), 1993. Washington, Georgetown University, pp. 748-749, versión digital en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361642057806720311802/p0000005.htm>.
- "José Miguel Santamaría López" en el catálogo electrónico *Dialnet*, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/extaut?codigo=797817>.
- KAUFMAN, Peter Iver. *Prayer, Despair and Drama, Elizabethan Introspection*. Chicago, University of Illinois Press, 1996.
- KIEFER, Frederick. *Writing on the Renaissance Stage. Written Words, Printed Pages, Metaphoric Books*. Newark, University of Delaware Press, 1996.
- KELLY, Louis G. *The True Interpreter. A History of Translation Theory and Practice in the West*. Oxford, Basil Blackwell, 1979.
- KIECKHEFER, Richard. *Magic in the Middle Ages*. Cambridge University Press, 2007.
- La Biblia Latinoamericana*. Madrid, Ediciones Paulinas, 1990.
- LAFARGA, Francisco y Luis Pegenaute (eds.). *Historia de la traducción en España*. Salamanca, Editorial Ambos Mundos, 2004, versión electrónica en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/45703958760125097021457/029644.pdf>.
- LARQUE, Thomas. "Elizabethan Theatre", en *Shakespeare and his Critics*, www.shakespearean.org.uk.
- LEFEVERE, André. *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen/Amsterdam, Van Gorcum, 1975.
- LEVIN, Harry. *Christopher Marlowe: The Overreacher*. London, Faber & Faber Limited, 1973.
- LLOVET, Jordi, et al. *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona, Ariel, 2005.
- LUNT, W.E. *History of England*. New York, Harper & Brothers, 1956.

- LURKER, Manfred. *Diccionario de dioses y diosas, diablos y demonios*. Barcelona, Paidós, 1999.
- MACKENZIE, Ann L. “La cisma de Inglaterra: dos versiones inglesas del monólogo de Carlos sobre Ana Bolena”, *Traducir a los clásicos. Cuadernos de teatro clásico*, vol. 4. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1989, pp. 53-77.
- MAMET, David. *Faustus: a Play*. New York, Vintage Books, 2004.
- Mamet, David. *Three Uses of the Knife. On the Nature and Purpose of Drama*. New York, Random House, 1998.
- MANGAN, Michael. *Christopher Marlowe. Doctor Faustus*. New York, Penguin Books, 1989.
- “Marcelo Cohen” en *Literatura Argentina Contemporánea*, en <http://www.literatura.org/Cohen/Cohen.html>.
- MARÍAS, Javier. “La muerte de Aliocha Coll”, en *El País*, “Cultura”. Madrid, 1 de diciembre de 1990, versión digital en http://www.elpais.com/articulo/cultura/muerte/Aliocha/Coll/elpepicul/19901201elpepicul_20/Tes/.
- MARLOWE, Christopher. *Doctor Faustus*, ed. and with a newly revised introduction by Sylvan Barnet, New York, Signet Classic, 2001.
- MARLOWE, Christopher, and his collaborators and revisers. *Doctor Faustus. A- and B-Texts (1604, 1616)*, ed. David Bevington and Eric Rasmussen, New York, Macmillan/Manchester University Press, 1997 (The Revels Plays Series).
- MARLOWE, Christopher. *Doctor Faustus. A Two-Text Edition (A-Text, 1604; B-Text, 1616). Contexts and Sources. Criticism*, ed. David Scott Kastan, New York, W. W. Norton & Company, 2005.
- MARLOWE, Christopher. *Doctor Faustus. Based on the A Text*, ed. Roma Gil, London, New Mermaids/A & C Black, 2007.
- MARLOWE, Christopher. *Doctor Faustus*, ed., and with an introduction by W. W. Greg. London, Penguin Books, 1969, versión electrónica en <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=1999.03.0011&layout.norm=reg>.
- MARLOWE, Christopher. *The Tragical History of D. Faustus. As It Hath Bene Acted by the Right Honorable The Earl of Nottingham His Seruants*, ed. Rev. Alexander Dyce, London, 1604. Versión electrónica editada por Gary R. Young con correcciones

provenientes de los cuartos de 1616, 1624 y 1631 para Project Gutenberg, 1997, en <http://www.gutenberg.org/dirs/etext97/dfst10a.txt>.

- MARLOWE, Christopher. *The Tragicall History of the Life and Death of Doctor Faustus*, ed. Rev. Alexander Dyce, printed for John Wright to be sold at his shop without Newgate, at the signe of the Bible, London, 1616. Versión electrónica editada por Gary R. Young y David Widger con correcciones provenientes de los cuartos de 1604, 1624 y 1631 para Project Gutenberg, 2008, en <http://www.gutenberg.org/files/811/811-h/811-h.htm>.
- MARLOWE, Christopher. *The Complete Plays*, ed. J.B. Steane. London, Penguin Books, 1969.
- MARLOWE, Christopher. *The Works of Christopher Marlowe*, ed. Charles Frederick Tucker Brooke. Oxford, Clarendon Press, 1969 (first edition, 1910).
- MARLOWE, Christopher. *The Works of Christopher Marlowe*, ed. Robert Hope Case. New York, Gordian Press, 1966 (first edition, 1931).
- MARLOWE, Christopher. *The Works of Christopher Marlowe. Including his Translations*, ed., with notes and introduction by Lt. Col. Francis Cunningham, London, Frederick Warne and Co., 1870. [Edición Facsimilar de Elibron Classics, s/l, 2005].
- MARLOWE, Christopher. *The Complete Poems*, ed. Mark Thornton Burnett. London, J.M. Dent, 2000 (Everyman's Poetry).
- MARLOWE, Christopher. *Teatro*, tr. Juan G. de Luaces. Barcelona, Editorial José Janés, 1952.
- MARLOWE, Christopher. *La trágica historia del doctor Fausto*, tr. José Aladern, intr. Francisco Víctor Hugo. Buenos Aires, Editorial Xanadú, S.A., 1977.
- MARLOWE, Christopher. *La trágica historia del doctor Faustus*, en *Teatro*, tr. Aliocha Coll. Madrid, Alfaguara, 1984, pp. 829-1059 (edición bilingüe).
- MARLOWE, Christopher. *La trágica historia de la vida y muerte del doctor Fausto*, intr. J. C. Santoyo, notas J. M. Santamaría, tr. J. C. Santoyo y J. M. Santamaría. Madrid, Editorial Cátedra, 1984.
- MARLOWE, Christopher. *La trágica historia de la vida y muerte del Doctor Fausto. Texto B (1616)*, ed. y tr. Julián Jiménez Heffernan. Madrid, Abada Editores, 2006 (edición bilingüe).

- MARLOWE, Christopher. *La trágica historia del Doctor Fausto*, tr., intr. y notas Ana Bravo. Buenos Aires, Editorial Biblios, 2006.
- MCLEOD, Randall (ed.). *Crisis in Editing: Texts of the English Renaissance*. New York, AMS Press, 1994 (Papers given at the twenty-fourth annual Conference on Editorial Problems, University of Toronto, 4 – 5 November 1988).
- MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 1992.
- MONNEYRON, Frédéric y Joël Thomas. *Mitos y literatura*, tr. Emilio Bernini. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2004.
- MOYA, Virgilio. *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*. Madrid, Cátedra, 2004.
- MUIR, Kenneth. “Algunos problemas en torno a la traducción del teatro del Siglo de Oro”, *Traducir a los clásicos. Cuadernos de teatro clásico*, vol. 4. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1989, pp. 87-93.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Arte del verso*. México, Compañía General de Ediciones, S.A., 1964.
- OESTE DE BOPP, Marianne (pról. y tr.). *El libro popular del doctor Faustus*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- ORGEL, Stephen. *The Illusion of Power; Political Theater in the English Renaissance*. Berkeley (USA), University of California Press, 1975.
- OVIDIO NASÓN, Publio. *El arte de amar; El remedio del amor*. Madrid, Salvatella, 1992.
- Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, 1979, versión electrónica en <http://www.oed.com/>.
- PATERSON, Alan K.G. “Reflexiones sobre una traducción inglesa de *El pintor de su deshonra*”, *Traducir a los clásicos. Cuadernos de teatro clásico*, vol. 4. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1989, pp. 113-132.
- PECK, John and Martin Coyle. *A brief History of English Literature*. New York, Palgrave Publishers Ltd., 2002.
- PUJANTE, Ángel Luis. “Traducir el teatro isabelino, especialmente Shakespeare”, *Traducir a los clásicos. Cuadernos de teatro clásico*, vol. 4, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1989, pp. 133-157.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Real Academia Española* en <http://www.rae.es/rae.html>.
- REUTER, Jasmin. *Fausto, el hombre. Tradición fáustica y situación fáustica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Teatro, 1965 (Textos del Teatro de la Universidad de México, # 13).
- RIGGS, David. *The World of Christopher Marlowe*. New York, Henry Holt and Company, 2005.
- RIVERA, Virgilio Ariel. *La composición dramática*. México, Gaceta, 2004.
- ROGERS, Pat (ed.). *The Oxford Illustrated History of English Literature*, Oxford University Press, 1990.
- ROSE, William, (ed. e intr.). *The Historie of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus*. Notre Dame (USA), University of Notre Dame Press, 1963.
- RUIZ LUGO, Marcela y Ariel Contreras. *Glosario de términos del arte teatral*. México, Trillas, 1991.
- SAAVEDRA, Guillermo. “Marcelo Cohen. Los espacios imaginarios del narrador” en <http://www.literatura.org/Cohen/repo-cohen.html>.
- SÁINZ, Miguel. “La experiencia de la traducción de obras dramáticas en España”, *Traduic*, año 13, número 20, Universidad Intercontinental, México, otoño-invierno 2005, pp. 16-19.
- SANMARTÍN, Joaquín (trad. y ed.). *Epopeya de Gilgames, Rey de Uruk*. Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona/Editorial Trotta, 2005.
- Santa Biblia, antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) revisada por Cipriano de Valera (1602), otras revisiones: 1862, 1909 y 1960 / Holy Bible, Authorized King James Versión Translated out of the Original Tounages and with Previous Translations Diligently Compared and Revised, Edición Bilingüe*, Nashville, Broadman and Colman Publishers, 1988.
- SANTOYO, Julio César, “Currículum” en el sitio Web de la Universidad de León, en <http://www3.unileon.es/proyectos/wwmidas/cvs/jcsantoyo.pdf>.
- SANTOYO, Julio César. “Traducciones y adaptaciones teatrales: Ensayo de tipología”, *Traducir a los clásicos. Cuadernos de teatro clásico*, vol. 4. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1989, pp. 95-112.

- SCHELLING, Felix E. *Elizabethan Playwrights – A Short History of the English Drama from Mediaeval Times to the Closing of the Theaters in 1642*. New York, Benjamin Blom, 1965.
- SCHULTE, Rainer and John Biguenet (eds.). *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago, The University of Chicago Press, 1992.
- SCOLNICOV, Hanna y Peter Holland (comp.). *La obra de teatro fuera de contexto*. México, Siglo XXI Editores, 1991.
- SECO, Manuel, Olimpia Andrés, Gabino Ramos. *Diccionario del Español Actual*. Madrid, Aguilar, 1999.
- SHAKESPEARE, William. *The Arden Shakespeare. Complete Works*, ed. Richard Proudfoot, Ann Thompson and David Scott Kastan. Surrey, Thomas Nelson & Sons, 1998.
- SHAW, Robert B. *Blank Verse. A Guide to Its History and Use*. Athens (USA), Ohio University Press, 2007.
- SIFRIM, Mónica. “Entrevista con Marcelo Cohen. Literatura a la hora de la siesta”, *Clarín*, 8 de noviembre de 1998, versión electrónica en <http://www.literatura.org/Cohen/mcrepo.html>.
- Simon and Shuster's International Spanish Dictionary. English-Spanish, Spanish-English*. New York, Simon and Shuster's, 1983.
- SMITH, Dawn L. “El reto de las maravillas: el traductor ante los *Entremeses* de Cervantes”, *Traducir a los clásicos. Cuadernos de teatro clásico*, vol. 4. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1989, pp. 159-170.
- STEARNS, Peter N. and William Leonard Langer (eds.). *The Encyclopaedia of World History. Completely Revisited and Updated, the Classic Reference Work Originally Edited by William L. Langer*. New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2001.
- STRAND, Mark, and Eavan Boland. *The Making of a Poem. A Norton Anthology of Poetic Forms*. New York, W.W. Norton & Company, 2000.
- SUNSHINE, Glenn S. *The Reformation for Armchair Theologians*. Louisville (USA), Westminster John Knox Press, 2005.
- TAPIA ZÚÑIGA, Pedro C. *Cicerón y la translatoología según Hans Josef Vermeer*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

- “The Acts of John” en <http://www.earlychristianwritings.com/text/actsjohn.html>.
- “The Acts of Peter” en <http://www.earlychristianwritings.com/text/actspeter.html>.
- The Apocryphal New Testament*, tr. and notes, M.R. James. Oxford, Clarendon Press, 1924.
- The Apocrypha according to the Authorised Versión*, London, Oxford University Press, s/f.
- The Cambridge History of English and American Literature. An Encyclopedia in Eighteen Volumes*. New York, Bartleby, 2000. Versión electrónica en <http://www.bartleby.com/cambridge/>.
- The New Oxford American Dictionary, Second Edition*. Oxford University Press, 2008 (electronic book version).
- The Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. London, Penguin Books, 1999.
- TORRE, Esteban. *Teoría de la traducción literaria*. Madrid, Editorial Síntesis, 1994.
- UNESCO. *Index Translationum* en http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.
- “Versions of the Bible”, *The Catholic Encyclopedia* en <http://www.newadvent.org/cathen/15367a.htm>.
- VIRGILIO MARÓN, Publio, *La Eneida*. Intr., versión rítmica y notas Rubén Bonifaz Nuño. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).
- WEBSTER, Richard. *Diccionario de las supersticiones*. México, Santillana, 2009.
- WEINBERGER, Eliot. “Tres notas sobre poesía. 2. Traducir”, *Poesía y Poética*, no. 29, Universidad Iberoamericana, México, primavera 1998.
- WEIR, Allison. *The Life of Elizabeth I*. New York, Ballantine Books, 2008.
- WILLIAMS, Miller. *Patterns of Poetry. An Encyclopaedia of Forms*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1986.
- ZUBER, Ortrun (ed.). *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford, Pergamon Press, 1980.