www.elboomeran.com

Christopher Marlowe

Acerca de Marlowe, Swinburne observa que «el padre de la tragedia inglesa y el creador del verso blanco inglés fue también, por tanto, el maestro y el guía de Shakespeare».[1] En la frase hay dos supuestos y dos conclusiones equivocadas. Kyd, tanto como Marlowe, está legitimado para el primero de esos títulos; Surrey tiene aún más méritos para el segundo de ellos; y Shakespeare no tuvo por guía y maestro a uno solo de sus predecesores o contemporáneos.[2] El juicio menos cuestionable es el de que Marlo-

1. Si bien por «verso blanco», en inglés *blank verse*, se entiende estrictamente verso contado pero no rimado, lo cierto es que en la tradición anglosajona la denominación remite inmediatamente al metro de los isabelinos —a Shakespeare sobre todo—, es decir, al pentámetro yámbico —que se suele equiparar al endecasílabo castellano—, introducido en Inglaterra por el poeta renacentista sir Thomas Wyatt (1503-1542), traductor de Petrarca y creador de la variante anglosajona del soneto que Shakespeare perfeccionaría. T. S. Eliot dedicó a la evolución del pentámetro yámbico en la poesía inglesa una atención obsesiva y consideraba a Marlowe el afinador primordial de ese metro, precedente imprescindible para la posterior eclosión de Shakespeare.

2. Thomas Kyd (1558-1594) es, junto con Marlowe, uno de los dramaturgos isabelinos más tempranos. Su obra más conocida, *The Spanish Tragedy* (*La tragedia española*, 1592), fue una de las más exitosas de la época y constituye para muchos un claro antecedente de *Hamlet*. T. S. Eliot lo consideraba un buen dra-

www.elboomeran.com

we ejerció una poderosa influencia en el teatro posterior —aun sin ser él mismo un dramaturgo de la talla de Kyd—, que introdujo muchas tonalidades nuevas en el verso blanco e inauguró el proceso de disociación que llevó a ese verso cada vez más lejos de los ritmos de la poesía rimada y que, cuando Shakespeare tomó prestada alguna cosa de Marlowe —lo que ocurrió con frecuencia en sus comienzos—, hizo siempre algo inferior o sencillamente distinto.

El estudio comparado de la versificación inglesa en sus distintos periodos constituye un largo tratado de historia por escribir.[3] De hecho, hacer un estudio pormenorizado únicamente del verso blanco supondría llegar a interesantes conclusiones. Demostraría, a mi juicio, que, en vida de Shakespeare, el verso blanco se desarrolló con más fuerza, se convirtió en el vehículo de una sensibilidad más variada e intensa que la que se haya podido expresar desde entonces y que, tras la elevación de la Muralla China de Milton, no solo ha sufrido una parálisis sino incluso un retroceso.[4] Por

---

maturgo. *La tierra baldía*, por cierto, se cierra con unos versos de *La tragedia española*. ¶ Por su parte, Surrey es Henry Howard, conde de Surrey (*c.* 1517-1547), poeta de fino oído y producción modesta que ayudó, como Wyatt, a consolidar el soneto anglosajón y que a su vez inventó, según todos los preceptistas, el verso blanco inglés, en su traducción de los libros II y IV de la *Eneida*, publicada hacia 1554.

3. Quizá el mejor libro que se ha escrito sobre el asunto sea *Shakespeare's Metrical Art* de George T. Wright (*El arte métrico de Shakespeare*; Berkeley, University of California Press, 1988), que, aunque muy centrado en Shakespeare, trata de iluminar la compleja y apasionante historia de la métrica inglesa.

4. T. S. Eliot consideraba que Milton había dejado exhausto el pentámetro yámbico, sobre todo en *El paraíso perdido*, de cuya hegemónica influencia trató de zafarse denodadamente. Véase en este volumen el prólogo, «El rey del bosque», pp. 9-43.

www.elboomeran.com

ejemplo, el verso blanco de Tennyson —un consumado maestro de la forma en determinadas aplicaciones— es más rudimentario —pero no más «tosco» o técnicamente menos perfecto— que el de media docena de contemporáneos de Shakespeare —más rudimentario en tanto que menos capaz de expresar emociones complejas, sutiles y sorprendentes.

Cualquier escritor que haya empleado el verso blanco de manera perdurable habrá producido, sin duda, tonalidades específicas que solo en sus poemas y no en los de otros pueden encontrarse, algo que deberíamos tener en cuenta cuando hablamos de «influencias» y «deudas». Shakespeare es «universal» porque tiene más tonalidades personales que ningún otro, pero todas, sin embargo, son obra de un solo hombre: nadie puede ser más de una persona. Pudo haber seis escritores como Shakespeare a la vez sin que hubiera el menor conflicto entre ellos. Y afirmar que Shakespeare dio cuenta de la práctica totalidad de las emociones humanas, implicando que dejó muy pocas a disposición de los otros, supone un malentendido radical con respecto del arte y de los artistas, un malentendido que, aun rechazándolo explícitamente, puede llevarnos a obviar el esfuerzo de atención necesario para descubrir las propiedades específicas de los poemas de los contemporáneos de Shakespeare. El desarrollo del verso blanco puede compararse al análisis de ese sorprendente producto industrial: el alquitrán de madera. Los poemas de Marlowe son uno de sus primeros derivados, pero poseen propiedades que no se repiten en ninguno de los versos blancos analíticos o sintéticos descubiertos poco después.

Quizá sea apropiado hablar de «vicios estilísticos» de la época de Marlowe y Shakespeare, pero es probable que ni uno solo de

www.elboomeran.com

esos «vicios» haya sido compartido por todos los escritores de la época. Al menos, es pertinente recalcar que la «retórica» de Marlowe no es —o cuando menos no lo es característicamente— la retórica de Shakespeare; que lo que en Marlowe es solo una mera pomposidad insolente, en Shakespeare es más propiamente un vicio de estilo, una torturada y perversa ingenuidad de las imágenes que, en vez de concentrarla, disipa la imaginación y que se debía quizá, cuando menos en parte, a influencias de las que Marlowe se mantuvo a salvo. Enseguida descubrimos que el defecto de Marlowe se fue atenuando gradualmente e incluso terminó por convertirse en virtud, lo que resulta casi milagroso. Y descubrimos que este poeta de imaginación torrencial supo reconocer muchos de sus mejores pasajes —y los de un par de poetas más—, para luego atesorarlos y reproducirlos más de una vez, casi siempre mejorándolos en el proceso.

Vale la pena observar con atención algunas de estas distintas versiones, porque indican, a despecho de la opinión común, que Marlowe fue un trabajador aplicado y consciente. J. M. Robertson ha señalado la curiosa apropiación por parte de Marlowe de un pasaje de Spenser.[5] Aquí, en Spenser, en *La reina de las hadas*:

5. Edmund Spenser (1552-1599), hoy en día muy poco leído, es uno de los poetas primordiales de la época isabelina, autor del inacabado poema épico *The Faerie Queene* (*La reina de las hadas*, 1596), escrito a mayor gloria de la reina Isabel I, a quien está dedicado, y del protestantismo. El fragmento que a continuación cita T. S. Eliot pertenece al libro I, VII, 31. ¶ J. M. Robertson (1856-1933), periodista, político y escritor escocés, cuyo libro *The Problem of Hamlet* (*El problema de Hamlet*, 1919) T. S. Eliot comentó en su ensayo «Hamlet y sus problemas», 1919. La crítica de Robertson moldeó en cierta medida las opiniones tempranas de Eliot sobre Shakespeare.

www.elboomeran.com

Como un almendro, solo
en la cima del verde Selinis,
de flores galanas exquisitamente rodeado
cuyos tiernos mechones tiemblan
con cada soplo que el alto cielo espira.[6]

Y en Marlowe, *Tamerlán*:

Y será como un almendro,
alto en la cima del majestuoso
y siempre verde Selino, primorosamente adornado
con flores más blancas que la frente de Herycina
y cuyos tiernos capullos temblarán de continuo
a cada leve céfiro que del cielo emane.[7]

El ejemplo resulta interesante no solamente porque demuestra que el talento de Marlowe, como el de la mayoría de los poetas, es en parte sintético, sino porque parece facilitar la clave de ciertos efectos «líricos» presentes en *Tamerlán* que no se encuentran en ninguna obra de Marlowe ni, a mi entender, en ningún otro sitio. Por ejemplo, el elogio de Zenócrata:

6. La extraña presencia de estos mechones de cabello se explica en el contexto del poema de Spenser: se trata de una descripción de la presencia del rey Arturo: «Upon the top of all, his lofty crest— / A bunch of hairs discolour'd diversly, / With sprinkled pearl and gold full richly drest— / Did shake, and seem'd to dance for jollity. / Like to an almond tree y-mounted high…», 'Y por encima de todo, su altiva cresta: / un manojo de pelo distintamente coloreado, / de perlas esparcido y de oro suntuosamente ataviado, / se agitaba y parecía danzar lleno de goce. / Como un almendro, solo…'. *(N. del T.)*

7. Marlowe, *Tamerlán*, parte II, IV, VII.

www.elboomeran.com

Acudan los ángeles a las murallas del cielo
cual centinelas que adviertan a las almas inmortales
que deben acoger a la divina Zenócrata.[8]

No tiene el pulso de Spenser, pero su influencia está sin duda presente. No se había producido verso blanco de verdadera calidad antes de Marlowe, pero sí teníamos el precedente inmediato de la poderosa presencia de este maestro de la melodía, y la combinación produjo resultados irrepetibles. Dudo que pueda sostenerse que Peele tuviera influencia alguna en esos versos.[9]

El citado pasaje de Spenser tiene un interés ulterior. Como puede verse, el cuarto verso:

… con flores más blancas que la frente de Herycina

es una contribución de Marlowe. Compárese con estos otros versos suyos:

Así luce mi amor, sombreando sus sienes…

… semejantes a la sombra de las pirámides…[10]

y con su versión final, que es también la mejor:

8. *Ibidem,* parte II, II, IV.

9. George Peele (1558-1597) fue uno de los llamados *University Wits* —poetas y dramaturgos isabelinos formados en Oxford y Cambridge— que, con Marlowe a la cabeza, ensayaron un teatro culto que constituyó el cimiento sobre el que Shakespeare edificaría su obra.

10. Marlowe, *Tamerlán,* parte I, V.

www.elboomeran.com

Sombreando más bellamente sus despejadas frentes
que los blancos pechos de la diosa del amor.[11]

y compárese el conjunto nuevamente con Spenser (*La reina de las hadas*):

Muchas gracias bajo sus párpados reposan
a la sombra de su clara frente[12]

un pasaje que, como indica el mismo Robertson, Spenser utilizó en otros tres lugares.

Esta economía es frecuente en Marlowe. En *Tamerlán* se hace presente mediante una forma de monotonía, a través, especialmente, de un uso fácil de nombres resonantes (por ejemplo, la recurrencia de «Caspia» o «Caspio» con el mismo efecto tonal), una práctica en la que Milton siguió a Marlowe, pero que este último desarrolló más que nadie. De nuevo,

Zenócrata, más amable que el amor de Júpiter,
más brillante que la argentina Rhodope[13]

encuentra más tarde un paralelo en

Zenócrata, la más bella doncella que jamás existió,
más gentil que las perlas y las piedras preciosas.[14]

11. Marlowe, *Doctor Fausto,* I, I.
12. Edmund Spenser, *La reina de las hadas*, libro II, canto III.
13. Marlowe, *Tamerlán*, parte I, I, II.
14. *Ibidem,* parte I, III, III.

www.elboomeran.com

Un verso que Marlowe remodela con enorme acierto:

… y colguemos en el firmamento negras flámulas[15]

se transforma en

… ved, ved cómo corre la sangre de Cristo por el firmamento.[16]

Los logros métricos de *Tamerlán* son principalmente dos: Marlowe introduce en el verso blanco la melodía de Spenser y consigue una mayor fuerza motriz reforzando la frase por encima del verso. Las frases largas y rápidas, que fluyen de un verso a otro, como en los famosos soliloquios «Naturaleza compuesta de cuatro elementos» y «¿Qué es, pues, la belleza, dijo mi sufrimiento?», indiscutiblemente alejan el verso blanco del pareado rimado y de la nota elegíaca e incluso pastoral de Surrey, a los que Tennyson volvería más tarde.[17] Si se contrastan estos dos soliloquios con los poemas del más grande contemporáneo de Marlowe, Kyd —en modo alguno un versificador despreciable—, puede verse la importancia de la innovación:

El primero buscó refugio y, siendo expulsado,
fue muerto en Southwark, camino

15. *Ibidem,* parte II, V, III.

16. Marlowe, *Doctor Fausto*, V, II.

17. Aquí T. S. Eliot cita probablemente de memoria, pues el primer monólogo al que se refiere empieza con el verso «Nature, that framed us of four elements», es decir, 'La naturaleza, que nos dotó de cuatro elementos'. La cita pertenece a *Tamerlán*, parte I, II, VI. La segunda cita, que es por el contrario *verbatim*, pertenece también a *Tamerlán*, parte I, V, I.

www.elboomeran.com

de Greenwich, donde vive el lord Protector,
a Black Will lo quemaron, en Flushing, sobre un escenario,
y a Green lo colgaron en Osbridge de Kent…[18]

que no es en realidad inferior a

Así que los cuatro aceptaron
vivir en la misma casa; y al paso
de los años, Mary se casó otra vez,
pero Dora siguió sola hasta su muerte.[19]

En *Fausto*, Marlowe va aún más lejos: en el último soliloquio rompe el verso para ganar en intensidad y, en los diálogos entre Fausto y el diablo, desarrolla un importante y novedoso tono conversacional. *Eduardo II* nunca ha dejado de concitar atención: resulta más adecuado, en tan poco espacio, poner énfasis en dos obras, una de las cuales ha sido mal entendida y la otra menospreciada. Me refiero a *El judío de Malta* y a *Dido, reina de Cartago*. De la primera se ha dicho siempre que el final —e incluso los dos últimos actos— es indigno de los tres primeros. Si uno toma *El judío de Malta* no como una tragedia —o como una «tragedia de sangre»— sino como una farsa, entonces el último acto deviene inteligible.[20]

18. Aquí T. S. Eliot atribuye estos versos de *Arden de Febersham*, V, III, a Thomas Kyd, pero la autoría de la obra es todavía dudosa. En 1770 un editor la atribuyó incluso a Shakespeare, algo totalmente descartado luego. Hoy en día algunos expertos ven en ella la mano de un imitador de Kyd.

19. Alfred Tennyson, «Dora».

20. La llamada «tragedia de sangre» en el teatro isabelino es una variante de la *revenge tragedy* o «tragedia de venganza», de notable influjo senequista, muy popular en la época. Shakespeare elevó el género a su máxima expresión en *Hamlet*.

www.elboomeran.com

Y si prestamos buen oído al verso descubrimos que Marlowe desarrolla un tono acorde con la farsa, quizá incluso el más poderoso y maduro de sus tonos. He dicho farsa pero, teniendo en cuenta el endeble humor de nuestra época, el nombre resulta inapropiado: se trata de la farsa que corresponde al viejo humor inglés, el humor cómico, terriblemente serio e incluso salvaje: un humor que exhaló su último suspiro con el genio decadente de Dickens. No tiene nada en común con J. M. Barrie, el capitán Bairnsfather o *Punch*.[21] Es el humor de la muy seria (aunque muy diferente) *Volpone*.[22]

> *Vacíate primero de estos sentimientos:*
> *amor, compasión, vana fe y sanguinario miedo;*
> *nada jamás te conmueva, no tengas piedad …*
> *En cuanto a mí, salgo a rondar por las noches,*
> *y mato hombres que gimen al pie de las murallas,*
> *o ando por ahí envenenando los pozos*.[23]

y las últimas palabras de Barrabás completan esta prodigiosa caricatura:

21. T. S. Eliot se refiere al capitán Bruce Bairnsfather, humorista gráfico, conocido sobre todo por su personaje Old Bill, muy popular durante la Primera Guerra Mundial. *Punch*, la revista de humor creada en 1841, fue el epítome del clásico humor británico.

22. *Volpone or the Fox* (*Volpone o el zorro*, 1606) es una de las comedias más perdurables de Ben Jonson (*c*. 1572-1637), amigo y rival de Shakespeare, que preconizó un teatro alejado de las especulaciones filosóficas e históricas de Marlowe y los *University Wits*, más atento a las preocupaciones y el habla de la sociedad contemporánea.

23. Marlowe, *El judío de Malta*, II, II.

www.elboomeran.com

Mas ahora comienza el extremo calor
a aguijonearme con insufribles dolores:
¡Muere, vida! ¡Vuela, alma! ¡Voz, maldice y muere![24]

Se trata de algo que Shakespeare no pudo ni quiso hacer.

Dido parece una obra un tanto apresurada, quizá escrita por encargo, con la *Eneida* sobre la mesa. Pero incluso aquí hay algún progreso. La recreación del saqueo de Troya está concebida según ese nuevo estilo de Marlowe, un estilo que asegura sus énfasis asomándose al borde de la caricatura en el momento preciso:

Cansados luego de años de guerra, los griegos
dicen llorando: «Déjanos ir en nuestras naves,
no caerá Troya, ¿por qué hemos de quedarnos? …

La tropa había alcanzado las murallas
y entró por una brecha en las calles,
y reunidos con el resto, gritaban: «¡Matadles!» …

Y tras él, su banda de mirmidones,
con bolas de fuego en las zarpas asesinas …

Al fin, los soldados la asieron por los talones,
y entre alaridos la hicieron girar por los aires …

Vimos a Casandra, que yacía en las calles …[25]

24. *Ibidem*, V, IV.
25. Marlowe, *Dido, reina de Cartago*, II, I.

www.elboomeran.com

Esto no es ni Virgilio ni Shakespeare: es puro Marlowe. Comparando el parlamento completo con el sueño de Clarence en *Ricardo III*, uno puede hacerse una idea de la diferencia entre Marlowe y Shakespeare:

> *… ¿Qué castigo por perjurio*
> *puede esta sombría monarquía ofrecer al falso Clarence?*[26]

Ahí, por otra parte, puede verse lo que el estilo de Marlowe es incapaz de lograr: la frase posee una concisión casi clásica, verdaderamente dantesca. De nuevo, como es habitual en los dramaturgos isabelinos, hay versos en Marlowe, con independencia de los muchos que Shakespeare adaptó, que pudieron haber sido escritos por cualquiera de los dos:

> *Si piensas quedarte,*
> *ven a mis brazos, que están abiertos;*
> *si no, aléjate, y haré lo mismo yo;*
> *porque si tienes fuerzas para decir adiós,*
> *fuerzas no tengo para retenerte*[27]

Pero la dirección que el verso de Marlowe pudo haber emprendido, si no hubiera «muerto maldiciendo», habría sido bastante distinta a la shakespeariana: parecida a aquella poesía intensa, se-

26. Se trata de una cita del monólogo en el que el duque de Clarence relata el sueño donde se prefigura su muerte: *Ricardo III*, I, IV.

27. Marlowe, *Dido*, V, II.

www.elboomeran.com

ria e indudablemente grande que, como cierta pintura y escultura, obtiene sus efectos a través de algo no muy distinto de la caricatura.[28]

[1919]

28. Cuando este ensayo se recopiló por primera vez en *El bosque sagrado*, T. S. Eliot lo encabezó con un epígrafe que rezaba: «Marloe was stabd with a dagger and dyed swearing» ('Marlowe fue apuñalado con una daga y murió maldiciendo'), que desapareció en la primera recopilación de sus *Ensayos selectos*. La cita, reproducida con ortografía del XVII —y que no está referenciada, según acostumbraba el poeta—, hace alusión a la leyenda de la muerte de Marlowe, cuando apenas contaba veintinueve años, en una taberna de Deptford. No se sabe a ciencia cierta si el joven dramaturgo fue víctima de una reyerta tabernaria por una discusión sobre la cuenta o si se trató de un crimen de Estado ordenado por sir Francis Walsingham, uno de los políticos más relevantes de la corte de Isabel I y para quien Marlowe había trabajado como espía. Lo único que en verdad se sabe es que fue asesinado de un dagazo en el ojo derecho. La cita que reproduce T. S. Eliot fue encontrada por John Payne Collier (1789-1883) como nota al margen, datada en 1640, en un ejemplar de *Hero y Leandro*, donde también se apuntaban otras especulaciones en torno a la vida de Marlowe, que, a juzgar por la fecha, parecían en principio muy iluminadoras. El problema reside en la reputación del turbio Collier, especialista en teatro isabelino, a quien la euforia que le produjo el descubrimiento de algunos documentos relevantes sobre la vida de Shakespeare en los primeros tiempos de su dedicación, le llevó, quién sabe si movido por la frustración de no haber encontrado nada más, a inventarse hallazgos, datos o incluso manuscritos y ganarse para siempre la fama de falsificador profesional y erudito farsante. Hay que tomar, pues, esta cita con mucha cautela: quizá por ello el propio Eliot la eliminó en la segunda edición de su ensayo.