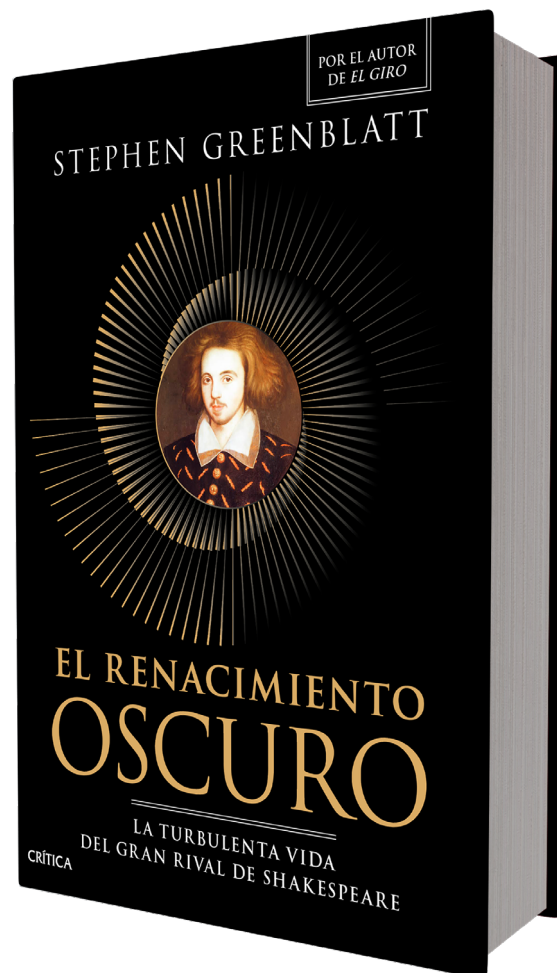


CRÍTICA

STEPHEN
GREENBLATT
**EL RENACIMIENTO
OSCURO**

La turbulenta vida del
gran rival de Shakespeare

POR EL AUTOR DE *EL GIRO*



A LA VENTA EL 12 DE NOVIEMBRE

MATERIAL EMBARGADO HASTA PUBLICACIÓN

AUTOR DISPONIBLE PARA ENTREVISTAS

PARA AMPLIAR INFORMACIÓN, CONTACTAR CON:

Laia Barreda (Responsable de Comunicación Área Ensayo):
659 45 41 80 / laia.barreda@planeta.es

SINOPSIS

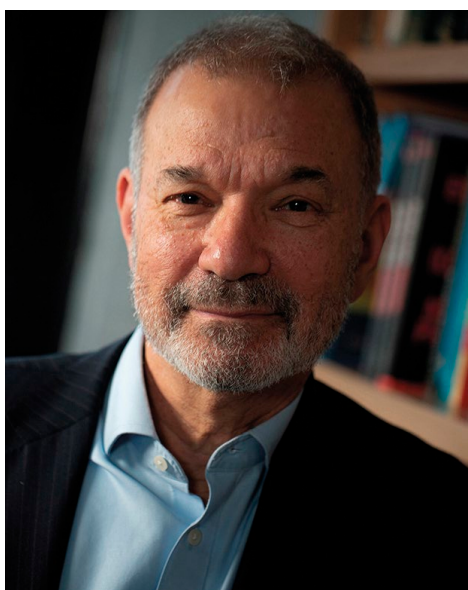
El nuevo libro de Stephen Greenblatt, autor de *El giro*, arroja luz a la enigmática figura de Christopher Marlowe, el genio del Renacimiento inglés que rivalizó con el mismo Shakespeare.

Pobre, espía, transgresor, genio. Stephen Greenblatt, el autor de *El giro*, revela la vida fascinante y subversiva de Christopher Marlowe, inspiración y rival de Shakespeare.

En una Inglaterra isabelina asfixiada por la represión, la censura y el miedo, el hijo de un zapatero de Canterbury logró escapar de su destino a través de las palabras. Dotado de un oído prodigioso para la poesía en latín que le abriría las puertas hacia la imaginación visionaria, la belleza, el deseo transgresor y un escepticismo peligroso, Marlowe encabezó una explosión espectacular en la literatura, la lengua y la cultura inglesas que allanaría el camino al éxito de muchos otros, incluido su joven colaborador William Shakespeare.

Con una prosa ágil y deslumbrante, Stephen Greenblatt, autor ganador del Pulitzer y referente absoluto en estudios literarios, reconstruye la turbulenta vida de Marlowe y la trascendencia de su obra, desde sus traducciones eróticas de Ovidio, hasta *Tamerlán el Grande* y *Doctor Fausto*. Al mismo tiempo, explora cómo las personas que rodearon a Marlowe, y las transformaciones que impulsaron, dieron origen al poder económico, científico y cultural del mundo moderno.

EL AUTOR



© Luke Holwerda

STEPHEN GREENBLATT es

Cogan University Professor en Humanidades de Harvard. Ha recibido los premios Pulitzer, Holberg y el Nacional Book Award por su obra *El giro. De cómo un manuscrito olvidado contribuyó a crear el mundo moderno* (Crítica, 2014). También ha publicado *El espejo de un hombre: vida, obra y época de William Shakespeare* (2016), *Ascenso y caída de Adán y Eva* (Crítica, 2018) y *El tirano. Shakespeare y la política* (2019).

ALGUNOS EXTRACTOS

CAPÍTULO 1: UN MUNDO APARTE

«Luego, no al instante pero sí con una rapidez pasmosa, todo cambió. La capa que revestía la cultura del reino se agrietó. Si cuatrocientos años más tarde recordamos este período como una época asombrosa es gracias a todo aquello que floreció en las décadas posteriores a 1580: una constelación de poetas brillantes, los más grandes dramaturgos de la lengua inglesa, los extraordinarios avances en la navegación, la astronomía y las matemáticas, los primeros intentos de fundar colonias inglesas en el Nuevo Mundo y, en la vida intelectual, la audacia especulativa y experimental que indujo a Francis Bacon a declarar que «el conocimiento es poder». No existe una única explicación para una explosión de energía creativa de semejante magnitud, pero una figura destacada encarna el arrojo y la feroz energía que sumió a Inglaterra, con retraso, en el creativo torbellino cultural que llevaba transformando el continente desde hacía más de un siglo.»

«Christopher Marlowe no era la persona más indicada para desempeñar un papel fundamental en la ruptura del rígido caparazón que había constreñido el espíritu creativo inglés. Hijo de un zapatero pobre de provincias, murió asesinado a los veintinueve años. Durante su breve y tumultuosa vida fue un escritor extraordinariamente prolífico, autor de no menos de siete obras de teatro y de poemas extraordinarios, aunque no se publicó nada con su nombre mientras vivía. No se conocen ni se conservan cartas, diarios o manuscritos de su puño y letra; ni tampoco cartas dirigidas a él. Escribió en una sociedad en la que las ideas de libertad de pensamiento, libertad de expresión y libertad religiosa eran desconocidas. **Gran parte de lo que sabemos sobre su vida y sus opiniones procede de los informes de espías y confidentes o de declaraciones obtenidas mediante tortura.** No obstante, Marlowe es el hilo que nos guía a través de un laberinto de pasillos, muchos de ellos poco iluminados, peligrosos y plagados de secretos, y nos conduce hacia la luz. En el transcurso de su inquieta, desafortunada y breve vida, en su espíritu y en sus estupendos logros, **Marlowe despertó el genio del Renacimiento inglés.**»

CAPÍTULO 2: ESCRITO EN LA PARED

Un olor a vergüenza se cernía sobre la floreciente industria del entretenimiento londinense. Los moralistas religiosos llamaban a los teatros recién construidos antros satánicos de iniquidad; los clérigos advertían de que Dios reservaba un lugar en el infierno para aquellos que se dejaran seducir por sus siniestros encantos; las autoridades civiles se quejaban de que eran incordios públicos que fomentaban la ociosidad, propagaban enfermedades y causaban problemas de tráfico. A los actores sin patrocinio se los catalogaba por ley como vagabundos, susceptibles de ser marcados y expulsados de la ciudad. Al menos en los primeros años, los que escribían para la escena comercial rara vez hacían públicos sus nombres y la mayoría de las obras, cuando se publicaban, aparecían de forma anónima. Pese a todas las voces de desaprobación, el público acudía a los teatros por millares.

CAPÍTULO 3: EL GRAN DESASIMIENTO

«Movido por un impulso tan abrumador, Marlowe halló (o, en muchos sentidos, creó) lo que necesitaba y contribuyó a poner de manifiesto las características fundamentales del Renacimiento inglés, a las que dio una expresión sumamente elocuente. Muchas de estas características (el teatro de la crueldad, la obsesión por la alteridad, la fascinación estética por

la delincuencia y la violencia y una libertad de pensamiento irrestricta) ahora nos resultan familiares. Esa familiaridad hace que parezcan partes inevitables del paisaje de la modernidad; sin embargo, cuando aparecieron por primera vez fueron sorprendentes y surgieron con una subitaneidad que sería el sello distintivo de la breve existencia de Marlowe.»

«Marlowe nació en Canterbury en febrero de 1564 y era hijo de un zapatero con muy pocos recursos. Sus padres habían recibido escasa o nula instrucción formal y no tenían vínculos familiares con personas de mayor posición social, riqueza o nivel educativo. El acceso a la educación no era algo que se pudiera dar por sentado en la Inglaterra renacentista, una sociedad jerarquizada que desconocía la enseñanza pública universal y era profundamente alérgica a la movilidad social.»

«Para un niño nacido en una familia pobre, dominar el latín era la clave para adentrarse en un ámbito nuevo y completamente diferente de la vida. Sin saber la lengua, la mayoría de las profesiones estaban vedadas. El derecho, la teología, la medicina, la administración y las relaciones internacionales exigían un profundo conocimiento del latín, al igual que la erudición de todo tipo, desde la física hasta la filosofía, y era imprescindible para dedicarse en serio a la poesía y las bellas artes. El latín era un puente que ningún miembro de la familia Marlowe había pisado jamás. Cuando entró a los catorce años en la King's School, Kit lo estaba cruzando.»

CAPÍTULO 4: LOS LIBROS DEL DIRECTOR

«Cuando Marlowe se sumergió en el plan de estudios de la King's School, las clases ya se centraban en Virgilio y Ovidio. El efecto electrizante que tuvieron en él lo corrobora el hecho de que estos dos grandes poetas le obsesionaron durante el resto de su vida. [...] Más de mil años después, el colegial Marlowe no experimentaría más que un profundo deleite. Las lecciones que aprendió en la King's School le enseñaron a ser sensible al deseo, el amor, la ira y el dolor de personajes de mundos lejanos y también a los recursos poéticos (los ricos efectos sonoros, la hábil elección de las palabras, las repeticiones, la cadencia, las metáforas) que Virgilio y otros utilizaron para producir efectos asombrosos.»

CAPÍTULO 5: LOS BRILLANTES AÑOS UNIVERSITARIOS

«En diciembre de 1580, pocos meses antes de su decimoséptimo cumpleaños, Marlowe se marchó de Canterbury a Cambridge para matricularse en una universidad que contaba con unos ochocientos alumnos y profesores, todos hombres, en una ciudad de algo menos de cinco mil habitantes. En su último año en la King's School había solicitado y conseguido una prestigiosa beca completa[...]. Las becas eran para matricularse en el *college* del Corpus Christi y la Santísima Virgen María de Cambridge, un pequeño *college* residencial y amurallado fundado a mediados del siglo XIV. Este sería el nuevo hogar de Marlowe.»

«Marlowe, el hijo de un zapatero, estudiaba allí con una beca, pero asistía a las mismas clases, compartía las mismas bromas y debatía los mismos temas delicados que los hijos de los condes. Las distinciones sociales no estaban del todo erradicadas. En el Corpus Christi y los demás *colleges* existían marcadas diferencias entre los llamados *fellow commoners*, jóvenes acaudalados que asistían a la universidad durante algunos años, pero no se licenciaban; los *pensioners*, que se licenciaban y pagaban su matrícula y otros gastos; los becarios como Marlowe, que disfrutaban de becas de diversa índole, y los *sizars*, que se ganaban el sustento (los *sizes*, como se los llamaba) sirviendo las mesas en el comedor y haciendo recados a sus tutores. Cada grupo se sentaba por lo general en un lugar diferente del comedor y los más

ricos disfrutaban de algunos privilegios especiales. No obstante, en una sociedad que insistía ordinariamente en las distinciones jerárquicas como si fueran señas de identidad otorgadas por Dios e indelebles, la vida estudiantil era relativamente igualitaria.»

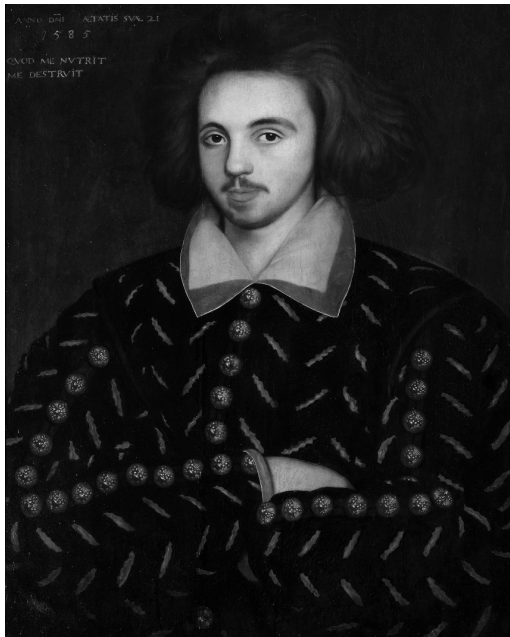
«La traducción de una pequeña muestra de los *Amores* ya habría sido algo bastante ambicioso; traducir la obra completa (48 poemas, unos cuatro mil versos) en el tiempo libre constituye un logro sorprendente. Cuando Marlowe se propuso hacerlo, no había ninguna traducción disponible. [...] Una generación antes, se había publicado en inglés la obra cumbre de Ovidio, las *Metamorfosis*, pero el traductor, Arthur Golding, era un calvinista cuyos valores eran profundamente contrarios a los del poeta pagano y cuya versificación tendía a no funcionar. [...] El reto literario de Marlowe con los *Amores* era conseguir plasmar al Ovidio picante y urbano del original. La solución que se le ocurrió, aparentemente de la nada, fue mantener las rimas pero reducir las sílabas de cada verso de catorce a diez. Los pentámetros pareados resultantes captan mucho mejor la viveza de Ovidio: *Thus I complained, but Love unlocked his quiver, Took out the shaft, ordained my heart to shiver*. [No bien me había quejado, cuando abrió él su aljaba inmediatamente y escogió una flecha destinada a mi perdición.] La solución estilística del universitario Marlowe se convirtió en el metro estándar de las traducciones clásicas al inglés y se mantendría así hasta bien entrado el siglo XVIII.»

«La traducción de los *Amores*, robando tiempo a las actividades más serias que debían ocupar sus horas de vigilia, brindó a Marlowe la oportunidad de experimentar de nuevo la emoción transgresora que hacía que el estudio del pasado antiguo fuera más una aventura que una carga. «*What, are there gods?*» («¿Cree en la existencia de los dioses?»), comienza uno de los poemas más sorprendentes de Ovidio. Es importante imaginar lo que se debía de sentir a principios de los años ochenta del siglo XVI al poner esas palabras por escrito, cuando decirlas de propia voz acarrearía el castigo más feroz.»

«Los hombres se cogían de la mano, se abrazaban y se besaban sin temor al estigma. Este comportamiento no indicaba que pertenecieran a un subgrupo concreto de hombres y mucho menos a un subgrupo cuya identidad era condenada. Al contrario, se cultivaba y celebraba la estrecha amistad entre hombres. Obviamente, compartir cama en estas comunidades exclusivamente masculinas facilitaba el placer sexual. Sin embargo, en este caso, las celebraciones explícitas de la intimidad enmudecen y se corre un tupido velo, y no porque la gente temiera verse estigmatizada como *queer* o *gay* (términos que, junto con la categoría de «homosexual», no existían en la época) ni porque todos los compañeros de cama fueran totalmente castos, sino porque los actos sexuales entre personas del mismo sexo eran condenados con tanta vehemencia por la ley. De hecho, es probable que la amenaza de un castigo tan extremo inhibiera la presentación de las denuncias que bien podría haber habido. Era mejor para todos mantenerlo todo en secreto. Lo que pasaba en la oscuridad se quedaba en la oscuridad. Cuando cada noche se metían en la cama juntos en una habitación a oscuras, Marlowe y sus compañeros eran conscientes de que la práctica de la sodomía, ya fuera consentida o no, se castigaba con la muerte. En teoría, es posible que en esas circunstancias los compañeros de cama no disfrutaran de ninguna excitación sexual ni de ningún placer; en teoría, todo es posible. Pero es muy probable que un gran número de ellos experimentara por sí mismos diversas formas de lo que se llamaba «carnalidad prohibida e ilícita».

«Para Marlowe, que nunca se casó, eran, evidentemente, el cumplimiento de un deseo que no tendía a ocultar, sino a celebrar. En los años siguientes se vio arrastrado en repetidas ocasiones a violar el código de silencio que imperaba sobre la homosexualidad masculina y a desafiar la hipocresía de su cultura. Marlowe no fue el único en hablar sin tapujos.

Shakespeare en sus sonetos a un joven afeminado explora el amor que despierta en él un muchacho al que llama «señor y dueña» de su pasión, pero afirma explícitamente que el cumplimiento de sus deseos se vio frustrado.»



Retrato de un joven caballero (que se supone que es Christopher Marlowe). Corpus Christi College, Universidad de Cambridge. La fecha del retrato corresponde a la edad de Marlowe, pero la ropa, con sus llamativos botones dorados, apenas se corresponde con la vestimenta exigida a los estudiantes universitarios. (National Portrait Gallery.)

CAPÍTULO 7: RECLUTAMIENTO

«El empleo de Marlowe «en asuntos que afectan al beneficio de su país» podría haber implicado algo más que la recogida o la entrega de documentos secretos. El hecho de que las autoridades de la Universidad de Cambridge creyeran que el estudiante de teología estaba a punto de huir a Reims significa casi con toda seguridad que Marlowe se había metido en el papel de un disidente católico, de alguien que no se limitaba a simpatizar discretamente con la vieja religión, sino que estaba dispuesto a participar en actividades traicioneras para traerla de vuelta. Esta reputación le habría permitido acceder a una comunidad clandestina diversa en Cambridge, una fraternidad secreta de jóvenes piadosos que añoraban los ritos romanos y temían por la condenación de sus almas inmortales: soñadores nostálgicos, aspirantes a santos y mártires, aventureros borrachos, intelectuales eruditos, creyentes fervorosos que se aferraban obstinadamente a la fe de sus antepasados y románticos despistados que idealizaban a María, reina de Escocia. El espionaje isabelino no consistía solo en observar atentamente, recordar y facilitar detalles comprometedores a las autoridades; la tarea también solía incluir la provocación. El agente doble de éxito atraería a sus objetivos, los animaría a llevar a cabo sus planes, afianzaría su inestable confianza y los instaría a tomar el rumbo más violento.»

CAPÍTULO 8: EN LOS LIBERTIES

«En 1587, a los veintitrés años, Marlowe empacó sus pertenencias, abandonó Cambridge y se mudó a Londres. El barrio en el que encontró alojamiento, Norton Folgate, estaba cerca de dos teatros construidos expresamente para ese fin, el Theatre y el Curtain, y del Bull, una posada en cuyo corral se representaban obras teatrales.»

«Norton Folgate era un vecindario claramente mixto, aunque no tanto como la parroquia colindante de Saint Botolph, Bishopsgate, con su elevado índice de delincuencia y una mayor susceptibilidad a la peste. Aun así, era insalubre, estaba bastante superpoblado y no faltaba la cuota de personajes turbios que deambulaban por muchas de las calles de Londres. [...] Todos

ellos, junto con rateros, carteristas y el resto de los personajes de los bajos fondos de Londres, se codeaban con vendedores ambulantes, adivinos, caldereros, comerciantes, criadas, aprendices, porteros, alguaciles, marineros, cortesanos perfumados, caballeros ociosos, damas elegantes y, en ocasiones, como en el caso de Marlowe, poetas y dramaturgos. En una tarde cualquiera, todos ellos convergían en los teatros cercanos, esas grandes oes de madera en las que había un lugar para todos ellos.»

«Todos los teatros se construían siguiendo más o menos el mismo modelo circular. En los escenarios de estos edificios al aire libre no había telón, ni decorados ni iluminación. La eficacia de las actuaciones dependía de la fuerza y la convicción que los actores disfrazados consiguieran imprimir a sus palabras. **El público de la época hablaba de ir a «oír» una obra, no a «verla».** Los actores entrenados tenían una capacidad de proyección extraordinaria, así como una memoria prodigiosa: en una semana cualquiera, podían representar hasta seis obras diferentes ante miles de atentos espectadores. Las compañías de actores profesionales exclusivamente masculinas que actuaban en los nuevos teatros competían ferozmente por su cuota de público y necesitaban material nuevo constantemente.»

«Para amasar unos buenos beneficios, el Rose tendría que atraer a muchos centenares de espectadores cada día que las puertas estuvieran abiertas. **El empresario se dispuso a reunir a un grupo de escritores que pudieran producir obras sin parar.** Se trataba de un negocio que necesitaba producción a granel: se representaban diferentes obras en días consecutivos y, aunque una obra nueva podía volver a los escenarios más a menudo, no solían estar mucho tiempo en cartel. Algunas obras duraban un año o más, pero la mayoría desaparecía enseguida. En general, escribir para los nuevos teatros públicos estaba considerado un trabajo de poca monta, pero, pese a la falta de capital cultural, Henslowe y sus competidores estaban dispuestos a pagar razonablemente bien para impulsar la rápida rotación de las obras. **Un escritor podía llegar a cobrar por una obra nueva hasta 6 libras, aproximadamente la mitad de los ingresos medios anuales de un trabajador cualificado, o podía compartir esa suma con otros si aportaban individualmente algunas escenas o se sentaban juntos en una habitación e ideaban algo.**»

CAPÍTULO 9: LA CONQUISTA DE LONDRES

«Nunca antes se había puesto en escena nada tan escandaloso. Marlowe debía de saber que había salido impune de algo extraordinario. Henslowe también lo sabía e instó a Marlowe a escribir rápidamente una secuela para aprovechar el fenómeno. Aunque había utilizado la mayor parte del material que había extraído de sus fuentes, Marlowe accedió. En *Tamerlán el Grande, parte 2*, repitió las fórmulas que ya habían funcionado tan bien, forzándolas aún más hacia la esfera de lo grotesco y lo inquietante, como si quisiera ver hasta dónde podía llegar. Y descubrió que en el escenario prácticamente no había límites.»

«Tamerlán, de baja cuna, encierra a un gran emperador en una jaula de hierro y lo saca solo para que le sirva de escabel, pero, como el emperador en cuestión es el sultán musulmán de Turquía, se puede disfrutar esta fantasía con impunidad. Un pastor y sus secuaces se burlan de los aristócratas, deponen a funcionarios, destronan a monarcas y salen impunes (un espectáculo que las autoridades normalmente no tolerarían), pero los reinos se encuentran en las lejanas Asia y África, y el público podía vitorear sin miedo. Tamerlán les daba voz.»

«Tras haber desarrollado la capacidad de deleitarse con estructuras sintácticas y metáforas complejas, el público londinense acudía en masa a ver obras escritas generalmente en verso, pero Marlowe les ofrecía algo nuevo, una música verbal que nunca antes habían escuchado. El

verso blanco de Marlowe llevaba una peculiar carga de energía que sacudía al público como si recibiera una descarga.»

«Para el público de finales de los años ochenta del siglo XVI, el verso blanco de *Tamerlán* tenía precisamente el efecto de subitaneidad que ya hemos identificado como una de las características más llamativas de Marlowe. Es como si prácticamente todos los presentes en el teatro estuvieran espontáneamente de acuerdo en que el inglés más rítmicamente bello y natural debía sonar así. Hubo unos pocos que discreparon: Greene tildó la poesía de Marlowe de «intolerable». Sin embargo, aquellos a los que no consumía la envidia captaban su gran poder, como le ocurrió casi de inmediato a Shakespeare. En *Tamerlán*, Marlowe utilizó este poder principalmente para lo que en su prólogo denominó «conminar al mundo con aspavientos», pero también demostró que su verso blanco era igualmente bueno para los momentos de intimidad, para las reflexiones sutiles y para la exposición sencilla. Uno de sus personajes, uno de los pocos cobardes de la obra, observa a los que ha alcanzado el cañón «tremolando como las hojas de álamo» («*Stand staggering like a quivering aspen-leaf*») y Marlowe parece hacer temblar al propio verso.»

«Hasta donde sabemos, Marlowe no obtuvo ninguna recompensa económica especial por una obra que atrajo a multitudes al Rose. Es de suponer que cobró la tarifa habitual. Era el nombre de Alleyn, no el de Marlowe, el que estaba en boca de todos. La autoría de las obras de teatro en esta época (algo similar a lo que ocurre ahora con las películas y los programas de televisión) rara vez interesaba al gran público.»

Capítulo 10: COPARTÍCIPIES SECRETOS

«Marlowe no trabajaría solo. Muchas obras de este período se escribían en colaboración, como ocurre hoy a menudo con las películas y las series de televisión, y Henslowe estaba acostumbrado a formar equipos y calcular la parte que debía cobrar cada escritor. La cuestión de la autoría era menos importante que el dinero. Incluso si las obras se llegaban a publicar, lo que ocurría con poca frecuencia, la mayoría de las veces lo hacían de forma anónima o, en ocasiones, solo aparecía el nombre del escritor responsable de la mayor parte del texto. Y no había derechos de autor.»

«Tal vez pasó algún tiempo leyendo una crónica histórica del turbulento reinado del infausto Enrique VI antes de convenir que podía ser una propuesta teatral interesante y acabar en una habitación con uno o probablemente dos dramaturgos más. Uno de ellos sigue siendo desconocido; podría haber sido Thomas Kyd, con el que compartiría alojamiento. **El otro era William Shakespeare.** Que Marlowe y Shakespeare se conocían bien se deduce claramente de sus obras. Se conserva toda una red de alusiones, resonancias y préstamos, pruebas que se han admitido y estudiado minuciosamente durante varios cientos de años. Algunos estudiosos de la literatura han escrito sobre esta red como si los dos dramaturgos contemporáneos en realidad nunca se hubieran conocido en persona, como si uno saliera por la puerta justo antes de que llegara el otro. Sin embargo, estudios recientes, incluida una serie de sofisticados análisis informáticos, han generado un consenso académico cada vez mayor en que la trilogía de dramas históricos conocida como las tres partes de *Enrique VI* (publicada en el First Folio de 1623 como obra de Shakespeare) fue escrita en realidad en colaboración. En 2016-2017, *The New Oxford Shakespeare: Authorship Companion* dio el paso de atribuir la autoría de las partes 2 y 3 (ambas escritas antes de la primera) a William Shakespeare, Christopher Marlowe y al menos otro dramaturgo más aún no identificado. (La precuela, conocida como *Enrique VI 1*, se

atribuye en la edición del *New Oxford* a Shakespeare y Thomas Nashe, el amigo de Marlowe en Cambridge, junto con uno o varios dramaturgos más.)»

«No es que Shakespeare fuera sublimemente indiferente a aquellos con los que vivía y trabajaba. Todo lo contrario: durante toda su vida, se inspiró prácticamente en todo y en todos los que encontró. ¿Cómo, de entre todas las personas, no iba a estar presente en sus obras el brillante Marlowe? Su colaboración con este en las obras de *Enrique VI* tuvo lugar casi al principio de la carrera de Shakespeare, cuando aún estaba a medio formar como escritor. Es probable que a Shakespeare le fascinara no solo la inmensa habilidad poética y la originalidad de su colaborador, sino también la persona imprudente, impulsiva, exagerada y posiblemente condenada que parecía ser. **Puede que haya atisbos de Marlowe (esbozos a los que solo tenemos acceso parcial o indirecto) en varias obras posteriores de Shakespeare: en el salvaje y extravagantemente imaginativo Mercutio de *Romeo y Julieta*, por ejemplo, en el Hotspur de *Enrique IV 1* o en el escéptico Tersites de *Troilo y Crésida*.**»

«**Marlowe y Shakespeare eran lo que Joseph Conrad llama «copartícipes secretos».** Más allá de sus orígenes provincianos y de clase similares, ambos compartían un inmenso talento poético, la capacidad para complacer a todo el mundo, una curiosidad insaciable y una imaginación que no parecía tener límites. A juzgar por las obras que se conservan, parece que también compartieron lo que ahora llamamos deseos y experiencias *queer*. Y aunque Shakespeare era mucho más reservado sobre sus opiniones, hay muchos indicios, aunque sutiles, de que su escepticismo sobre las ortodoxias que imperaban en su época se aproximaba al de Marlowe.»

CAPÍTULO 11: HOG LANE

«La tarde en cuestión, los transeúntes de Hog Lane vieron a dos hombres luchando con espadas. Eran Bradley y Marlowe. La lucha con espadas no era algo inusual en aquellos campos: los hombres solían reunirse allí para hacer ejercicio y practicar, y también podrían haber acudido los actores de los teatros cercanos para ensayar sus escenas de batalla. Sin embargo, los espectadores pudieron ver que no se trataba de una práctica inocente: las afiladas puntas de las espadas no estaban cubiertas y los ánimos estaban caldeados. La gente allí congregada comenzó a gritar y uno de ellos corrió a buscar a los guardias. Mientras tanto, apareció en escena Watson y, según los testigos, Bradley le dijo: «¿Ahora vienes?». Watson desenvainó su espada, Marlowe se retiró de la refriega y los dos enemigos siguieron peleando. Watson acabó arrinconado al borde de una zanja sin tener adonde ir. Clavó su espada en el pecho de Bradley y lo mató al instante. El enemigo de mi amigo es mi enemigo. La disputa no había sido con Marlowe, como sugiere el hecho de que no apareciera su nombre en la petición de Bradley, pero ahora sí estaba directamente involucrado en un asesinato. La pelea había ocurrido a plena luz del día y la boquiabierta multitud había visto e identificado a las partes implicadas. Marlowe esperó con Watson junto al cuerpo ensangrentado hasta que llegaron los guardias. **Los dos amigos fueron detenidos por asesinato y encarcelados en la prisión de Newgate.** En la acusación, a Watson se le designa como caballero; a Marlowe, cuyos orígenes seguían marcándole como un hombre de clase baja pese a su título de Cambridge, se le describe como un pequeño propietario. A principios de octubre, Marlowe había conseguido reunir la cuantiosa fianza de 40 libras; Watson permaneció encarcelado. Dos meses más tarde se juzgó el caso en el Old Bailey. Todos los testigos declararon que Marlowe no había tenido nada que ver con el fatal desenlace y fue absuelto. En el mes de febrero siguiente, se dictaminó que Watson había actuado en defensa propia y también fue puesto en libertad. El

asesinato de Bradley podría haber acabado con la amistad entre Watson y Marlowe o haberlos unido aún más. Un último indicio de su relación sugiere que fue esto último lo que ocurrió.

Capítulo 12: LOS FALSIFICADORES

«**Marlowe siempre cortejaba el peligro. Parece que le estimulaba, como a todos los personajes principales de sus obras.** Saber que Baines era taimado, traicionero e incluso criminal podría haber formado parte de la atracción.»

«Mientras estaban juntos en la celda, Poole le había explicado cómo fabricar moneda falsa y parece que Marlowe esperó a estar fuera del país y en compañía de sus turbios compañeros para poner a prueba la explicación. A instancias de Baines y Marlowe, el orfebre empezó a fabricar diversas monedas falsas. Hacia finales de enero de 1591, pusieron en circulación una de las monedas, un chelín holandés, presumiblemente para probar a ver si pasaba por una real. La prueba tuvo un final abrupto, ya que a la mañana siguiente Baines acudió a la sede del gobernador militar, sir Robert Sidney, para denunciar a sus cómplices. Según Baines, detrás del torpe intento de Gifford de falsificar un solo chelín se escondía un complot monstruoso y una afirmación escandalosa. Baines declaró que el insolente Marlowe había manifestado «que tenía tanto derecho a acuñar moneda como la reina de Inglaterra». La afirmación equivalía a una traición y la amenaza se veía agravada por la guerra en curso en la que ambos ejércitos pugnaban por conseguir fondos. Una gran inyección de dinero podría inclinar la balanza hacia uno u otro lado. Baines le dijo a Sidney que Marlowe se había jactado de haber «aprendido algunas cosas» de «un tal Poole, un preso de Newgate» y que planeaba «con la ayuda de un astuto fabricante de sellos acuñar coronas francesas, pistolas [españolas] y chelines ingleses». [...] Uno de los grandes aristócratas, o ambos, debieron de avalar a Marlowe, ya que a su llegada a Inglaterra fue puesto en libertad rápidamente. El caso contra él se esfumó en el aire. De todo este turbio asunto solo queda clara una cosa: Richard Baines quería a Marlowe muerto.

CAPÍTULO 13: EXTRAÑA COMPAÑÍA

«A finales de los años setenta del siglo XVI, **Ferdinando Stanley**, que al ser el heredero del conde en ese momento ostentaba el título de lord Strange, brindó su protección a una **compañía de artistas**. La *troupe*, que originalmente incluía acróbatas además de actores, prosperó y llegó a actuar en la corte real y en muchas ciudades y muchos pueblos de todo el reino.»

«Tal vez el acaudalado lord se interesó en persona por la elección de los dramaturgos que escribían para los actores que vestían su librea. De ser así, tuvo un ojo excepcional para el talento. Junto con obras de escritores más veteranos, como **Thomas Kyd**, **George Peele** y **Thomas Lodge**, su compañía adquirió obras de dos nuevos valores: Christopher Marlowe y William Shakespeare.»

«Marlowe encontró una manera de sacar los pensamientos prohibidos de los rincones oscuros y llevarlos a los escenarios públicos. *El judío de Malta* introduce al apóstol de la maldad en persona (cuyo nombre probablemente se pronunciaba en inglés isabelino algo así como *make-evil*, «hacer el mal») para que recite el prólogo de la obra. «Yo soy Maquiavelo», le dice al público. [...] la comprensión de Marlowe de Maquiavelo no era superficial: el espíritu del florentino inspira la visión de la obra sobre la vida como una lucha por la supervivencia en un mundo hostil por cualquier medio necesario. Cualquiera que prestara atención a las implicaciones de *El judío de Malta* obtenía una profunda inmersión en la fascinación de

Maquiavelo por la forma en que se toma, se retiene y se pierde el poder, en su desprecio por la fatua moralina que pasa por sabiduría y en su irónico escepticismo sobre todas las doctrinas religiosas rivales. Esta inmersión era lo que el dramaturgo le ofrecía a su público y, sobre todo, a su mecenas, lord Strange. Todas las autoridades morales de la época del joven noble aconsejaban la obediencia, la sumisión, la veracidad y el honor sin tacha. El derribo de esas enseñanzas era precisamente la emoción que ofrecía la obra de Marlowe. Su visión global era oscura y cruel, pero había algo liberador, incluso alegre en ella. Prometía la alegría de deshacerse de las falsas pretensiones y contemplar sin miedo la manera en que la familia de lord Strange y otras como la suya habían prosperado y la manera en que podían esperar sobrevivir.

CAPÍTULO 15: HECHICERÍA

«Las fuentes más profundas de la creatividad artística radical son probablemente imposibles de desentrañar, pero al menos podemos vislumbrar algunos encuentros en la vida de Marlowe en los que pudo inspirarse. Además de la crueldad, la ambición y la indiferencia moral de Raleigh, Marlowe podría haber observado en su poderoso mecenas una serie de rasgos que caracterizaban al famoso mago alemán: predisposición a considerar ideas escépticas, arrogancia, odio vehemente al catolicismo, rechazo a tolerar a los necios, codicia, sensualidad, generosidad, ascenso social. En la tosca sucesión de episodios que constituye el *English Faust Book*, estos rasgos resultan desconcertantes e incoherentes, pero en la extraordinaria figura en cuya presencia es probable que Marlowe se sentara en Durham House, cobraban vida. Raleigh era el mago demoníaco o estaba lo bastante cerca como para hacer que el mago pareciera real. No fue solo estudiando a Raleigh como Marlowe pudo encontrar la manera de conferir a Faustus una sensación de realidad. Henry Percy compartía pocas o ninguna de las cualidades más llamativas de Raleigh, pero poseía otros rasgos que aparecían de forma acentuada en el mago alemán.»

«No se conservan registros que indiquen de forma fiable cuándo se representó por primera vez *Doctor Faustus* ni qué acogida tuvo en sus inicios. La opinión académica predominante apunta a 1592, aunque, como han argumentado algunos, podría haber sido antes. El éxito de Marlowe a la hora de aprovechar las corrientes del miedo popular lo atestigua la serie de ataques de pánico que provocaron las representaciones. En una ocasión, un crujido mientras el diablo estaba en el escenario, probablemente en el teatro de Shoreditch, aterrorizó claramente al público. En otra, los actores de una producción provincial creyeron que había un diablo de más entre ellos.»

CAPÍTULO 16: EL PACTO FÁUSTICO

«Hoy estamos tan familiarizados con la representación dramática de una vida interior poderosa y compleja, gracias en buena medida a la intimidad del **soliloquio, que de algún modo asumimos que siempre fue un recurso artístico disponible. Sin embargo, fue en *Doctor Faustus* donde apareció en escena por primera vez.** Shakespeare, junto con otros contemporáneos de Marlowe, fue testigo de su asombrosa aparición. El autor de *Hamlet* y *Macbeth* aprendería de *Doctor Faustus* cómo se podía hacer.»

«La genialidad de la obra de Marlowe no depende del viejo recurso escénico de la boca del infierno. Su poder único no proviene de arrastrar al escéptico al castigo eterno en el más allá, sino de reimaginar qué es el infierno y reubicarlo en el aquí y ahora. El infierno es la conciencia de lo dolorosamente limitada que es la vida. El infierno es una pérdida progresiva del interés por los libros y los temas que antes parecían tan infinitamente fascinantes. El

infierno es una vasta empresa de explotación global que solo produce lujos para mecenas ricos. El infierno es un plan para salvar un país que se reduce a una serie de jugarretas gastadas a adversarios menores. El infierno es un deseo de acceder a secretos que, una vez revelados, se hunden en el hastío: «Bueno, ya me has contestado». El infierno es la desesperación producida por la doctrina calvinista de la predestinación, una desesperación constantemente alimentada por advertencias piadosas imposibles de seguir y por tentadoras esperanzas que no pueden cumplirse ni se cumplirán.»

«Los predicadores bramaban que su propia existencia convertía Londres en un lugar peor que Sodoma y provocaba inevitablemente la ira de Dios. ¿Por qué tantos londinenses sufrían cada año una muerte espantosa en brotes de peste? La respuesta era sencilla, según el vicario Thomas White: «La causa de la peste es el pecado, si se mira bien; y la causa del pecado son las obras de teatro; por tanto, la causa de la peste son las obras de teatro». *Doctor Faustus* es la provocadora respuesta de Marlowe a estas acusaciones: «Si creéis que el teatro es la escuela de Satanás y que los actores son sus siervos, os traeré a Satanás en persona al escenario e invocaré a una hueste de verdaderos demonios para que os asusten y entretengan. Si creéis que las obras de teatro despiertan la lujuria, os ofreceré tentadores vislumbres de la mujer más hermosa que jamás haya existido. Y si creéis que el teatro ha convertido Londres en Sodoma, os daré un hermoso muchacho, vestido con ropa de mujer, y haré que bese a otro actor en los labios con tanta pasión que parecerá que le ha succionado el alma. Por supuesto, lo tacharé todo de terriblemente perverso, tal como dicen los predicadores que es».»

CAPÍTULO 17: LA SONRISA DE NEPTUNO

«Después del *Doctor Faustus*, Marlowe escribió una obra de teatro que explora de forma mucho más explícita la corriente sexual que circula bajo la superficie en la relación entre Faustus y Mefistófeles. Como prácticamente todo lo que escribió, esta obra fue un experimento audaz. Unos años antes, como hemos visto, es probable que Marlowe colaborara con Shakespeare en la escritura de una o varias de las extensas crónicas teatrales sobre la guerra de las Dos Rosas del siglo XV, las virulentas luchas dinásticas que se produjeron durante el reinado de Enrique VI. En las obras *Enrique VI* había muchos momentos vívidos, pero carecían de un enfoque humano central y poderoso, como si la magnitud de los acontecimientos impidiera profundizar en la vida de cualquier individuo. Marlowe se propuso ofrecer ese enfoque y, al hacerlo, fue más allá de la crónica y creó la obra de teatro histórica inglesa.»

«Marlowe vio en la vida de este rey del siglo XIV una forma de escenificar y explorar una relación erótica, obsesiva y destructiva. Holinshed escribió que era increíble «que el rey estuviera tan encantado» con Gaveston y fuera «tan adicto» a él. El *Eduardo II* de Marlowe es un estudio sobre la adicción.»

«La persecución de la conducta homosexual, como ya hemos observado, era infrecuente en la Inglaterra isabelina: una cosa era la legislación vigente y otra muy distinta su aplicación. Lo que ocurría a oscuras entre parejas del mismo sexo que dormían juntas habitualmente, durante toda la adolescencia y, a menudo, hasta la edad adulta, casi nunca era objeto de una vigilancia ansiosa y mucho menos de enjuiciamiento. Pero el código social dependía de un mínimo de discreción, algo así como «no preguntes, no cuentes». En *Eduardo II*, el rey y su favorito dejan de lado la discreción. La cuestión que plantea la obra es qué ocurre cuando el secreto a voces deja de serlo.»

«*Eduardo II* es una tragedia, pero es difícil precisar cuál es su esencia. Eduardo no está exento de culpa. Es sumamente irresponsable, petulante, mezquino, imprudente y vengativo. Su reino debe sufrir por culpa de la indiferencia de este por su bienestar, pero la obra nunca pone el foco en el reino en su conjunto. El interés de Marlowe se centra en el violento resentimiento que sus deseos ilícitos despiertan en la pequeña élite gobernante y, sobre todo, en el caos que esos deseos desatan en la propia vida del rey. Gaveston y Spenser, los objetos de su pasión, son intrigantes, codiciosos y egoístas y fomentan las peores cualidades de su amante real; los barones son irritables, violentos y desmesuradamente arrogantes. Al final de la obra, Eduardo y sus dos amantes están muertos, pero también sus enemigos.»

«Pocos años después de su muerte, Francis Meres, un clérigo aficionado a la literatura, puso por escrito lo que debía de ser un chisme que había circulado sobre el poeta. «Christopher Marlowe fue apuñalado hasta la muerte por un sirviente obsceno, rival en su amor lascivo», escribió. Otro contemporáneo observó que Marlowe había sido feliz con su musa, pero «infeliz en su vida y su final». Este escritor anónimo pensaba que no había duda de que Marlowe poseía un «ingenio», es decir, una inteligencia, fuera de lo común. «Lástima que el ingenio tan mal habite, / ingenio prestado del cielo, pero vicios enviados del infierno.» Ni Meres ni sus contemporáneos especificaron a qué se referían con «amor lascivo» o «vicios enviados del infierno». Quizá no sabían muy bien cómo llamarlo.»

«Cuando la tasa de mortalidad alcanzaba determinada cifra, se cerraban los teatros, junto con la mayoría de los espacios colectivos a excepción de las iglesias. Quienes podían permitirse escapar de la ciudad lo hacían y Marlowe fue uno de ellos, por lo que no estaba allí cuando su amigo de Cambridge John Greenwood, con el que había compartido comidas en el Corpus Christi, fue ahorcado en Tyburn por sus creencias heterodoxas. No estaba allí cuando colocaron en la pared de la iglesia holandesa el pasquín en el que se amenazaba con cortar la garganta a todos los extranjeros y que firmaba «Tamerlán». No estaba allí cuando el informante del gobierno declaró que Cholmeley había oído a Marlowe exponer razones de peso a favor del ateísmo. No estaba allí cuando los agentes de Consejo Privado fueron a buscarlo a Norton Folgate, Bishopsgate y Shoreditch. Y no estaba allí cuando esos mismos agentes detuvieron a su antiguo compañero de piso Thomas Kyd y, tras rebuscar entre sus papeles, se lo llevaron a la cámara de tortura. En su lugar, Marlowe estaba en el bucólico Kent, en la casa de campo de su acaudalado amigo Thomas Walsingham.»

«A Shakespeare le impresionó el último verso y hace que uno de los personajes de *Como gustéis* lo cite cuando se enamora. Sin que ella lo sepa, el objeto de su pasión, Ganímedes, es en realidad una joven vestida de hombre. (Más exactamente, es un actor infantil que pretende ser una mujer vestida de hombre.) Pero la fluidez de género, como Shakespeare entendió claramente, es parte del significado de Marlowe. Hero y Leandro son una pareja heterosexual, pero la imagen de los dos corredores desnudándose para una carrera es implícitamente homosexual. La cuestión es que el género no importa: el deseo surge con la misma premura, intensidad e inevitabilidad tanto en la forma heterosexual como en la homosexual. Quizá se trataba del entorno pastoril; tal vez Marlowe y Thomas Walsingham estaban teniendo un flirteo o un romance feliz. Fuera cual fuera la razón, en *Hero y Leandro* el tormento y el sadismo sexual de *Eduardo II* han desaparecido.»

«El relato que hace Marlowe de la consumación contiene un característico toque de crueldad, matizado por un despertar al placer mutuo: *temblando pugna y esa lucha (como aquella que hizo al mundo) otro mundo alumbra de éxtasis ignoto*. (2:291-93) Solo cuando se leen despacio y se releen estos versos, se hace evidente el radicalismo de la visión de Marlowe, astutamente

señalada entre paréntesis. En ningún lugar del judaísmo, el cristianismo o el islam se dice que el mundo se creó en la «lucha» de las relaciones sexuales. Es como si para este escenario pagano, el poeta generara una historia alternativa de la creación.»

CAPÍTULO 18: HACIA LA LUZ

«El 18 de mayo de 1593, el idilio de Marlowe tuvo un abrupto final. Un visitante llamado Henry Maunder llamó a la puerta en Scadbury y exigió entrar. Maunder llevaba un uniforme y un distintivo de funcionario del Estado[...] Marlowe fue detenido.»

«Es muy posible que Marlowe nunca dijera nada de lo que se le atribuye y que Baines se lo estuviera inventando todo. Algunos de los comentarios que el informe pone en boca de Marlowe se parecen mucho a los que el propio Baines había expresado años antes, según la confesión que escribió y firmó tras su detención y encarcelamiento en Reims. Son blasfemias estereotipadas, la clase de cosas que se espera que digan los ateos malvados. Sin embargo, Puckering estaba claramente convencido de que la nota de Baines contenía al menos parte de verdad y tenía motivos para creerlo, ya que tanto la declaración de Kyd como el informe sobre Cholmeley parecían aportar pruebas detalladas que lo corroboraban.»

«Así pues, lo que Baines atribuía a Marlowe era mucho más que una serie de ocurrencias irreverentes calculadas para herir las sensibilidades convencionales. La mezcla de chistes, tesis, aforismos, blasfemias y argumentos razonados esbozaba las líneas generales de una crítica radical de la religión. El informante había reunido trazos de la infame «conferencia atea». Baines quería convencer a los consejeros privados de que Marlowe era un apóstol del descreimiento y, por tanto, una amenaza venenosa para toda la comunidad de fieles.»

«Casi todo lo que se sabe sobre lo que ocurrió ese día deriva de la interpretación de un único documento oficial, la investigación sobre la muerte de Marlowe presentada el 1 de junio. Marlowe, Frizer, Skeres y Poley llegaron a las diez de la mañana a la casa de Eleanor Bull en Deptford Strand, la zona ribereña de la ciudad, con sus muelles, tiendas de efectos navales y talleres. [...] Durante más de ocho horas solo se había oído el suave murmullo de los cuatro hombres hablando entre ellos. Ahora, de repente, del interior de la habitación llegaban fuertes gritos seguidos de llantos y el barullo de una pelea. El ruido continuó durante algún tiempo y luego se hizo el silencio. Cuando se abrió la puerta, los presentes en la casa vieron a uno de los hombres sangrando con cortes en el cuero cabelludo y a otro que yacía muerto. El muerto era Christopher Marlowe.»

«Según la investigación, después de la cena, estalló una discusión por la cuenta entre Marlowe y Frizer (el informe del juez la llama «*le recknynge*»). Los dos hombres se dijeron palabras ofensivas y el término que utiliza el informe para este intercambio, *publica-verunt*, sugiere que las escucharon otras personas que estaban fuera de la habitación. Marlowe y Frizer no estaban cara a cara. La investigación señala que Marlowe estaba tumbado en la cama; Frizer, de espaldas a Marlowe, estaba sentado en el banco entre Skeres y Poley. De pronto (*ex subito*), un enfurecido Marlowe se levantó, se acercó y sacó la daga de Frizer de su funda, que llevaba en la cintura. Golpeó a Frizer en la cabeza, presumiblemente con la empuñadura y no la hoja, y le hizo dos heridas superficiales, cada una de cinco centímetros de largo y medio centímetro de profundidad. Frizer, encajonado en el banco e incapaz de moverse, temió por su vida. De algún modo (el informe no facilita los detalles) consiguió ponerse de pie forcejear con el agresor y recuperar la daga. Al parecer, lo hizo sin cortarse la mano con la hoja o sufrir alguna herida. Después, clavó la daga (que el informe especifica que tenía un valor de 12 peniques) justo encima del ojo derecho de Marlowe a una profundidad de cinco centímetros. «De esta

mortal herida el mencionado Christopher Marlowe allí mismo murió al instante.» Expertos en medicina modernos han debatido si es probable que alguien pudiera morir instantáneamente a causa de una herida semejante.»

«El caso sigue abierto y es sumamente improbable que alguien, más de cuatrocientos años después, lo resuelva de forma satisfactoria para todos. Pese al carácter irascible de Marlowe, no parece probable que se tratara de una simple discusión por la cuenta. ¿Qué clase de «banquete» comienza a las diez de la mañana, continúa hasta el almuerzo, se toma un descanso por la tarde y luego se reanuda para la cena? ¿Por qué estos cuatro hombres, todos ellos relacionados con el servicio secreto? ¿Por qué Poley, aunque en-cargado de entregar mensajes secretos de gran importancia, pasó un día entero en Deptford? Si Frizer estaba tan encajonado entre los otros, ¿cómo se levantó de repente, recuperó la daga y asestó la puñalada mortal? ¿Por qué Poley y Skeres no se levantaron del banco y sujetaron a Marlowe o acaso las pruebas sugieren más bien que sí lo hicieron, pero para que Frizer pudiera clavarle la daga en la cuenca del ojo? ¿Y por qué pusieron tan pronto en libertad a Frizer y los demás?»

«La opinión más parecida a la mía es la que defiende la biografía de 2004 de David Riggs, *The World of Christopher Marlowe*. Riggs propone que Marlowe fue asesinado debido a su ateísmo. Cree que la letal orden la dio la propia Isabel al instar a que fuera per-seguido «hasta el final». Un asesinato en la trastienda de una posada no es lo que suele entenderse por una persecución. No obstante, es posible que un sirviente con exceso de celo pudiera creer que estaba cumpliendo los deseos de la monarca.»

Marlowe era un genio, pero profundamente perturbador. Sus obras eran en sí mismas provocaciones. Decían cosas sobre el poder, el dinero, los judíos, el infierno, Dios y el sexo que nunca se habían dicho antes, al menos en público. Por encima de todo, las decían con una franqueza asombrosa y una elocuencia fabulosa e inaudita.

Pero cuando en 1598 Shakespeare volvió a recurrir a la obra de Marlowe, su compleja relación parece haberle abrumado e hizo algo que nunca hizo en ninguna otra par-te de su obra: citar directamente a un contemporáneo. De pronto, uno de sus personajes dice: «¡Ah, muerto pastor! Ahora entiendo tu adagio», es decir, ahora me parecen tus palabras poderosas, y entonces lo cita: «“¿Quién se enamora si no es de un flechazo?”». Que Shakespeare no mencione a Marlowe por el nombre es totalmente coherente con el escenario pastoril de la obra; *Como gustéis* es una historia de pastores y pastoras en el bosque de Arden. Pero también plasma parte de la ambivalencia de la relación de Shakespeare con Marlowe, una ambivalencia que podría remontarse a la primera vez que se reunieron para trabajar juntos en las obras para Henslowe. Si la poderosa influencia de Marlowe en Shakespeare es manifiesta en *Tito Andrónico*, *El mercader de Venecia*, *Ricardo II* y otras obras, también lo es la resistencia de Shakespeare a Marlowe.

«Marlowe, para empezar, no se jugaba nada, no tenía nada que perder, excepto la vida, naturalmente. Era imprudente, audaz, desaprensivo y transgresor. Resulta tentador imaginar lo que podría haber escrito si hubiera vivido más tiempo o incluso si hubiera sobrevivido, como Shakespeare, hasta los cincuenta años. Pero quizás lo sorprendente es que existiera y que llegara a los veintinueve años



CRÍTICA

Para ampliar información, contactar con:

Laia Barreda (Responsable de Comunicación Área Ensayo):
659 45 41 80 / laia.barreda@planeta.es