

PACTAR CON EL DIABLO EN LA ESCENA EUROPEA:
CHRISTOPHER MARLOWE Y LOPE DE VEGA

NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (Universität Bern)

CITA RECOMENDADA: Natalia Fernández Rodríguez, «Pactar con el diablo en la escena europea: Christopher Marlowe y Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, cultura*, XXIII (2017), pp. 253-269.

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevga.195>>

Fecha de recepción: 14 de marzo de 2016

Fecha de aceptación: 6 de abril de 2016

RESUMEN

Casi en el mismo momento, Christopher Marlowe, en Inglaterra, y Lope de Vega, en España, compusieron sendas piezas dramáticas en las que se incluía el motivo del pacto con el demonio: *Fausto* y *La gran columna fogosa*. Marlowe, fascinado por la leyenda del Doctor Fausto, la llevó a las tablas en forma de tragedia inaugurando y clausurando a la vez el camino escénico del tema en tierras inglesas. Lope, por su parte, extrajo toda la savia dramática que pudo de una leyenda hagiográfica vinculada a San Basilio y compuso una de sus primeras comedias de vidas de santos. El artículo analiza las radicales diferencias en el tratamiento de un mismo asunto, tanto en lo referente a la caracterización de los personajes, como en su significación dentro de la estructura de cada pieza.

PALABRAS CLAVE: Christopher Marlowe; Lope de Vega; pacto con el diablo; comedia de santos; tragedia isabelina.

ABSTRACT

Roughly at the same moment, Christopher Marlowe in England and Lope de Vega in Spain each composed a drama which included a pact with the devil: *Faust* and *La gran columna fogosa*. Marlowe, fascinated with Doctor Faustus's legend, rendered it as a tragedy, simultaneously opening and closing the scenic path of the motif in England. On the other side, Lope exploited the theatrical power of a hagiographical legend linked to Saint Basil's and composed one of his first *comedias de vidas de santos*. This paper analyses the deep differences regarding the modeling of the theme, concerning both characterization and structure.

KEYWORDS: Christopher Marlowe; Lope de Vega; pact with the devil; saints' plays; Elizabethan tragedy.

EL PACTO CON EL DIABLO HECHO POESÍA

Como cuando se habla del amor o de la muerte —o del amor y de la muerte, más bien— casi podríamos decir que, desde un punto de vista artístico, el pacto con el diablo es un tema universal. El anhelo por trascender los propios límites y participar de esa omnipotencia solo reservada a la divinidad —que posee su prefiguración mítica en innumerables ejemplos de *hybris* hasta llegar, irónicamente, al propio Lucifer— se deslizaba, por definición, hacia lo prohibido, consumándose únicamente en forma de transgresión, de la más grave de las transgresiones, de hecho. El pacto con el demonio es, en definitiva, un símbolo; un símbolo poliédrico en el que confluyen múltiples esferas culturales —entendida la cultura en su dimensión más amplia—, desde la especulación teológica hasta el folklore, desde la legislación civil hasta la metafísica, desde la magia hasta la religión, y desde todo ello hasta el arte.

Asomarse al tema del pacto con el diablo es mirar de frente hacia un caleidoscopio semiológico en el que el significante tiene mucho de rito y el significado hunde sus raíces en las galerías más profundas de la mente humana. Pero en este *puzzle* semiótico incluso el referente es complejo. Porque no es lo mismo un pacto que otro; porque no puede ser lo mismo el pacto diabólico al que se refieren los teólogos, San Agustín y Santo Tomás entre otros, el que codifican los tratadistas desde los primeros años del siglo XVI para poner freno a la superstición, o el que se convierte en leyenda, en relato existencial y, en fin, en literatura. El pacto hecho poesía es, como todo lo que se somete al filtro del arte, una reelaboración con fines estéticos que adquiere valor en sí mismo y cuyo sentido último no hay por qué buscarlo —entre otras cosas porque no lo encontraremos— más allá de la obra. Es obvio que sí existe un fondo contextual que confiere un valor paradigmático al motivo y que permite comparar unas realizaciones —versiones, si queremos— con otras. En la Edad Media y el Siglo de Oro, la creencia efectiva en el demonio —por más que los teólogos y tratadistas hubieran insistido desde siempre en que su poder se limitaba al reino de la apariencia— preveía la posibilidad de que el hombre se aliase con él para conseguir participar de su ciencia angélica, que era lo único que no había perdido en su caída, aunque fuera a costa de su propia alma. Porque el demonio era el «príncipe

de este mundo», el que se asociaba en los autos medievales al Mundo y la Carne para tentar al ser humano con aquello que más le atraía y que, paradójicamente, más le abocaba a la perdición eterna. Pero, más allá de esa base común, los pactos literarios eran, ante todo, poesía —con valor didáctico o ejemplar muchas veces— pero poesía, en primera instancia, con fuerte sabor dramático. Cuando decimos que el pacto con el demonio posee una dramaticidad inherente, se están poniendo en juego múltiples prismas. Es dramático porque presupone un conflicto del hombre con lo que le ofrece su mundo —y esto podemos entenderlo en el sentido más trascendente o en el más trivial—; pero también lo es porque ese nivel simbólico-ritual encierra en sí mismo las semillas del espectáculo. En última instancia, es dramático porque supone un giro radical en el desarrollo de la acción a modo de la *metabolé* aristotélica. Y, en definitiva, es dramático porque el espectador externo, de haberlo, participa como ser humano que es de la compasión y el temor que le inspira un ser tan humano como el vencido, tal vez también como él, por sus propias debilidades. Los pactos literarios, antes o después, estaban llamados a subirse a las tablas e insertarse en un contexto dramático que terminara confiriéndoles una significación, en rigor, inédita.

A finales del siglo xvi, Lope en España y Marlowe en Inglaterra son los encargados de recorrer el camino escénico del pacto con el diablo en sus respectivos países. Con pocos años de diferencia,¹ sendas recreaciones dramáticas del motivo registran dos artes muy diferentes de hacer teatro: un precedente inmediato de la tragedia isabelina en el *Fausto* de Marlowe; la comedia de santos en *La gran columna fogosa*, de Lope.² Aparte del molde dramático en el que se insertan, que determina de forma decisiva sus planteamientos compositivos, la modelación literaria del pacto con el diablo no había recorrido el mismo camino en España que en Inglaterra, y las tradiciones de las que bebieron uno y otro no priorizaron siempre los mismos componentes. El resultado: dos desarrollos distintos de un mismo motivo temático que pone de manifiesto justamente cómo un trasfondo común podía modificarse al pasar por el tamiz de la poesía. Es cierto que la mediación romántica de Goethe convirtió al doctor Fausto, médico alemán de finales del siglo xv, en el mo-

1. Parece que *Fausto* se compuso hacia 1588, y Morley y Bruerton [1968] sitúan la pieza lopesca en torno a 1596.

2. Se incluye un análisis más amplio del motivo del pacto en esta pieza, y en comparación con otras comedias de la época en Fernández Rodríguez [2007].

delo arquetípico del hombre que vende su alma al diablo a cambio de favores mundanos. La primera manifestación de la leyenda en la escena europea fue justamente la versión inglesa de Marlowe, pero ni Fausto fue el primero en firmar tratos con los demonios, ni en España recibió una atención independiente.

La primera leyenda de pacto de la que se tuvo noticia en la Europa occidental fue la de Teófilo de Adana, del siglo VI (Waxman 1916: 317). En la España medieval fueron las recreaciones de esta leyenda las que iniciaron el camino literario del motivo: Gonzalo de Berceo y Alfonso X en el siglo XIII, Sánchez Vercial en el XV y, con muchos matices, don Juan Manuel y el Arcipreste de Hita en el XIV. También a partir del siglo XIV, se difunde en castellano la leyenda de Cipriano de Antioquía, donde el concierto diabólico únicamente se sugiere, pero sí se abre el camino a célebres recreaciones posteriores.³ A finales del siglo XV la inflexión celestinesca tuvo la decisiva importancia de vincular el pacto demoníaco con la *philocaptio*, sentando las bases de la modelación del motivo en la comedia del Seiscientos,⁴ donde el amor —ya lo sabemos— se perfiló tantas veces como motor de la acción. En la literatura española hubo pactos diabólicos mucho antes de Fausto; pactos que fueron perfilando un paradigma en el que el trato entre hombres y diablos se resolvía en una inflexión moralizadora y ejemplar que acababa con el arrepentimiento del transgresor y su perdón divino, o que vinculaba de manera directa la ayuda diabólica con el deseo erótico: Celestina invocó al diablo para que le allanara el camino con Melibea, pero llegará un momento en que los propios diablos se convertirán en celestinas *por exigencias del guión*.

En Inglaterra, el modelo de pacto diabólico con sabor medieval se fijó en *The Friar's Tale* de Chaucer, uno de los Cuentos de Canterbury. Aunque no hay un ritual explícito, sí se afirma un compromiso de fidelidad derivado, como en el modelo de Teófilo, de la insatisfacción mundana. Pero, a pesar de estas sugerencias literarias de corte medieval, el verdadero desarrollo literario del tema no llegará, como sugeríamos, hasta la tragedia de Marlowe. Las dos piezas que estudiamos poseen, en consecuencia, una relevancia literaria difícilmente comparable: mientras que la comedia de Lope es una más de sus comedias de santos tempranas, secundaria tan-

3. Me refiero, claro, a *El mágico prodigioso* de Calderón.

4. Un precedente remoto de la *philocaptio* celestinesca y de la vinculación entre el deseo erótico, la alcahuetería y el demonio es el que presenta la leyenda de santa Teodora alejandrina (Fernández Rodríguez 2014:248).

to en su producción como en el panorama dramático de la época —sin que haya que negar con esto su importancia como configuradora de un paradigma genérico—, la pieza marloviana es un título cimero dentro de la nómina del dramaturgo y fundamental en cualquier historia del teatro inglés. Y, además, dentro de la historia teatral del pacto diabólico, Lope inaugura un camino mientras que Marlowe lo inaugura y lo consume a la vez. Pero a pesar de las diferencias, lo que late en el fondo de ambas obras es ese impulso dramático del pacto con el demonio, esa convergencia de un significativo ritual y un significado trascendente que hallaba su referente último —porque no podía ser de otro modo— en la pasión humana.

DOS FUENTES, DOS GÉNEROS

Tanto Marlowe como Lope se basaron en sendas fuentes narrativas para dar forma a sus respectivas recreaciones dramáticas del pacto diabólico. En 1592, el célebre *Faustbuch* alemán, publicado en Frankfurt en 1587, ya contaba con una traducción inglesa bajo el título *History of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus*. Jorge Fausto habría nacido en Knittlingen en 1480, y enseguida se ganó la fama de nigromante y sodomita. Inmediatamente después de su muerte, se iniciaría la leyenda que cristalizaría en el *Faustbuch*. Parece que, tanto la creciente aversión en toda Europa hacia las prácticas mágicas y la brujería, como el interés de los moralistas alemanes por frenar la superstición popular (Cole 1995:123) —corriente esta última que, como es sabido, se generalizó también en la España quiniestista— impulsó la extraordinaria difusión del libro, al tiempo que aquella potentísima mezcla de historia y leyenda explicó su éxito inmediato entre los lectores. Marlowe fue uno de esos lectores que, seducido por el Fausto mítico, vislumbró enseguida las posibilidades de una remodelación dramática: «aquel mismo año de 1592 —recuerdan Santoyo y Santamaría [1998:30]— el Fausto marloviano estaba presente en los escenarios londinenses». La fiebre dramatizadora de Lope, por su parte, se orientó esta vez, como tantas otras, hacia el *Flos sanctorum*, y del arsenal de vidas de santos, se fijó en la de San Basilio, que incluía un episodio en el que un criado se enamoraba ciegamente de la hija de su señor, Proterio, y le prometía su alma al demonio, cédula mediante, para conseguirla. El arrepentimiento a tiempo del pecador, la súplica de la dama y la mediación del santo impedían la condenación

eterna que, en el caso de Fausto, se convertía en consecuencia necesaria de su depravación.

A la luz de esta somera presentación de las fuentes de ambos dramaturgos, queda claro que el planteamiento de uno y otro tuvo que distar considerablemente en lo que respecta a la modelación del episodio diabólico. Fausto era protagonista y pactante, la leyenda era él mismo, y la indudable proyección moralizadora del libro se orientaba hacia la reprobación de las prácticas de magia negra, como se deriva del título completo del original alemán. La historia del criado de Proterio, en cambio, es un episodio inserto en una leyenda más amplia, la de San Basilio, y se convierte en un medio, entre otros, para resaltar la virtud del protagonista y dejar intacto el valor modélico de las vidas de santos. Desde el punto de vista estructural, el pacto cumplía funciones distintas dentro de cada relato y esa diferencia tenía que proyectarse por fuerza hacia la modelación dramática. Porque, además, el molde genérico en el que podía verterse cada leyenda planteaba exigencias específicas derivadas de la tradición escénica de uno y otro ámbito. La pieza marloviana se ha calificado como «the most notable “bridge-piece” between the theatrical modes of medieval drama and the more modern developments associated with the Renaissance stage» (Cole 1995:121), un valor fronterizo entre el teatro medieval y renacentista que tantas veces se atribuyó también —aunque de forma bastante inexacta, creo— a la comedia de santos lopesca. El medievalismo del *Fausto*, que participa en algunos puntos de las *morality plays*, se manifiesta en los episodios de corte alegórico que figuran la conciencia del protagonista. La díada Ángel Bueno-Ángel Malo proyecta visualmente la alternancia entre el arrepentimiento y el pecado desde los primeros momentos del drama:

GOOD ANGEL	O Faustus, lay that damned 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. That is blasphemy.
BAD ANGEL	Go forward, Faustus, in that famous art wherein all nature's treasure is contained. Be thou on earth as Jove is in the sky, lord and commander of these elements. (I, vv. 69-76)

Y, en un momento en que los demonios ven peligrar la fidelidad del pactante, le presentan un desfile de los Pecados Capitales al más puro estilo de la dramaturgia religiosa medieval. Marlowe se sirve de escenas de corte primitivo para delinear un conflicto humano que, en rigor, solo podía emerger de una mentalidad renacentista y que vislumbraba ya algunos de los logros shakespearianos. El pacto diabólico de Fausto era en sí mismo ese conflicto.

Lope sabía bien en qué consistía la composición de una comedia de santos: tenía que insertar el fondo piadoso de la hagiografía en el molde genéticamente profano del arte nuevo sin hacer peligrar la significación trascendente de la pieza. La temática amorosa —ya lo decían los moralistas— era casi inherente al ejercicio dramatizador de las fuentes hagiográficas, y si no podía deducirse naturalmente de la vida del santo tal como codificaban los relatos, el dramaturgo tenía que inventarla. No le hizo falta a Lope recurrir a la invención cuando quiso llevar a San Basilio a las tablas porque, aunque su vida no daba demasiado de sí, en términos dramáticos, el episodio del pacto, le permitía integrar una trama amorosa sin violentar las fuentes. Y, además, la circunstancia de que se tratase de un amor desigual activaba inmediatamente el código del honor, otra de las constantes de la comedia nueva. Ahora bien: el eje de la pieza lopesca no es la tentación y caída del pactante, sino la virtud de San Basilio y la confirmación visible de su santidad. El pacto diabólico del loco enamorado es —como en las fuentes— un elemento realzador de la excepcionalidad del santo; con intensísimas posibilidades dramáticas que Lope comprendió perfectamente, pero un elemento iluminador del eje principal. Porque, en virtud de lo que comentaba más arriba, cuando el pacto se inserta en un contexto dramático, deja de ser únicamente rito para convertirse en un punto de inflexión en el que han de converger causas y efectos, el conflicto, las motivaciones de los personajes y el desarrollo posterior de la acción dramática. El pacto, sobre las tablas, tiene un antes y un después que define su sentido.

FAUSTO Y PATRICIO: LA CREACIÓN DE DOS PERSONAJES DRAMÁTICOS

Aunque ambos contasen con un trasfondo que marcaba las pautas esenciales de su evolución, el Fausto y el Patricio que se suben a las tablas no serán los mismos que sus predecesores legendarios. Pasados por el tamiz de lo dramático, los dos vasallos

del diablo se convertirán en dos figuras cuyo universo trasciende la leyenda y se sitúa en el microcosmos dramático generado por cada una de las piezas. El subgénero, la intención del dramaturgo, su personalidad creadora... confluyen en la invención de dos personajes nuevos y, a la vez, únicos. Porque dramatizar no es sencillamente dar vida escénica, sino expresar la motivación humana de manera visible. Es la «facultad de visión dramática» que definió Amado Alonso [1952:9], ese «poder genial de sorprender los resortes internos de los actos de la vida, de hacerlos funcionar y de presentar los sucesos ocurriendo, la vida personal en su concreto realizarse». Y en ese sentido Fausto y Patricio serán esencialmente distintos por más que las trayectorias de ambos converjan en ese punto de inflexión que es el pacto con el demonio.

Para modelar dramáticamente a Fausto, Marlowe contaba con el retrato detallado y matizadísimo que le proporcionaba el *Faustbuch*. Desde el punto de vista argumental, apenas tuvo que inventar nada nuevo, y se limitó a explotar las virtualidades teatrales inherentes a algunos episodios. No se preocupó de trabar orgánicamente una acción, sino que seleccionó algunos motivos que ilustraban la trayectoria fáustica, creando una impresión episódica desde el punto de vista estructural. La verdadera aportación de Marlowe se registra precisamente en la configuración dramática del personaje. Es lo que plantea Cole [1995:124]:

Marlowe's originality lies in redefining the internal qualities of Doctor Faustus, in providing him with a set of motives and attitudes, both at the start and end of his magician's career, which develop the tragic potentiality in his story.

Y, en un molde teatral de corte medievalizante en algunos puntos como veíamos, se verterá el impulso tensionador de la mirada renacentista. El conflicto, y lo que sostiene la dimensión trágica del personaje, surge de la frustración del hombre ante sus limitaciones, de la insatisfacción eterna aún a pesar de la excepcionalidad: «Yet art thou still but Faustus, and a man» (I, v. 23). Y, poco a poco, el inconformismo ante unas ciencias cuyo dominio se revela insuficiente, le conduce hacia la fascinación por la magia, aquello que trasciende por sí mismo todos los límites:

These metaphysics of magicians
and necromantic books are heavenly,
lines, circles, signs, letters, and characters—

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 artisan! (I, vv. 51-57)

Pero el gran problema de Fausto no es, en sí mismo, dejarse atraer por el conocimiento mágico, sino deslizarse hacia la magia negra, la magia diabólica y caer con ello en la *hybris*, la soberbia, el más grave pecado de todos según los teólogos. En dos versos Fausto lo dice todo: primero justifica su elección afirmando que «A sound magician is a mighty god» (I, v. 64); poco después, deja clara su motivación: «How am I gluttred with conceit of this!» (I, v. 80). A Fausto le mueve la ambición de conocimiento y poder, el afán de trascendencia; su mirada se proyecta más allá del mundo; es la mirada renacentista llevada al extremo y convertida aquí en germen de pecado. La tragedia de Fausto es la del hombre moderno.

Lope, en cambio, partía de un relato muy esquemático que trazaba solo unos ejes básicos. Su personaje ni siquiera tenía nombre, era sencillamente un «criado», y su carácter apenas se esbozaba, tal como se desprende de la versión de la leyenda que incluyó Pedro de Ribadeneira en el *Flos Sanctorum* (14 de junio):

Mas el demonio, como enemigo de la castidad y de nuestro bien incitó a un criado del mismo Proterio para que la pretendiese por mujer, y porque no se atrevía a pedirla por ser su suerte y condición tan desigual, por medio de un mago o nigromántico, por alcanzar lo que tanto deseaba, prometió al demonio vasallaje. (Menéndez Pelayo 1964: lxxvii)

No es ambición lo que mueve esta vez al personaje, Patricio una vez sobre las tablas, sino deseo erótico, y el recurso al pacto será producto de la desesperación, del loco amor, al descubrir que la dama, Antonia, quiere consagrarse a Dios:

Pero con Cristo casada,
 no hay burlas, que es Argos santo,
 y de esposo que ve tanto,
 es justo temer la espada;
 nunca vi que se lograse
 quien esposa a Dios quitó;
 mas ¡qué digo, ay, triste yo!

quiero impedir que se case.
matareme, haré locuras. (263b)

El fondo de creencia religiosa del personaje explica ese temor a Dios, la atrición, que, sin ser tan perfecta como la sincera contrición, podía resultar eficaz en el camino hacia el arrepentimiento, y se convierte justamente por ello en un rasgo fundamental en la caracterización de Patricio. Es la diferencia más notable entre ambas figuras y lo que explicará en parte su evolución posterior: la ambición desmedida de Fausto, su *hybris*, es a la vez causa y consecuencia de una perversión profunda de la voluntad; en Patricio lo que interviene es el apetito sensitivo, y, aunque su libre albedrío nunca se pone en duda, se hace hincapié en su debilidad más que en su depravación. Hasta él mismo lo reconoce:

Esto, o lo que fuere, en fin,
el pensamiento me vino
que viviese mi razón
esclava de mi apetito. (268b)

Por eso, una vez firmado el pacto y logrado su deseo —el amor de Antonia—, Patricio es invadido por un vacío que le terminará conduciendo al sincero arrepentimiento. A diferencia de otros pactantes posteriores de la comedia nueva —el don Gil de *El esclavo del demonio* o el Cipriano de *El mágico prodigioso*, por poner los dos ejemplos más célebres— el personaje lopesco no contaba con una excepcionalidad moral o intelectual previa que hiciese verosímiles reacciones extremas, ni en lo bueno ni en lo malo. Y, desde luego, no tenía nada que ver con aquel Fausto que quedaba ensalzado desde los primeros versos de la pieza: «Excelling all whose sweet delight disputes / in heavenly matters of theology» (Prólogo, vv. 18-19). Patricio terminará salvándose gracias a la penitencia impuesta por la mediación de San Basilio; Fausto se condena eternamente porque, a pesar de sus momentos de duda, siempre le podrán más la ambición y el hedonismo desmedidos. Un mismo motivo de base, dos caracteres, dos soluciones dramáticas distintas. No podía ser de otra manera.

LOS PACTOS: ESPECTÁCULO Y FUNCIÓN DRAMÁTICA

Respondiendo a impulsos distintos —algo que será decisivo, como veremos—, uno por ambición y el otro por desesperación, ambos llegan al mismo punto: la afirmación abierta de su disposición a pactar con fuerzas infernales. «This night I'll conjure, though I die therefore», exclama Fausto tras concluir que solo la magia puede responder a su sed de conocimiento. Patricio, en un estado de creciente desazón, anticipa:

Pues algo tengo de hacer;
no me tengo de morir;
al campo me quiero ir
y en los montes esconder.
Donde dando como loco
gritos en su soledad,
mueva el infierno a piedad,
pues muevo al cielo tan poco. (264b)

La confianza en el infierno no deja de ser la asunción de un código de valores invertido, perverso en un sentido etimológico, y que rige alienación. Cada uno a su manera, afirma esa nota de marginalidad, que se construía poéticamente mediante la ruptura temporal del ritmo de los acontecimientos en nombre de una temporalidad mítica. Era la temporalidad del rito y abría las puertas a la metateatralidad. En este sentido, la noche, con todo un simbolismo de corte moral de base, y el alejamiento espacial son ingredientes esenciales para que se establezca el contacto con el más allá. Ambos confieren un valor propiciatorio a la noche. Así Fausto:

Now that the gloomy shadow of the earth,
longing to view Orion's dizzying look,
leaps from th'Antarctic world unto the sky
and dims the welkin with her pitchy breath,
Faustus, begin thine incantations,
and try if devils will obey thy hest,
seeing thou hast prayed and sacrificed to them. (I, 3)

En consonancia con su caracterización, Patricio insiste en el valor simbólico del contraste luz-oscuridad en relación con la dialéctica pecado-virtud mediante un soneto que recuerda a otros célebres versos del propio Lope:

Oscura noche, capa de traidores,
máscara de la luz del claro día,
centro de la cruel melancolía,
tercera de secretos y de amores;
aumento de las quejas y dolores,
cueva de pensamientos, donde cría
la enamorada o triste fantasía
del parto de su pena los errores;
cuán bien sabe que en malos pasos ando,
pues por vuestras tinieblas me gobierno
y voy al día el claro rostro hurtando;
mirad lo que ha podido un amor tierno,
que al cielo con mis lágrimas cansando
vengo a mover las puertas del infierno. (269b)

Es entonces cuando se encuentra con un encantador que le conmina a invocar a Satán y entregarle una carta. Fausto pronunciaba su discurso anterior en medio de un círculo en el que se dibujaban símbolos de la magia negra, y enseguida aparecía Mefistófeles. Patricio, en medio de un decorado verbal de claro corte barroco, en el que se insiste en la nota de alienación, tendrá que situarse sobre la tumba de un gentil e invocar al demonio:

Muerto que a mis pies estás,
trueca mi vida a tu muerte,
pues que tú descansas más;
la voz tiembla, amor es fuerte.
Oye, escucha, Satanás,
toma esta carta. (270a)

La depravación de Fausto se pone de manifiesto cuando es él mismo quien propone el pacto:

Say he surrenders up to him [Lucifer] his soul
 so he will spare him four and twenty years,
 letting him live in all voluptuousness,
 having thee ever to attend on me. (I, 3)

En la comedia de Lope, el pacto se presenta como una condición de Satán para asegurar la fidelidad del vasallo. En consonancia con la popularización de lo demoníaco que caracterizó el tratamiento literario del personaje en la España medieval y áurea,⁵ el Satán de *La gran columna* muestra su debilidad, una debilidad casi humana de la que se lamenta abiertamente ante Patricio:

Cuando me habéis menester,
 venís a mí, y en cumpliendo
 vuestro apetito y placer,
 vais de mi servicio huyendo
 y al fin os vengo a perder. (271a)

Irónicamente, el mismo Satán estaba afirmando el libre albedrío del hombre y anticipando con ello el desarrollo posterior de la acción. En la comedia lopesca, todos, hasta el mismo diablo, tienen miedo, algo que se convierte en una afirmación irónica del poder de Dios. En *Fausto*, aunque Mefistófeles insiste en el infortunio esencial de la condición demoníaca, todo avanza imparable hacia ese episodio axial del pacto, un pacto firmado en escena y con sangre —la modalidad más espectacular, que en la escena española solo encontraremos ya avanzado el siglo XVII en *El mágico prodigioso*. En *La gran columna*, el contrato se verbaliza en escena, pero sin sangre, y el formulismo ritual queda muy desdibujado en comparación con el efectismo de la escena equivalente en el *Fausto*, donde la espectacularidad inherente al rito se intensifica aun más cuando la sangre se cuaja impidiéndole seguir escribiendo, y cuando la imprecación *Homo fuge* aparece súbitamente en el brazo. La afirmación del poder de Dios queda aquí integrado en el espectáculo. Pero no todo era efectismo visual.

El hecho de que un hombre venda su alma al maligno renunciando a Dios y al bautismo supone un punto de inflexión determinante que abre múltiples posibilida-

5. Es un proceso que analiza Maxime Chevalier [1986].

des dramáticas. Si lo formulamos en términos actanciales, el hecho de que el demonio se convierta en ayudante del personaje implica que su radio inmediato de influencia se expanda y que lo sobrenatural se filtre hacia lo cotidiano dando lugar a situaciones muy eficaces desde el punto de vista escénico y, al mismo tiempo, activadoras de esa dialéctica, tan teatral, realidad *versus* apariencia. Ya comentábamos arriba que Marlowe, cuya intención primaria era crear un personaje y no tanto una acción, selecciona en su fuente algunos de los episodios más susceptibles de teatralización, y así, en pocas escenas, vemos a Fausto realizar viajes celestes, adoptar distintas apariencias, aplicar el conocimiento mágico en su beneficio, promover apariciones de espíritus... En rigor, el dramaturgo no estaba inventando nada, pero la acumulación de escenas en las que lo sobrenatural adquiría carta de ciudadanía marca el tono del drama marloviano anticipando ese gusto por la irrupción del Más Allá tan característico de algunas piezas shakespearianas. Y, además, al pasar de la expresión narrativa a la dramática, se abrían sugestivas posibilidades metateatrales, como sucede en el caso ejemplar de la aparición de los espíritus de Darío y Alejandro en el cuarto acto:

Enter at one door the Emperor Alexander, at the other Darius. They meet; Darius is thrown down. Alexander kills him, takes off his Crown, and, offering to go out, his Paramour meets him. He embraceth her and sets Darius' crown upon her head (p. 222).

El juego metateatral y la entidad solo aparente de la magia fáustica quedan subrayados por la propia advertencia de Fausto a los espectadores: «These are but shadows, not substantial». La versatilidad del elemento mágico propicia escenas cómicas, equívocos, espirales crecientes de confusión que marcan primordialmente el desarrollo dramático.

Los efectos engañosos de la magia diabólica también se explotarán, aunque de otra manera, en la comedia lopesca. No habrá una acumulación de prodigios tan exagerada como en la pieza marloviana, sino que el Fénix se esfuerza por compatibilizar, hasta un punto, el elemento mágico con las directrices del arte nuevo: amor y honor. La alianza de Patricio y el diablo lograba, sí, que Antonia finalmente se enamorara del criado, pero junto a esta previsión que estaba fijada ya en la hagiografía, Lope explota otras posibilidades para intensificar la tensión dramática: un demonio posee a Sabina, la criada de la dama, que, por vías distintas al pacto, pero

directamente derivadas de él, se convierte en otra aliada de las fuerzas infernales, activando sugestivamente un sustrato celestinesco; la preocupación de Heraclio —el Proterio de la hagiografía— por su honor es fuente de tensión dramática y motiva una escena muy efectista en la que intenta poner a prueba a la enamorada; el loco amor que se apodera de Antonia impulsa reacciones extremas que la convierten en un adalid de la rebeldía femenina, algo directamente relacionado con el *caso de la honra*:

¡Qué caduca frialdad!
 ¡Qué vejez engañadora!
 ¡Viejos del diablo, importunos,
 cansados, locos, avaros,
 mi mal no ha de hallar reparos
 en argumentos ningunos!
 [...]
 Dadme a Patricio y doleos
 desta triste que se abrasa;
 teniendo el remedio en casa
 ¿para qué buscáis rodeos? (281b)

Y, al final, Heraclio, para evitar males mayores, decide apoyar la boda entre Antonia y Patricio permitiendo, sin saberlo, el triunfo de la magia, que no deja de ser el triunfo momentáneo de la mentira. Como sucede en todas las comedias de santos donde se dramatiza el pecado y, por tanto, la dinámica de fuerzas se inclina durante un tiempo del lado de la apariencia, la inversión viene de la mano del arrepentimiento y penitencia, el progresivo reconocimiento de la verdad, la iluminación divina y la salvación. Era una posibilidad con la que no contaba Fausto, porque, en su caso, ese arrepentimiento genuino nunca llegaba. Por eso, termina condenándose eternamente y propiciando la leyenda.

CONCLUSIONES

Fausto y *La gran columna fogosa* son dos piezas dramáticas muy distintas, compuestas en la misma época y cuya acción gira sobre un mismo motivo temático.

Después de Lope, serán muchos otros quienes aprovechen el motivo diabólico sobre las tablas: Guillén de Castro, Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Calderón de la Barca, Agustín Moreto... Christopher Marlowe parece haber agotado el tema en la escena inglesa. Tal vez, más allá del indudable efectismo del tema, la comedia nueva fuese más proclive a la proliferación de pactos, pactos relacionados siempre con el deseo sexual de algún loco enamorado y, en la inmensa mayoría de los casos, integrados en el contexto de una comedia de santos. La tragedia de Fausto es la tragedia integral, sin posibilidad de esa redención que preveía la Contrarreforma. Porque, más allá de su esencial ritualismo, el pacto con el demonio subido a las tablas hablará de una época y de unas directrices culturales. Es un tema universal que, como el de don Juan —y en íntima relación con él, por cierto—, podía tener diferentes lecturas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Amado, «Lope de Vega y sus fuentes», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo. Muestra antológica (1945-1985)*, II (1952), pp. 3-26.
- CHEVALIER, Maxime, «¿Diablo o pobre diablo?: sobre una representación tradicional del demonio en el Siglo de Oro», *Filología*, XXI, 2 (1986), pp. 125-136.
- COLE, Douglas, *Christopher Marlowe and the Renaissance of Tragedy*, Greenwood Press, Westport, 1995.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, *El pacto con el diablo en la comedia barroca*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2007.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, «El pacto con el diablo en la literatura hispánica del Renacimiento», en *Señales, Portentos y Demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, eds. E. Lara y A. Montaner, SEMYR, Salamanca, 2014, pp. 225-253.
- MARLOWE, Christopher, *La trágica historia de la vida y muerte del doctor Fausto*, ed. J.C. César Santoyo y J.M. Santamaría, Cátedra, Madrid, 1998.
- MARLOWE, Christopher, *Doctor Faustus and Other Plays*, eds. D. Bengton y E. Ras-Mussen, Oxford University Press, Oxford, 2008.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Observaciones preliminares. VI. *La gran columna fogosa, San Basilio el Magno*», en *Obras de Lope de Vega IX*, Atlas, Madrid, 1964, pp. lxvi-lxxii.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.
- SANTOYO, Julio César, y José Miguel SANTAMARÍA, «Introducción», en C. Marlowe, *La trágica historia de la vida y muerte del doctor Fausto*, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 11-47.
- VEGA, Lope de, *La gran columna fogosa*, en *Obras de Lope de Vega IX*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas, Madrid, 1964, pp. 255-310.
- WAXMAN, Samuel M., «Chapters on Magic in Spanish Literature», *Revue Hispanique*, XXXVIII (1916), pp. 325-463.