



Ver, comienza

RICARDO MENA CUEVAS



©Ediciones Alvaeno

<http://alvaeno.com/ver-comienza-de-ricardo-mena.htm>

*A mis padres,
José Manuel Mena Ribera y
Trinidad Cuevas García.*

ÍNDICE

PRÓLOGO

ACTO PRIMERO.- EL POETA DE LA CORTE

ACTO SEGUNDO.- EL BUFÓN DE LA CORTE

ACTO TERCERO.- EL MAESTRO DRAMATURGO

ACTO CUARTO.- EL MAGO PRÓSPERO

ACTO QUINTO.- EL ESPÍRITU ARIEL

EPÍLOGO.- DONNE TOMA EL RELEVO

Love's Labour's Lost (V.ii.874):*Ver*, begin.

Spring

When daisies pied and violets blue

And lady-smocks all silver-white

And cuckoo-buds of yellow hue

Do paint the meadows with delight,

The cuckoo then on every tree

Mocks married men, for thus sings he:

'Cuckoo;

Cuckoo, cuckoo' –O word of fear,

Unpleasing to a married ear!

When shepherds pipe on oaten straws,

And merry larks are ploughmen's clocks;

When turtles tread, and rooks and daws,

And maidens bleach their summer smocks;

The cuckoo then on every tree

Mocks married men, for thus sings he:

'Cuckoo;

Cuckoo, cuckoo' –O word of fear,

Unpleasing to a married ear!

Trabajos de Amor Perdidos:*Ver*¹, comienza.

Primavera

Cuando margaritas multicolores y violetas azules

Y cardaminas todo plata-blanco

Y capullos-cuco de tinte amarillo

Bien adornan los prados con encanto,

El cuco entonces en cada árbol

Se burla de los hombres casados, pues así canta él:

'Cucú;

Cucú', cucú –¡O palabra temida²,

Ingrata a un comprometido oído!

Cuando los pastores tocan con cañas de avena,

Y las felices alondras son los relojes de los labradores;

Cuando las tórtolas se aparean, y grajos y cornejas,

Y las muchachas blanquean sus blusas de verano;

El cuco entonces en cada árbol

Se burla de los hombres casados, pues así canta él:

'Cucú;

Cucú, cucú' –¡O palabra temida,

Ingrata a un comprometido oído!

1 Esta primavera es dual: es la estación del año, pues "Ver" en latín significa "primavera," y es la personificación de Ver, Edward de Vere, que se pronuncia 'de Ver,' como la palabra francesa 'vert,' verde, de donde procede etimológicamente.

2 'Cucú' es una palabra temida para los casados por su semejanza con la palabra 'cuckold,' cornudo.

Phaeton to his friend Florio.**Faetón a su amigo Florio.**

Sweet friend, whose name agrees with thy increase,	Dulce amigo, cuyo nombre corresponde con tu valía,
How fit a rival art thou of the spring!	¡Cuán adecuado rival eres tú de la primavera ³ !
For when each branch hath left his flourishing,	Pues cuando cada rama ha comenzado a florecer,
And green-locked summer's shady pleasures cease,	Y los umbríos placeres del verdoso estío cesan,
She makes the winter's storms repose in peace	Ella hace a las tormentas del invierno reposar en paz
And spends her franchise on each living thing:	Y emplea su derecho en cada cosa viva:
The daisies spout, the little birds do sing,	Las margaritas se abren, los pequeños pájaros cantan,
Herbs, gums, and plants do vaunt of their release.	Hierbas, árboles, y plantas lucen su liberación.
So when that all our English wits lay dead	Así que cuando todos nuestros ingenios ingleses yacen muertos
(Except the laurel that is evergreen)	(Excepto el laurel que es siempreverde ⁴)
Thou with thy fruits our barrenness o'erspread	Tú con tus frutos nuestra esterilidad recubres
And set thy flowery pleasance to be seen.	Y muestras tu florido genio para que se contemple.
Such fruits, such flowerets of morality	Tales frutos, tales flores de moralidad
Were ne'er before brought out of Italy.	Nunca fueron traídas antes de Italia.

3 De nuevo la primavera es dual; es la estación del año y es la personificación de Ver. Este poema, anónimo, estaba impreso como dedicatoria a la obra de John Florio de 1591 *Segundas Frutas*. John Florio había sido el maestro de italiano de Henry Wriothesley, tercer conde de Southampton, tan relacionado con Shakespeare como vemos por las dedicatorias del autor a este noble en *Venus y Adonis* (1593) y *La Violación de Lucrecia* (1594).

4 *Evergreen*. "La palabra hace alusión a la etimología del apellido del poeta. La palabra Ver(t) significa 'verde' en francés, y el nombre de E. Vere puede decirse que es *E. Ver green*." Vide Dorothy y Charlton, *This Star of England*, Coward-McCann, Inc., New York, 1952: <http://www.sourcetext.com/sourcebook/Star/toc.htm>

PRÓLOGO

Thomas Looney, el descubridor.

El primero que osó cuestionar el mito del escritor sin educación que llegó a escribir con un vocabulario de más de 22.000 palabras gracias a su genio sobrenatural, como se le ha considerado al hombre de Stratford hasta el día de hoy por parte de los stratfordianos, no fue un hombre. Fue una mujer, Delia Bacon, la que en 1857 publicó *The Philosophy of the Plays of Shakespeare Unfolded* y recordó a la crítica y a los lectores que las obras de Shakespeare hablan siempre desde el punto de vista y la perspectiva de un escritor que piensa y siente la vida como un hombre de la corte, no del campo.

El siguiente en defender la idea de que *Shakspere* de Stratford era un hombre de paja fue Mark Twain en su obra *Is Shakespeare Dead?* (1909)⁵, al que le siguió en importancia el libro del abogado Sir George Greenwood, *Is there a Shakespeare Problem?*, publicado en 1916. En él opinaba sobre el enigma de que Shakespeare manejase el lenguaje jurídico como un experto en sus obras⁶, para centrarse en los *Sonetos* publicados en 1609, concluyendo que no había nada en los *Sonetos* de Shakespeare que pudiera relacionarse con *Shakspere* de Stratford. “El problema real de los *Sonetos*,” decía, “es encontrar quién fue “Shake-speare. Que será encontrado entre isabelinos cultos de alta posición, no tengo ninguna duda.” Y Thomas Looney le hizo caso.

Como él mismo explica en su libro “*Shakespeare*” *Identified in Edward de Vere, the Seventeenth Earl of Oxford* (1920)⁷, Looney había estado enseñando *El Mercader de Venecia* a sus alumnos durante muchos años y no podía casar la vida del hombre de Stratford con la forma aristocrática de entender la vida del autor que hablaba en esa obra. Descartando la teoría que defendía a Bacon como autor de las obras de Shakespeare por el carácter esotérico de las pruebas a su favor, Looney emprendió la búsqueda del escritor que le hablaba en el texto realizando previamente un plan meticuloso. Hizo una lista de las

5 Mark Twain ha dejado una lista de los escasos hechos que conocemos de *Shakspere* en un ensayo recogido por la *Shakespeare Oxford Society* en <http://www.shakespeare-oxford.com/?p=119>.

6 En este enlace se pueden consultar los análisis de Greenwood sobre el conocimiento del Derecho por parte de Shakespeare: <http://www.sourcetext.com/lawlibrary/greenwood/isasp/00.htm>.

7 La obra puede consultarse *online* en <http://www.shakespearefellowship.org/etexts/si/00.htm>. En este enlace tiene los poemas de Edward de Vere seleccionados por Looney en 1921: <http://www.shakespeare-oxford.com/?p=125>.

características generales y especiales del escritor *a partir de* las obras, e intentó encontrar a alguien de la época que las cumpliera en su mayoría. Su método tuvo éxito. Aquí está la lista de las características generales que Looney elaboró tras la lectura de las obras de Shakespeare:

- 1.- Un hombre de reconocido genio.
- 2.- Aparentemente excéntrico y misterioso.
- 3.- De intensa sensibilidad—un hombre aparte.
- 4.- No convencional.
- 5.- No adecuadamente apreciado.
- 6.- De pronunciados y conocidos gustos literarios.
- 7.- Un entusiasta del mundo del teatro.
- 8.- Un poeta lírico de reconocido talento.
- 9.- De superior educación —clásica—, la habitual asociada a gente educada.

A continuación, elaboró otra lista de características especiales:

- 1.- Un hombre con conexiones feudales.
- 2.- Un miembro de la alta aristocracia.
- 3.- Conectado con defensores lancastrianos.
- 4.- Un entusiasta de Italia.
- 5.- Un seguidor del deporte (incluyendo la caza con halcón).
- 6.- Un amante de la música.
- 7.- Despreocupado y despilfarrador en cuestiones de dinero.
- 8.- Escéptico y de alguna forma en conflicto por su actitud hacia las mujeres.
- 9.- Probablemente de inclinaciones católicas, pero tocado por el escepticismo.

A esta lista añadió otra característica especial que más adelante descubrió:

- 10.- Su amor por los caballos.

Una vez que tenía este “zapato perdido” del autor en su poder, Looney buscó en los poemas de las antologías de la literatura isabelina para ver si algunos de sus pies encajaban en su dueño. Como *Venus y Adonis* publicado en 1593 había sido el primer trabajo de Shakespeare (“el primer heredero de mi ingenio,” dice nuestro poeta), y como

ese poema narrativo utilizaba estrofas de seis versos rimadas ABABCC, Looney seleccionó primero en las antologías aquellos poemas que utilizaran este tipo de estrofa rimada conocida como sexteto heroico. Para su sorpresa, había pocos. Uno de ellos era anónimo; el otro era un tal Edward de Vere, 17^o conde de Oxford. Looney leyó este poema suyo y supo que, en principio, este pie encajaba a la perfección en el enigmático zapato perdido de Shakespeare:

The Mutability of Women

If women could be fair and yet not fond,
Or that their love were firm, not fickle still,
I would not marvel that they make men bond
By service long to purchase their good will;
But when I see how frail those creatures are,
I laugh that men forget themselves so far.

To mark the choice they make, and how they change,
How oft from Phoebus do they flee to Pan;
Unsettled still, like haggards wild they range,
These gentle birds that fly from man to man;
Who would not scorn and shake them from the fist,
And let them fly, fair fools, which way they list?

Yet for our sport we fawn and flatter both,
To pass the time when nothing else can please,
And train them to our lure with subtle oath,
Till, weary of their wiles, ourselves we ease;
And then we say when we their fancy try,
To play with fools, O what a fool was I!

La Mutabilidad de las Mujeres

Si las mujeres pudieran ser justas y no así caprichosas,
O que su amor fuera firme, no siempre inconstante,
No me sorprendería cuando hacen a los hombres comprometerse
Por un largo servicio para adquirir su buena voluntad;
Pero cuando veo cuán débiles son aquellas criaturas,
Me río de que los hombres se olviden tanto a sí mismos.

Al marcar la elección que hacen, y cómo la cambian,
Cómo de Febo ellas vuelan a Pan;
Inseguras aún como halcones salvajes fluctúan,
Estos tiernos pájaros que vuelan de hombre a hombre;
¿Quién no las desdeñaría y se las quitaría del puño,
Y las dejaría volar, buenos bobos, a donde quieren?

Aun así por entretenimiento las halagamos y adulamos,
Para pasar el tiempo cuando nada más puede satisfacernos,
Y las entrenamos con nuestros señuelos con sutiles juramentos,
Hasta que, cansados de sus engaños, nosotros nos liberamos;
Y entonces decimos cuando hemos puesto a prueba su cariño,
Jugar con tontos, ¡Oh qué tonto he sido!

A continuación, estudió la vida de Edward de Vere y descubrió que cada paso que daba este nuevo poeta se correspondía con su lista y con el contenido de las obras de Shakespeare. El *pie* de Edward de Vere encajaba a la perfección en el *zapato perdido* de la obra del genio. Looney habría entendido entonces el significado de la frase del editor de la época victoriana que había realizado la primera colección de sus poemas. Alexander Grossart, que así se llamaba el editor, dijo al terminar de reunir los pocos poemas existentes de Edward de Vere: “Una sombra sin levantar se cierne sobre su memoria.” Esa sombra fue, por fin, despejada felizmente por el libro de Looney en 1920. John Galsworthy, afamado escritor de novelas de detectives, leyó el libro de Looney y dijo sobre él: “Es la mejor historia detectivesca que he leído nunca.” Por su parte, Orson Welles, preguntado sobre el particular, contestó indolente: “Creo que Edward de Vere fue Shakespeare; si usted no lo cree así, tiene unas divertidas coincidencias que explicar.”

El descubrimiento de la identidad de Edward de Vere llevó a otros investigadores a reevaluar la literatura isabelina al completo. De este modo se han podido detectar numerosas anomalías en muchas de las obras correspondientes a las décadas de 1560, 1570, 1580, 1590, y 1600 durante las cuales Edward de Vere arrastró su llama, esa llama cómica, romántica, heroica y trágica a la que reconocemos como su “Musa de fuego.” El hecho de que aún no sepamos si murió en 1604 o en 1608 nos indica, por parafrasear a Walter Savage Landor, que nuestro poeta “amó a la Naturaleza y, junto a la Naturaleza, el Arte,” pero aún no está listo para partir. La vida, pasión y muerte de Hamlet son tan eminentemente trágicas que acaba por convencer a todos los Horacios de que sus deberes inmediatos son contar su historia.

Uno de los casos más ilustrativos de estas anomalías detectadas lo ofrece la obra de un misterioso Arthur Brooke, *La Trágica Historia de Romeus y Julieta*, publicada en 1562 y considerada pacíficamente por la crítica como la fuente principal del *Romeo y Julieta* de Shakespeare, obra que podía ser vista ahora, tras el descubrimiento de Edward de Vere, no como una obra de un desconocido Brooke cuyo estilo infantil pudo impresionar a un adulto Shakespeare, sino como una obra juvenil del propio Shakespeare, del propio Edward de Vere.

El Oxfordianismo.

La primera biografía de nuestro poeta, *The Seventeenth Earl of Oxford*, fue publicada en 1928 por B.M. Ward y supuso tanto una confirmación del descubrimiento de Looney como un paso adelante: había más pruebas de que Edward de Vere había sido el poeta tras la máscara de William Shakespeare. Eva Turner Clark y su libro *Hidden Allusions in Shakespeare's Plays* fortaleció el caso de Oxford aún más en 1931, abriendo el camino a una hueste de *freelances* apasionados con el hallazgo de esa cueva de Alí Babá repleta de maravillas y tesoros por descubrir. El genio de la lámpara maravillosa había sido liberado.

Tras estos dos grandes libros se sucedieron numerosos hallazgos de diversos investigadores hasta que llegó otro seísmo a gran escala. En 1952, Dorothy y Charlton Ogburn publicaron *This Star of England*, una obra en la que aparte de reunir y comentar el gran cúmulo de pruebas ya descubiertas hasta entonces, se proponía firmemente lo que otros investigadores ya venían postulando con insistencia a raíz de las pruebas: que Edward de Vere había tenido una relación sentimental con la reina desde 1571 y que, en 1574, había tenido un hijo con ella, ese “Bello Joven” conde de Southampton al que le son

dedicados los *Sonetos* de 1609. Este terremoto en las filas del movimiento oxfordiano provocó que esa tradición de treinta y cuatro años se dividiera en dos bloques irreconciliables: ahora estaban los oxfordianos que pensaban que Edward de Vere fue Shakespeare y nada más, y los oxfordianos que pensaban que fue Shakespeare y padre del conde de Southampton. A esta última tesis se la conoce como la teoría del Príncipe Tudor I.

En 1984 apareció *The Mystery of William Shakespeare* de Charlton Ogburn Jr. Este libro tuvo un efecto comparable al impacto del asteroide que acabó con los dinosaurios hace 65 millones de años. Hay un antes y un después de esta obra creada por Ogburn Jr. Tres jueces del Tribunal Supremo norteamericano escucharon los argumentos a favor de Oxford y *Shakspeare* y, aunque fallaron a favor de este último, uno de ellos, John Paul Stevens, escribió un artículo en 1991, "*The Shakespeare Canon of Statutory Construction*," en el que defendió la posición de Ogburn.

Junto con la de Looney, esta es una obra imprescindible para poder tener un conocimiento profundo sobre la cuestión de la autoría de Shakespeare, pues es tanto una gran síntesis del stratfordianismo como del oxfordianismo hasta el año 1984. El libro fue tan demoledor que ignorar a partir de entonces la cuestión de la autoría de Shakespeare solo fue posible mirando hacia otro lado. Y eso fue lo que muchos hicieron. El mundo se movía ajeno a todo esto mientras tanto, pues tras la caída en desgracia de la tesis de la autoría de Shakespeare como Francis Bacon, al que habían defendido los baconianos con pruebas propias de una novela de Dan Brown, el pueblo ya no estaba en condiciones de creer que el lobo, al fin, había llegado. Pero estaban equivocados: con el libro de Ogburn Jr. el lobo se cobró sus primeras víctimas. Desde entonces hasta ahora, el pueblo de Stratford parece que ha cambiado el poblado de sitio para huir, como hace Venus en el poema de Shakespeare, hacia Pafos, isla en donde esperan dar a luz a su niño maravilla *Shakspeare* y no ser vistos.

A partir de 1984 los stratfordianos abandonaron cualquier intento de rebatir la cuestión oxfordiana dada la gran cantidad y calidad de las pruebas a favor de Edward de Vere; su práctica a raíz de ese libro fue, como toda estrategia desesperada, ignorar la cuestión de la autoría, pues ésta en puridad ya había dejado de existir. Estaba finiquitada. *Case's closed. ¿Qué más da quién escribió las obras de Shakespeare?,"* dijeron, "tenemos las obras mismas." "*The play's the thing,*" respondieron con suficiencia repitiendo las palabras de Hamlet, olvidando lo que el mismo Hamlet, en su angustia ante la muerte, le dice a Horacio y al lector (V.ii.287-292):

O, God, Horatio, what a wounded name,

Oh, Dios, Horacio, qué herido nombre,

Things standing thus unknown, shall live behind me,
 If thou dids ever hold me in thy heart,
 Absent thee from felicity awhile,
 And in this harsh world draw thy breath in pain,
 To tell my story.

Las cosas quedando así desconocidas, vivirán tras de mí,
 Si alguna vez me tuviste en tu corazón,
 Abstente de la felicidad un momento,
 Y en este duro mundo mantén tu aliento dolorido,
 Para contar mi historia.

Le gustará saber que el primo más querido de Edward de Vere se llamaba Horacio Vere. El hecho es que Charlton Ogburn Jr. dijo algo que muchos comparten hoy día cuando han leído alguna biografía del hombre de Stratford como autor de las obras de Shakespeare:

Dado que no hay relación entre la obra del poeta y la vida de Shakspere, un nadie es lo que inevitablemente encontramos en las biografías convencionales. Emrys Jones dice en *Los Orígenes de Shakespeare* que “las biografías todas adolecen de un serio defecto. Son vidas que dejan a 'Shakespeare' fuera. Lo que siempre se echa en falta es lo que más importa, su mente. Estas vidas tienen un vacío en el centro que dejan al lector finalmente más perplejo que esclarecido.”

Nuevos descubrimientos sobre Edward de Vere se han sucedido desde 1984. En el año 2001 Paul Streitz publicó su libro *Oxford, Son of the Queen Elizabeth I*, en donde defendía la tesis de que Edward de Vere no había nacido en 1550, como se apuntaba oficialmente, sino en 1548, y que fue el hijo de la entonces princesa Isabel y el Lord Almirante Thomas Seymour. Esta teoría, que se amparaba en ciertas anomalías ocurridas durante la adolescencia de la reina Isabel I, parecía explicar algunos extraños hechos de la posterior vida de nuestro poeta, y fue conocida como la teoría Príncipe Tudor II, que volvió a dividir a los oxfordianos: ahora estaban los que consideraban que Edward de Vere fue Shakespeare; los que consideraban, según la teoría Príncipe Tudor I, que Edward de Vere había sido Shakespeare y había sido el amante de la reina, de cuya relación había nacido un hijo, el conde de Southampton al que iban destinados los *Sonetos*, y estaban, finalmente, los que consideraban, según la teoría Príncipe Tudor II, que Edward de Vere había sido el hijo de la reina con la que había tenido un hijo, el conde de Southampton. La teoría Príncipe Tudor II sufre por el peso de la carga probatoria del incesto escondido: es una prueba tan infernalmente complicada de demostrar que pertenece al tipo de pruebas que en Derecho se conocen como *probatio diabolica*, porque los registros históricos han sido debidamente seleccionados y escogidos para ofrecer otra historia diferente. Hamlet, que sabe que están borrando los registros y tergiversando su historia, como hace y debe hacer todo poder que se quiera mantener en la cumbre, utilizará a sus niños actores para contarnos la verdad de su biografía.

En una de las obras de teatro que escribirá nuestro poeta en la década de los ochenta,

Endimión o el hombre en la Luna, utilizando a su secretario John Lyly como pretendido autor y mánager teatral para ello, hay unos personajes que desean ver al personaje central de la obra que es Endimión, pero se les prohíbe el paso, porque la reina así lo ha ordenado: “No, nos han ordenado en nombre de *Cintia* que ningún hombre le vea,” dicen los guardias. Los personajes, al estar siendo representados por niños actores de la compañía de los Niños de Pablo, contestan astutamente: “¿Ningún hombre? Pues qué, nosotros no somos sino niños.” El condestable, que habla después de esta respuesta ingeniosa de los niños actores, nos informa de las intenciones de nuestro poeta a tenor de cómo estaban siendo cambiados los registros oficiales de la historia de su época: “Vosotros sabéis vecinos que es un viejo dicho, que *los Niños y los bufones hablan la verdad*.” Y todos contestan: “Verdad.”

No obstante la dificultad probatoria, la teoría Príncipe Tudor II cuenta con una prueba histórica que consta por escrito: es la que se conoce como la prueba de la “firma de la corona.” Esta prueba demuestra que Edward de Vere firmó de una manera determinada hasta el año 1569, año en que, si había nacido en 1548, y no en 1550, como dice la historia oficial, cumplía la mayoría de edad de entonces, veintiún (21) años; pues bien, en el año 1569 Edward de Vere cambió su firma de conde de Oxford por otra con forma de corona y siete palitos. Esta prueba de la “firma de la corona” avala los postulados de la teoría Príncipe Tudor II porque en 1603, precisamente cuando la reina Tudor Isabel I murió, Edward de Vere dejó de usar esta firma *especial* para volver a firmar como conde de Oxford: eliminados de su firma quedaron la figura de la corona y los siete palitos. Como el anterior rey Eduardo había sido Eduardo VI, es coherente que si era un príncipe bastardo de la reina Isabel, Edward de Vere firmara con una corona y siete palitos, como firmaría un príncipe y futuro rey Eduardo VII. Si es cierto lo que dicen muchos oxfordianos de que la firma de la corona no es una corona sino una diadema propia de un conde, no se entiende que Edward de Vere la utilizara en 1569, pues había heredado el condado de Oxford a la muerte de su padre en 1562, ni que la dejara de utilizar en 1603, cuando seguía poseyendo su título de conde de Oxford.

En el año 2005, Hank Whittemore publicó sus investigaciones y hallazgos sobre Edward de Vere y Southampton en relación con los *Sonetos* en su obra *The Monument*, confirmando con creces que Oxford y Southampton fueron padre e hijo, y que Southampton había sido un príncipe Tudor no reconocido; por su parte, Charles Beauclerk confirmó e impulsó la teoría Príncipe Tudor II esgrimida por Paul Streitz cuando publicó su libro *Shakespeare's Lost Kingdom* en el año 2010, libro que por su claridad y contundencia ha vuelto a provocar un nuevo seísmo entre los oxfordianos que se niegan a

aceptar hacia el lugar al que apuntan las pruebas: Shakespeare como un príncipe bastardo que había cometido incesto con su madre del que había nacido un hijo y hermano de nuestro poeta. Pero eso, para empezar, es lo que cuenta “el primer heredero” del ingenio de Shakespeare en 1593. *Venus y Adonis* habla sobre la violación por parte de la diosa Venus del menor Adonis, a raíz de la cual nace una flor que la diosa esconde en la isla de Pafos, lugar adonde la diosa irá a dar a luz para no ser vista. No hay que pensar mucho para entender por qué *Venus y Adonis* fue todo un éxito, el “mejor libro del mundo” lo calificó un contemporáneo: el poema también fue un gran escándalo.

La virginal e inmaculada reina Isabel I había tenido dos hijos, decía Shakespeare, Adonis y la flor Narciso; flor que merecía la corona porque, como dice la propia Venus al final del poema cuando Adonis ha muerto por el ataque del jabalí del bosque de Diana, el hijo de Adonis era “el siguiente en sangre, y este es tu derecho.” El que *Venus y Adonis* fuese dedicada por Shakespeare al conde de Southampton nos indica quién era el hijo de la reina que merecía el trono. El poeta termina su dedicatoria a Southampton con estas palabras: “A vuestro superior juicio lo encomiendo, y a Vuestra Señoría para regocijo de su corazón; que deseo pueda siempre responder a su propio deseo, y a la expectación esperanzada del mundo.” El mundo solo podía tener una “esperanzada expectación” en Southampton si éste era alguien llamado a ser alguien influyente en el mundo: como sería el caso si se le considerase candidato al trono de Inglaterra.

El libro que tiene en las manos sigue la teoría del Príncipe Tudor II propuesta por Streitz y Beauclerk dado que, aunque en un principio no quise aceptarla por el carácter incestuoso y, por tanto, excéntrico, de sus proposiciones, no fue hasta que hube visto y analizado la coherencia de las pruebas de sus defensores que todo *encajó a la perfección*. Si en principio estuve defendiendo el oxfordianismo conservador, a raíz de Whittemore consideré la teoría Príncipe Tudor I como la que mejor explicaba los hechos expuestos en los *Sonetos*; para cuando escuché que existían las proposiciones de Streitz y Beauclerk sobre el incesto del poeta y su madre la reina me espanté, pues entendí que el incesto echaría por tierra toda la trabajada tradición oxfordiana de más de 90 años de historia. Pero el incesto, aunque sea algo tabú e inaudito en nuestra sociedad actual (aunque no tan inaudito como creemos), es el hecho que explica *Venus y Adonis* publicado en 1593, entre otros muchos hechos anómalos que veremos. De cualquier forma y llegue el lector a la conclusión que llegue en la cuestión de la autoría de Shakespeare, estoy de acuerdo con estas palabras del historiador Charles Beauclerk cuando nos dice:

Lo que es cierto es que el autocultamiento de Shakespeare lo mantuvo creciendo como artista a lo largo de su vida, libre de las limitativas presiones de la opinión pública. (Es sin duda

significativo que el más grande de los escritores tenga la más fantasmal de las identidades.)

El stratfordianismo, opinión mayoritaria.

Los 400 años de tradición sobre la identidad de Shakespeare como hombre legendario nacido y muerto en Stratford-upon-Avon pesan bastante en la mente de muchos de los que se enfrentan a esta cuestión. Al fin y al cabo, Stratford se ha convertido en el nuevo Canterbury al que muchos peregrinan desde hace tres siglos para celebrar la memoria del genio de Occidente, de modo que si no es él, si no es el hombre de Stratford, ¿a dónde irá la gente entonces a partir de ahora? Si quitas una tradición, tienes que poner otra en su lugar, con su santuario y su lugar de peregrinación incluidos, como nos demuestra el caso del cristianismo con el paganismo de Roma. El problema es que la tumba de Edward de Vere, al contrario que la confeccionada para el hombre de Stratford, no existe ni se conoce su lugar, como tampoco existe la de Marlowe o la de Spenser. En cierto sentido, como dice Ben Jonson en el Primer Folio, Shakespeare es “un monumento sin una tumba.” El monumento y su tumba son su obra misma, la cual se puede entender en mucha mayor medida cuando uno conoce *la verdadera vida de su autor*.

Cuando Looney publicó que Edward de Vere era la máscara de Shakespeare, los misterios de esta leyenda, de este stratfordianismo, se evaporaron para aquellos cuya necesidad principal no era la defensa a ultranza de una tradición consolidada, sino *entender* la obra de Shakespeare. Por Ogburn sabemos que Sigmund Freud, por ejemplo, comentó impresionado: “El hombre de Stratford no parece tener nada para justificar su reclamación, mientras Oxford tiene casi todo.” Eso lo dijo Freud hacia 1930; a día de hoy, Freud habría eliminado de su frase ese adverbio de cantidad “casi.” Un crítico, Edwin Björkman, hizo un comentario que comparto absolutamente: “Lo peculiar es que todos estos problemas parecen encajar y formar un cuadro consistente en el momento en que aceptas la teoría de la conexión de Oxford con las obras de teatro de Shakespeare.” Por su parte, William McFee, el novelista y ensayista angloamericano, escribió acertadamente:

No hay nada sensacional en los métodos de presentación de Looney (...). Se parece en su tono general a *El Origen de las Especies*. En mi opinión, después de numerosas lecturas, *Shakespeare Identificado* está destinado a ocupar en los modernos estudios shakesperianos el lugar que la gran obra de Darwin ocupa en la teoría de la evolución (...). Todas las discusiones modernas de las obras de teatro y de los poemas brotarán de él, y deberán al autor una inestimable deuda.

Pero de la misma forma que hoy día mucha gente se niega a prestar atención a la veracidad científica de la teoría de la evolución por medio de la selección natural probada

científicamente por *El Origen de las Especies* de Charles Darwin⁸, esgrimiendo en su lugar barbaridades como el creacionismo, así hay mucha gente que ha estado y está en contra del *Shakespeare Identificado* de Looney por la fuerza de la costumbre y la tradición reinante en el grupo social donde convive, ofreciendo como contrapartida a sus contundentes pruebas la barbaridad de la vida del hombre de Stratford que llegó, vio y venció en cuanto llegó a Londres hacia 1588 (se supone, pues no se sabe), para marcharse en 1597 a Stratford de nuevo a cuidar de sus negocios de malta junto a sus dos hijas analfabetas. La mayor, Susana, sabemos que se casó con un médico, John Hall, por cuyas notas escritas sobre sus pacientes y los hombres eminentes de la región (como el dramaturgo y poeta Michael Drayton que había nacido y se había criado en Warwickshire, a solo treinta kilómetros de Stratford), sabemos que nunca nombró a su suegro *Shakspeare*⁹. Hay silencios, como este, que gritan.

Lo que quiero decir es que para *saber* sobre la verdadera cuestión de Shakespeare y su identidad real, no se trata tanto de que uno sea más o menos inteligente, sino de que uno esté *dispuesto a dudar* de lo que la tradición nos ha legado hasta ahora sobre el poeta legendario envuelto en tinieblas. Estas tinieblas han permitido que muchos ofrezcan las más variadas hipótesis en defensa de una u otra persona como el autor real tras la máscara de Shakespeare, y así, han sido propuestos como autores escritores tan diferentes y dispares como Bacon, Marlowe, Derby o Mary Sidney. No obstante, a día de hoy, como nos dice Charlton Ogburn:

Las investigaciones de Looney y de sus seguidores han estrechado el campo de la controversia a dos candidatos principales para los honores de Shakespeare: Shakspere y Oxford. Oxford, como la más reciente edición de la Enciclopedia Británica (1975) dice [y así también su edición *online* a día de hoy], “se convirtió en el siglo XX en el más sólido candidato propuesto [tras *Shakspeare*] para la autoría de las obras de teatro de Shakespeare.

Thomas Paine escribió unas palabras en su revolucionario libro *Sentido Común* publicado 1776¹⁰, que podría haberlas suscrito Thomas Looney en el suyo de 1920:

8 Adaptacionismo natural que tiene que ser tomado con todas las cautelas; solo tras la comprobación experimental podemos llegar a confirmar que la función de un órgano ha seguido un patrón adaptacionista, como bien nos demuestra Richard Dawkins en *The Selfish Gene o The Extended Phenotype*.

9 Ramón L. Jiménez ofrece en su ensayo hasta 10 ejemplos como el del doctor Hall, en que testimonios escritos por hombres de la región de Stratford o por historiadores que hablaban de la región de Stratford nunca mencionaron a Shakespeare como el genio de ese pueblo:

<http://politicworm.files.wordpress.com/2009/04/jimenez-10-eyewitnesses4.pdf>

10 La obra, que Payne publicó anónimamente, enalteció los ánimos independentistas de las colonias norteamericanas y posibilitó su victoria frente al imperio inglés, justo lo que *Enrique V o El Rey Juan* de Shakespeare habían hecho en la sociedad inglesa ante el inminente ataque de la Gran Armada de Felipe II de la dinastía de Austria (o Haabsburgo) en 1588. La obra de Payne fue calificada así por la asociación “Un Pueblo Elegido”: “De lejos el tratado más influyente de la Revolución Americana (...) continúa siendo uno de los más brillantes panfletos jamás escritos en el idioma inglés:

Quizás los sentimientos incluidos en estas páginas no estén todavía suficientemente de moda como para procurarles el favor general; un antiguo hábito de no pensar que una cosa está *mal*, le da la apariencia superficial de que está *bien*, y levanta al principio un formidable grito en defensa de la costumbre. Pero el tumulto pronto decae. El tiempo hace más conversos que la razón.

Pero el paso del tiempo no es suficiente. En un artículo titulado “*Social consensus through the influence of committed minorities*,”¹¹ publicado el 22 de julio de 2011 en la *Physical Review*, el catedrático Boleslaw Szymanski nos informa sobre el mecanismo que sigue una opinión minoritaria, como la oxfordiana, para poder llegar a convertirse en mayoritaria:

Cuando el número de convencidos defensores de una opinión está por debajo del 10%, no hay un visible progreso en la divulgación de sus ideas. Se necesitaría literalmente una cantidad de tiempo comparable a la edad del universo para que el tamaño de este grupo alcanzara la mayoría.

(...)

En general, a la gente no le gusta tener una opinión impopular y siempre está buscando intentar llegar a un consenso localmente. Pusimos esta dinámica en cada uno de nuestros modelos (...). Para lograr esto, cada uno de los individuos en el modelo 'hablaba' con el otro sobre su opinión. Si el receptor tenía la misma opinión que el emisor, reforzaba la creencia del emisor. Si la opinión era diferente, el emisor la consideraba y procedía a hablar con otra persona. Si esa persona también sostenía esta nueva opinión, el emisor entonces adoptaba esa creencia.

Conforme los agentes del cambio comienzan a convencer a más y más gente, la situación comienza a cambiar (...). La gente comienza a cuestionarse su propia creencia primero y luego adopta de forma completa la nueva visión para divulgarla incluso más lejos. Si los verdaderos creyentes solo influyen a sus vecinos, eso no cambiará nada dentro del sistema más grande, como hemos visto por los porcentajes menores del 10.

El porcentaje de los oxfordianos aún no ha llegado al 10%, y el número de oxfordianos que cree en la teoría Príncipe Tudor I o II aún es menor; pero el número de convencidos no para de crecer. La película de Roland Emmerich, *Anonymous*, ayudará, como ha estado haciendo Internet desde su creación, a que la gente sepa los hechos que los estratfordianos han dejado y siguen dejando ocultos a la opinión pública. El paradigma del hombre de Stratford es la opinión mayoritaria, es el “sistema más grande,” pero después de Looney, Ogburn y noventa años de investigaciones llevadas a cabo por un infatigable ejército de *sans-culottes* (número al que desearía pertenecer con esta aportación personal), este “sistema” está siendo cada vez más discutido y cuestionado.

<http://www.earlyamerica.com/earlyamerica/milestones/commonsense/intro1.html>.

11 Debo agradecer al experto en electrónica informática Álvaro Lozano el acceso a este artículo que el lector puede consultar *online* en <http://www.physorg.com/news/2011-07-minority-scientists-ideas.html>.

Edward el Siguiete.

La esencia del teatro es política, puesto que se escribe una obra de teatro *para ser representada ante un público* y a fin de cuentas “un teatro sin contacto con el público no es teatro,” como dijo Brecht. En la obra *Introducción a Brecht*, de la editorial Akal, Michael Patterson dice en su ensayo “El Legado de Brecht”:

Una de las principales repercusiones en la práctica de la dirección se encuentra en el nuevo tratamiento de los textos en los que el énfasis se pone en el “ser social” en lugar de en la “conciencia” individual. Este cambio del punto de atención no se limita al teatro, sino que ha afectado también a la crítica literaria (...). Hoy, tanto en la práctica como en la crítica teatral, el interés se centra, por ejemplo, no tanto en la caracterización de la psicología alterada de Hamlet, como en la situación de un joven razonablemente normal e ilustrado que reacciona con comprensible pasión ante la duplicidad de una corte y unos códigos de venganza trasnochados a los que se ve sometido. De hecho, se ha realizado el redescubrimiento (...) de que “Shakespeare es un autor político.” Hoy resulta extraño que un director trate a Shakespeare con la intención de mostrar “la condición humana” o “verdades universales”, sin detenerse a considerar la situación histórica, tanto la representada en la obra como la vivida por Shakespeare, que obviamente influyó en su escritura.

Que Shakespeare fue un autor político lo confirman, entre otras muchas obras suyas, *Julio César*, *Coroliano*, *Hamlet*, *Enrique V* y *Ricardo II*. En *Ricardo II*, por ejemplo, tenemos un caso sorprendente.

En 1601 la reina Isabel, que contaba entonces sesenta y ocho (68) años en una época en que alcanzar los cuarenta (40) estaba considerado la primera fase de la vejez, no había nombrado heredero alguno al trono. Quién sería el nuevo monarca fue una cuestión de lucha de poder entre el secretario de Estado Robert Cecil, que apoyaba a Jacobo de Escocia, y Robert Devereux, conde de Essex, el cual, como dijo el propio Robert Cecil no sin razón, pretendía la corona para sí mismo. La lucha se tensó gradualmente entre ambos bandos hasta que tuvo lugar la así llamada rebelión de Essex. Un día antes de la misma, el 7 de febrero de 1601, la compañía de teatro de Shakespeare, los *Lord Chamberlain's Men*, representó la obra de teatro *Ricardo II* en el teatro el Globo.

Pero esta vez el dramaturgo incluyó una escena hasta entonces inédita en el Acto Cuarto (Escena Primera, versos 154-318) que mostraba la histórica abdicación a la corona de Inglaterra por parte de Ricardo II en favor de Enrique IV. Hank Whittemore nos informa por sus fuentes que “los miembros de la facción de Essex aclamaron las escenas de

un monarca inglés siendo privado de su corona.” Al día siguiente, 8 de febrero de 1601, Essex y sus partidarios, entre los que se incluía el conde de Southampton, entraron a galope en la ciudad mientras Essex iba gritando a los londinenses que salían sorprendidos a la calle a mirar lo que pasaba: “¡Por la reina! ¡Por la reina! ¡Hay un complot contra mi vida!” Traicionados por el alcalde Sheriff Smith, Essex, Southampton y el resto de rebeldes fueron encarcelados. A los actores que llevaron a cabo la representación de *Ricardo II* la víspera de la rebelión se les interrogó de forma inmediata. No hacía falta investigar demasiado sobre cuál había sido la intención del dramaturgo de esa representación llevada a cabo por los *Lord Chamberlain's Men* cuando en Londres todos conocían a la envejecida reina Isabel por el sobrenombre de Ricardo II.

El hecho es que al dramaturgo Shakespeare nadie lo llamó. Los estratfordianos lo llaman “suerte”; el resto de humanos que sabemos de qué forma aplastaba entonces el mecanismo del poder absoluto a sus enemigos, cuyas prácticas iban desde la tortura en el potro, la amputación de manos, nariz y orejas, hasta el estiramiento y el desmembramiento de los cuerpos de los traidores por infracciones mucho más leves, lo llamamos “inaudito.” Sobre este uso político de la obra de teatro *Ricardo II* la víspera de la rebelión contra Robert Cecil, disponemos de la propia confesión de Shakespeare en sus *Sonetos*. En el soneto 35 se dirige a Southampton, que estuvo encarcelado desde 1601 a 1603 en la Torre de Londres, con estas palabras:

No more be grieved at that which thou hast done:	No sigas apenándote por lo que has hecho:
(...)	(...)
All men make faults, and even I in this,	Todos los hombres cometen faltas, y yo incluso en esto,
Authorizing thy trespass with compare,	Al autorizar tu traición por comparación,
(...)	(...)
That I an accessory needs must be.	Que yo por un cómplice debo ser tenido.

El hecho de que Shakespeare pudiera representar obras de alta política sin que la censura, la coacción o el aparato punitivo del Estado lo aplastaran, o que conociera la duplicidad de la corte de Isabel I como *uno de ellos desde dentro*, o que este ambiente pudiera llegar a influirle y obsesionarle en su forma de escribir, obliga a los historiadores, críticos y directores de teatro (y a todos los que desean saber, como dice Aristóteles en su *Metafísica*) a preguntarse en consecuencia: ¿Qué conocemos de la vida del dramaturgo *a partir de su obra*?

La obra dice que era un cortesano cansado de las mentiras de la corte de su tiempo como vemos en *Hamlet*, la más personal de sus tragedias, o en *El Rey Lear*, la más trágica de sus tragedias, o en *Como Gustéis*, la más acabada de sus comedias, y que se consideraba

a sí mismo por encima de los más celebrados nobles de su tiempo, como vemos por la dedicatoria en *Venus y Adonis* al conde de Southampton si la relacionamos con sus comentarios críticos hacia esta joven promesa de la corte en sus primeros *Sonetos*, en donde el poeta le está recriminando su egoísmo; el que le ordene tener descendencia “por amor a él” es lo que diría un futuro padre deseoso de ser abuelo y ver continuar su estirpe. El autor mismo nos dice su nombre cuando leemos estos versos del soneto 76 que escribe Shakespeare (énfasis mío):

Why write I still all one, <u>ever</u> the same, (...)	¿Por qué escribo aún todo en uno, siempre lo mismo, (...)
That <u>every</u> word that almost tell my name, Showing their birth and where they did proceed?	Que cada palabra casi dice mi nombre, Mostrando su nacimiento y de dónde proceden?

Que Edward de Vere (i.e. E.Ver), 17º conde de Oxford, utilizó pseudónimos para publicar su literatura, está admitido por escritores de su época como William Webbe, que en su *Discurso sobre Poesía Inglesa* publicado en 1586 decía:

No debo omitir las merecidas alabanzas a muchos honorables y nobles Lores y Caballeros en la Corte de su Majestad, que en las raras invenciones de poesía han sido y aún son muy hábiles; entre los que el Justo Honorable el conde de Oxford puede disputarse él mismo el título de más excelente entre el resto.

Y el autor anonimo que escribió *El Arte de Poesía Inglesa* de 1589 nos dice:

Y en la época de Su Majestad que ahora es brotó otro grupo de poetas Cortesanos, Nobles, y Caballeros sirvientes de su propia Majestad, que han escrito excelentemente bien, como así parecería si sus producciones pudieran ser descubiertas y hechas públicas con el resto, de cuyo número es primero ese noble caballero, el conde de Oxford.

La historia de los *Sonetos de Shakespeare* de 1609 tiene que ser contada al lector porque ahí radica el talón de Aquiles de los defensores de la leyenda stratfordiana. Uno de ellos, Peter Ackroyd, dice por todos ellos:

En la primera publicación de los sonetos de 1609 (...) [l]a cuestión que ha concentrado la atención de los expertos durante muchos generaciones –¿son estos ejercicios poéticos retórica dramática o son mensajes apasionados a un amante?– se convierte (...) en irresoluble. Y eso es quizás lo que es más significativo. Donde quiera que miremos en la obra de Shakespeare, vemos la imposibilidad de asignar una intención o un significado claro.

Debemos dejar a un lado a los adoradores del esoterismo con su héroe legendario si lo que deseamos es *saber*. El 20 de mayo de 1609 Thomas Thorpe publicó los *Sonetos de Shake-speare*, que iban seguidos en el mismo volumen por el poema narrativo “La Queja de un Amante.” La Librería Folger tiene esta foto de la portada de los *Sonetos* que puede

consultar en Internet.¹² Era costumbre en los editores de la época escribir el nombre del autor entre las dos líneas paralelas colocadas en la portada; sin embargo, en el caso de la portada de los *Sonetos de Shake-speare*, las dos líneas paralelas no contienen ningún nombre: están en blanco. Fíjese, por ejemplo, en la portada de la obra de Ben Jonson *La Feria de san Bartalomé* publicada en 1614, y verá que se incluye su nombre como autor dentro de ellas.¹³ En el caso de los *Sonetos de Shake-speare*, el apellido del poeta que aparece en el título está separado por un guión, como así apareció en casi la mitad de sus obras de teatro. “Shake-speare” no deja lugar a dudas: es Agita-lanza, el nombre de guerra de un escritor oculto. Un pseudónimo, no un nombre real. Otros pseudónimos literarios de la época, que aparecían con un guión en medio para reivindicar su naturaleza de máscara literaria (y que aparecieron también, a veces, sin el guión en medio, como ocurre con Shakespeare), fueron los escritores Mar-prelate (Estropeado-prelado) y Pap-hatchet (Pico-hacha). Si a continuación vamos a la dedicatoria del editor Thomas Thorpe, veremos estas palabras que traducimos al español:¹⁴

AL.SOLO.INSPIRADOR.DE.
 ESTOS.SIGUIENTES.SONETOS.
 SR.W.H.TODA.FELICIDAD.
 Y.ESA.ETERNIDAD.
 PROMETIDA.
 POR
 NUESTRO.ETER.NO.POETA.
 DESEA.
 AL.BIEN-PENSANTE.
 AVENTURERO.AL.
 COMENZAR.
 AHORA.
 T.T.

“Our ever.living poet,” es decir, “nuestro eter.no poeta,” solo se aplica a los escritores

¹² <http://www.folger.edu/imgdtl.cfm?imageid=642&cid=926>.

¹³ <http://standrewsrarebooks.files.wordpress.com/2011/08/bartholmew-fayre.jpg>.

¹⁴ <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/eb/SonnetsDedication.jpg>.

ya fallecidos que no están con nosotros, que no están vivos, lo cual descarta que el hombre de Stratford sea el poeta de los *Sonetos* que vamos a leer, pues en 1609 todavía estaba vivo y disfrutando de su vida rural en Stratford. “Ever.living poet” también nos indica que el poeta es “ever,” anagrama sencillo de “Vere.” El contenido de los *Sonetos* es importante para entender a Shakespeare ya que es a través de ellos que Shakespeare nos “desbloqueó su corazón,” como dijo Wordsworth. Vayamos al significado de la codificada (pues cada palabra como unidad está separada por puntos y un guión) dedicatoria.

Como tenemos una pista sobre el auténtico autor detrás de la máscara de Shakespeare, en nuestro caso, Edward de Vere, una de las claves más sencillas de entender para descifrar o descodificar un posible mensaje *alternativo* en esta dedicatoria, no es otra que la de aplicar el número de letras del nombre y apellidos del auténtico poeta como código receptor, como se hacía en la época isabelina cuando se mandaba un mensaje importante y como se hace hoy día con los mensajes electrónicos encriptados con métodos infinitamente más complejos. Porque el receptor necesita *una clave* para saber qué dice el mensaje de Thomas Thorpe. Como “Edward de Vere” contiene 6-2-4 letras, aplicamos el código *de entrada* 6-2-4 a las palabras separadas por puntos y un guión y hallamos este posible mensaje *de salida*:

TO.THE.ONLIE.BEGETTER.OF.
THESE (6).INSVING.**SONNETS**.(2)
 MR.W.H.**ALL**.(4)HAPPINESSE.
 AND.THAT.ETERNITIE.
 PROMISED.
BY.(6)
 OVR.**EVER**(2).LIVING.POET.
 WISHED.
THE(4).WELL-WISHING.
 ADVENTVRER.IN.
 SETTING.
FORTH.(6)

Si traducimos este mensaje subrayado al español, leemos esto: “Estos Sonetos Todos Por Ever El Siguiete.” “Ever” indica al autor de los *Sonetos* que vamos a abrir, y es un

anagrama sencillo del apellido de nuestro poeta: “Vere.” Lo sorprendente es que el editor Thomas Thorpe se hubiera tomado tantas molestias para que las tres palabras que caen en los tres números seis (6) encajasen. Es decir, la aparente confusión *superficial* del mensaje se demuestra intencionada *bajo su superficie*. El impacto viene con “Por Ever El Siguiete,” porque esta es la forma que la gente tiene de llamar a un monarca: por su nombre y un calificativo descriptivo, como en el caso de Alfonso el Sabio o Alejandro el Magno. Si sabemos que “Vere” se llamaba Eduardo, comprenderá que “El Siguiete” apela a su número como rey Eduardo de Inglaterra. Y como el último rey Eduardo de Inglaterra había sido el único hijo varón de Enrique VIII, Eduardo VI, “Vere El Siguiete” está indicando que Edward de Vere era el siguiente Eduardo: Eduardo VII. Esto es una locura.

Pero se justifica cuando uno comprueba, por la correspondencia que tenemos de Edward de Vere, que éste comenzó a firmar a partir de 1569 con una firma en forma de corona y siete palitos. Curiosamente, esta “firma de la corona” la abandonó el poeta cuando Isabel I murió en 1603 y le sucedió Jacobo I de Escocia. Edward de Vere dejó de firmar así cuando la reina murió y la dinastía de los Tudor desapareció para siempre en favor de la dinastía de los Estuardo. La firma de la corona que usó nuestro poeta la tiene en Internet en este enlace.¹⁵

Esta explicación es poderosa en tanto en cuanto es una explicación sencilla ante hechos hasta ahora “sin sentido”: Edward de Vere era un príncipe Tudor que firmaba con esa firma de la corona porque estaba llamado a ser el próximo, el siguiente Eduardo VII. Al fin y al cabo, los príncipes bastardos no son ninguna imposibilidad o excentricidad para la Historia, como vemos en el caso de Don Juan de Austria, el vencedor de Lepanto y el espejo de todos los nobles de su época hasta que murió en 1578. Él fue el hijo bastardo de Carlos V. En el caso de Don Juan, además, la fecha de su nacimiento fluctúa entre 1545 y 1547, algo anómalo en un miembro de la Familia Real Española. Como en el caso de Don Juan, la edad de Oxford también fluctúa entre dos fechas distintas separadas por un intervalo de dos años; en su caso, entre 1548 o 1550. Tal para cual.

Ha habido oxfordianos que no aceptan la prueba de la “firma de la corona” como demostración de que Edward de Vere fue un príncipe bastardo. Por ejemplo, Roger Stritmatter, un oxfordiano de reconocido prestigio y profunda intuición, se niega a aceptar la naturaleza monárquica de Edward de Vere a pesar de la firma de la corona que utilizó el

¹⁵ <http://hankwhitemore.files.wordpress.com/2009/10/edward-oxenford-signature.jpg?w=300&h=138>

poeta desde 1569 y que abandonó en 1603, aunque, conociendo el marcado carácter principesco del pensamiento de Shakespeare que puebla toda su obra, Stritmatter ha acuñado lo que él llama “el complejo de David” que sufrió el poeta; es decir, que según Stritmatter, Edward de Vere se creyó que era un príncipe Tudor cuando no lo era, y que nadie en el poder se lo tomó en serio ni castigó su osadía en ningún momento porque solo era una vana fantasía de Oxford, Gran Chambelán de Inglaterra y portador de la Espada del Estado. Demasiadas entidades añadidas. Es mucho más simple. Si ese “complejo de David” que sostiene Stritmatter se confirmara por los hechos, no importa cuán compleja la explicación entonces, habría que aceptarla como teoría *más correcta*. Ocurre que no es así: *a posteriori* existen pruebas que indican que otros escritores lo trataban como si de un príncipe se tratase, como vemos por la dedicatoria que Arthur Golding le escribió cuando publicó su traducción de los comentarios de Calvino a los Salmos de David en 1571. Escribía entonces Arthur Golding a Edward de Vere:

Le aseguro a su Señoría que no escribo estas cosas como si sospechara que usted se ha desviado de esa rectitud y sinceridad en las que ha sido continuamente entrenado y acostumbrado bajo ese vigilante *Ulises* de nuestra comunidad [i.e. el secretario de Estado y mano derecha de la reina, William Cecil] (...). Le recuerdo a su Señoría cómo Dios lo ha colocado a usted sobre un alto lugar ante los ojos de los hombres, como un guía, modelo, ejemplo, y líder para otros.

Y un historiador certero como es Charles Beauclerk añade a continuación de estas palabras: “Cuando Isabel estaba siendo presionada por el Parlamento para ejecutar a María reina de los Escoceses, ella indignada recordó a sus miembros que los príncipes no podían actuar a la ligera, pues están sobre una escena ante la vista de todo el mundo.” Como se ve, no era un complejo suyo personal, sino una realidad externa. Diana Price nos demuestra en su artículo, “*Rough Winds Do Shake: A Fresh Look at the Tudor Theory*,”¹⁶ que la firma no lleva una corona, sino una “coronet,” una “corona de conde,” como Edward de Vere era. Y es cierto, la “firma de la corona,” como demuestra Price, no es de una “corona”; y es lógico, pues la “corona de príncipe” de Gales no se creó hasta finales del siglo XX: en la época de nuestro poeta no había una “corona de príncipe” aún.

Sea como fuere, miremos el tema desde esta otra perspectiva: el hecho es que la demostración de Price no explica por qué cambió su firma de conde de Oxford en 1569 para firmar por primera vez con esa “firma de la corona de conde,” si él había obtenido el condado como 17º conde de Oxford en 1562, cuando su padre, el anterior conde de Oxford, murió; como tampoco explica por qué, en el caso de que esta fuera una “firma de la corona de conde,” Oxford la dejó de utilizar en 1603, coincidiendo con la muerte de la reina Isabel

¹⁶ El artículo en cuestión lo tiene aquí: <http://www.elizabethanreview.com/price.pdf>

I, pues nuestro hombre aún disfrutaba de su título de conde de Oxford y lo haría hasta que desapareciera en 1604, cuando su hijo Henry de Vere pasó a ser el 18º conde de Oxford. Una oxfordiana, Nina Green, parece tener una explicación para este sorprendente cambio de firma en 1603. Preguntada por la cuestión, Green me respondió así:

No se sabe por qué Oxford dejó la firma en 1603, aunque no parece ilógico presumir que fue un acto diplomático de su parte considerando que el Rey Jacobo había traído muchos 'nuevos' hombres con él de Escocia que no eran miembros de la nobleza, y que podían haberse enemistado con la muestra del rango por miembros de la nobleza inglesa.

El rango de Oxford del que habla Greene se refiere a que Oxford era el Gran Chambelán de Inglaterra, el que portaba la Espada del Estado delante de la reina en las procesiones que conmemoraban grandes eventos.¹⁷ Lo miremos como lo miremos, este “acto diplomático” de Oxford del que habla Green no se sostiene, dado que el rey Jacobo I lo favoreció desde el principio de su reinado en 1603 y, si pensamos por un momento en su posibilidad, deja sin explicar cómo podría haber tenido un efecto en los “nuevos” hombres escoceses ese cambio en la firma de Oxford, cuando la firma cambiada de Oxford a partir de 1603 (sin los siete palitos y la “corona de conde” ya) estaba al pie de unas cartas personales entre Oxford y Robert Cecil, o entre Oxford y el rey Jacobo I. La firma no tenía un efecto externo; estaban insertas en cartas personales, privadas. Y su función era personalísima e inviolable, como toda firma lo es a fin de cuentas. Las firmas *identifican* a las personas, revelan *su identidad*.

Jan Kott nos dice en su obra *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, que los dos temas que se repiten de forma obsesiva en Shakespeare son “el del destierro del monarca legítimo y el de la privación de la herencia.” El hecho de que la edición de *Hamlet* de 1604, año de la desaparición de Edward de Vere, tuviera impreso el escudo de armas de los Tudor en su primera página es coherente, pues el *alter ego* de Hamlet fue un príncipe Tudor en vida. A pie de página dejó el enlace para que vea el escudo de armas de los Tudor.¹⁸ En el enlace que le ofrezco a continuación están las ediciones de *Hamlet* de 1603 a la izquierda y la de

17 En este retrato de la época puede ver a Oxford con la Espada del Estado delante de la reina Isabel I: <http://public.wsu.edu/~delahoyd/shakespeare/Vere&Liz.jpg>. En este otro puede ver la apertura del Parlamento por parte de la reina Isabel I y los que componían su Estado en febrero de 1589, justo después de haber defendido la isla de la Gran Armada de Felipe II: <http://www.sourcetext.com/sourcebook/library/barrell/21-40/22pictoral.htm>. A la derecha de la reina está el ya anciano William Cecil, conocido por toda la corte por el apodo de Polonius. A la izquierda de la reina está Sir Walsingham, el Principal Secretario de Estado y el que se encargaba de los servicios de inteligencia. La larga espada debajo de Walsingham está siendo sostenida por Edward de Vere, el defensor del reino merced a su cargo de Lord Gran Chambelán de Inglaterra. Al fondo y a la derecha de este retrato está, asomándose detrás de la cortina, Robert Cecil, futuro secretario de Estado en 1598 a la muerte de su padre William Cecil, cargo que conservará con Jacobo I tras su victoria frente a Essex en 1601.

18 Este es el escudo de armas de los Tudor:

[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Royal_Arms_of_England_\(1399-1603\).svg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Royal_Arms_of_England_(1399-1603).svg)

1604 a la derecha.¹⁹ Si abre el enlace y mira arriba a la derecha, en la edición de 1604, verá el escudo de los Tudor encima del título. Si al haber hecho esta comprobación no ha levantado la vista del libro y ha pensado durante un momento, es que aún no ha entendido esta locura.

Las palabras escritas en el siglo XVIII por Samuel Johnson confirman que “saber leer y escribir era una hazaña valorada aún por su rareza” en su tiempo, una hazaña que estaba fuera del alcance del hombre de Stratford, que ni siquiera estudió en la escuela de su localidad como se confirma por el silencio de sus registros:

La nación inglesa en la época de Shakespeare todavía se esforzaba por salir de la barbarie. Las letras italianas habían sido importadas durante el reinado de Enrique VIII (...). La lengua griega se enseñaba a los jóvenes en las escuelas y aquellos que atesoraban elegancia e instrucción leían con interés a los poetas italianos y españoles. Pero la literatura era todavía un privilegio de prestigiosos eruditos o de hombres y mujeres de alta alcurnia. El público era rudo e ignorante, y saber leer y escribir era una hazaña valorada aún por su rareza.

(...)

La naturaleza no brinda conocimiento, sólo puede ayudar a combinar y emplear las imágenes que el estudio y la experiencia procuran. Por muchas dotes naturales que tuviera Shakespeare, no podía transmitir más que lo que previamente había aprendido; debía, al igual que el resto de los mortales, adquirir sus ideas de forma gradual y, en consecuencia, se volvió, como cualquiera, más sabio cuanto más viejo; representó mejor la vida cuanto más la conoció, e instruyó de forma más eficaz cuanto más instruido estuvo él mismo.

Todo esto está muy bien, pero cuando se publicaron las obras supuestamente “completas” de Shakespeare en 1623, Edward de Vere no aparecía por ninguna parte, a pesar de que esta costosa edición, el Primer Folio de sus obras, fue financiada y, por tanto, impulsada y dirigida, por esos dos nobles relacionados con el conde de Oxford como fueron el conde de Pembroke y el conde de Montgomery. En el caso del conde de Pembroke, estuvo prometido con la segunda de sus hijas, Bridget de Vere; en el caso del conde de Montgomery, se casó en 1604 con la menor, Susan de Vere. La cuestión es que lo

19 Y este es el escudo de armas de los Tudor encima del título de la edición de 1604 de *Hamlet*: <http://www.archive.org/stream/hamletbywilliam00shakgoog#page/n26/mode/2up>. Amplíe la imagen pinchando en la lupa con el símbolo + tres veces. Las palabras francesas que están escritas alrededor del escudo de armas de los Tudor, como el que vemos en esta edición de *Hamlet* de 1604, dicen: "Honi soit qui mal y pense," que significan, "Vergüenza para aquel que piense mal de ello." En la edición de *El Rey Lear* (Q2) de 1619, "falsamente datada de 1608," como nos dice Mark Anderson en su obra *Shakespeare by Another Name*, "la primera página con el título también aparece con los ornamentos del escudo de armas de la realeza." En este enlace tiene esa portada: <http://www.archive.org/stream/kinglearsecondqu00shakuoft#page/2/mode/2up>. Amplíe al menos tres veces con la lupa que tiene el símbolo + para ver el escudo de armas. Es curioso que esta segunda edición de 1614 esté falsamente datada de 1608, pues ese fue el año en que, por primera vez, se describió a Oxford como muerto en una carta que hablaba de las hijas de Edward de Vere: "las hijas del difunto conde de Oxford."

primero que vemos en esta primera edición de las obras “completas” de Shakespeare es el rostro del genio, el único retrato “oficial” de Shakespeare mirándonos. Este retrato oficial del genio es conocido como el retrato Droeshout. Tómese el tiempo que le sea necesario para mirarlo con atención. Fíjese bien en este retrato del *alter ego* de Hamlet.²⁰

Si al lector no le dice mucho este retrato del creador del inmortal y noble Hamlet, no se preocupe. Es algo normal. Todos miramos ese retrato y rápidamente seguimos el consejo que da Ben Jonson en los versos que están escritos sobre él: “Esta figura (...), lector, mira/ No en su dibujo, sino en su libro.” En otras palabras: si quieres ver cómo fue el genio, no mires en su dibujo, su figura, su máscara; mira en sus obras.

Que el retratado tiene dos brazos izquierdos lo han confirmado especialistas en la cuestión. Que lleva una máscara se ve por el dibujo de esa línea debajo de la oreja izquierda del retratado que nadie puede explicar. Nabokov lo sabía cuando hizo decir a un personaje en *Barra Sinistra*: “¿Quién es él? William X, hábilmente compuesto por dos brazos izquierdos y una máscara.” El póster publicitario de la película dirigida por Ronald Emmerich sobre la vida de Edward de Vere según la teoría del Príncipe Tudor II, *Anonymus*, nos muestra al poeta de espaldas precisamente por esta razón. El retratado en el Primer Folio tiene dos brazos izquierdos porque el brazo derecho es el brazo izquierdo del verdadero poeta de espaldas a nosotros. Los versos de Ben Jonson frente a este retrato Droeshout, dicen:

This figure that thou here see'st put,
It was for gentle Shakespeare cut;
Wherein the graver had a strife
With Nature to outdo the life:
O, could he but have drawn his wit
As well in brass as he hath hit
His face, (...)

Esta figura que aquí ves puesta,
Fue para el dulce Shakespeare recortada;
Por donde el grabador tuvo tal contienda
Con la Naturaleza para superar la real:
O, si pudiera haber dibujado su ingenio
Tan bien en bronce como ha *escondido*
Su cara, (...)

El verbo “hit” significa “dar” con el grabado de la cara del autor al pasarlo al bronce, pero, ahora, cuando conocemos a Edward de Vere como el autor detrás de la máscara de Shakespeare, sabemos que puede muy bien *sugerir* el verbo alternativo de casi igual pronunciación “hid,” que significa “esconder,” y que fue precisamente por eso que Ben Jonson, que estaba en el secreto y había sido contratado por el conde de Pembroke y el conde de Montgomery, tan cercanos a Oxford, escogió elegir el verbo “hit,” entre muchos otros verbos disponibles a su alcance en su amplio vocabulario de escritor profesional: *hit* sugiere *hid*. Por eso le dice Jonson al lector que *mire en el libro* si quiere saber quién es el

²⁰ <http://www.folger.edu/imgdtl.cfm?imageid=60&cid=506>.

autor, pues el grabador no ha *dado* con la cara de la *vida real*, sino que la *ha escondido* muy bien. Tal es la evidente aberración del retrato Droeshout impreso en el Primer Folio de 1623, que otros retratos más idealizados y *reales* han sido “descubiertos” a lo largo del tiempo y recibidos con gran expectación. Todos ellos, como se puede imaginar, idealizan y retocan la *figura* del poeta para que la fealdad e irrealidad del retrato Droeshout que aparece en el Primer Folio desaparezca.²¹

Aparte de este retrato y las palabras de Jonson sobre “el dulce cisne de Avon,” el hombre de Stratford no tiene nada más a su favor salvo la posterior confección de su tumba en Stratford. Que el cojín donde *Shakspere* hoy sostiene su pluma fuera antes de la “remodelación” de su monumento un saco de grano, está absolutamente demostrado y por eso no me detendré más en este hombre de Stratford hasta que llegemos a 1597. Al fin y al cabo, este libro contará la vida de Shakespeare y no la de su tapadera oficial que no tenía un solo libro ni un solo manuscrito en su casa cuando falleció. Como dijo Looney, no es acorde con la experiencia que el hombre de Stratford pudiera ser Shakespeare a tenor de las pruebas existentes, pero sí lo está y entra dentro de lo posible, pues así nos lo enseña la experiencia, que Jonson y los que llevaron a cabo la edición del Primer Folio de 1623 mintieran.

El Escepticismo.

George Santayana dejó escrito en su obra *Scepticism and Animal Faith* que “El escepticismo es la castidad del intelecto, y es vergonzoso rendirlo demasiado pronto o al primero que llega.” El escepticismo es un punto de partida, no de término; es “una sospecha de error.” Todo el que pone en duda la publicidad de la televisión es un escéptico en este sentido; no hace falta leer filosofía ni tener un título como licenciado en tal rama del saber humano para ser un buen escéptico. La publicidad siempre exagera, lo *sabemos*; siempre *nos vende* la idea de que su producto es perfecto. Pero no la creemos; sabemos que “cuanto más seguro es el dogma, más inseguras son sus proposiciones.”

Traslade este ejemplo sobre la televisión y la publicidad a este libro y a todos los demás que lea sobre esta u otras cuestiones. Mi libro *no vende* perfección. A pesar de que

²¹ La entrada de “Shakespeare” en la Wikipedia, por ejemplo, no muestra el retrato Droeshout del Primer Folio de 1623, sino otro más idealizado y con más aspecto de *real* conocido como el retrato Chandos. Del retrato Chandos se ha opinado que “se reconoce que no está probado que exista la certeza de que sea un retrato hecho en vida de Shakespeare”: http://es.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeare

sus argumentos son poderosos y certeros y se basan en una tradición oxfordiana de 90 años de continuos y arduos descubrimientos (que aumentan cada año), el error *es posible*. Bertrand Russell escribió una vez un ensayo, simple y sencillo, estableciendo ciertas reglas sobre cómo llegar a formar nuestras opiniones sobre cualquier tema determinado y concreto; él se confiesa seguidor de un escepticismo “del término medio.” Nos dice Russell con su característico ingenio:²²

Deseo proponer una doctrina que puede, me temo, parecer paradójica y subversiva. La doctrina en cuestión es esta: que es indeseable creer una proposición cuando no hay ninguna base cualquiera para suponerla verdadera. Debo, por supuesto, admitir que si tal opinión llegara a hacerse común transformaría completamente nuestra vida social y nuestro sistema político; como ambos son actualmente impecables, esto debe pesar en su contra. También soy consciente (lo que es más serio) de que tenderá a disminuir los ingresos de videntes, casas de apuestas, obispos, y otros que viven de las esperanzas irracionales de aquellos que no han hecho nada para merecer una buena fortuna aquí o en el más allá. A pesar de estos importantes condicionantes, mantengo que un argumento puede ser ofrecido a partir de mi paradoja, y trataré de presentarlo a continuación. (...)

Ahora bien, yo no defiendo semejante escepticismo heroico como ése [i.e. el pirrónico, el escepticismo radical que lo duda todo]. Estoy dispuesto a admitir las ordinarias creencias del sentido común, en la práctica si no en la teoría. También estoy dispuesto a admitir cualquier bien establecido resultado de la ciencia, no como verdad de forma cierta, sino como suficientemente probable para servir de base a toda acción racional. Si se anuncia que va a haber un eclipse de luna en tal y cual fecha, pienso que merece la pena ver y mirar si tal evento tendrá lugar. Pirro habría pensado de otra forma. Sobre esta base, me siento justificado a defender una posición intermedia. (...)

Hay cuestiones sobre las que aquellos que las han estudiado coinciden; las fechas de los eclipses pueden servir de ilustración. Hay otras cuestiones sobre las que los expertos no están de acuerdo. Incluso cuando todos los expertos están de acuerdo, ellos pueden muy bien estar equivocados. El punto de vista de Einstein sobre la magnitud de la deflección de la luz por la gravitación habría sido rechazada por todos los expertos no hace muchos años, aún así se demostró que estaba en lo cierto. No obstante, la opinión de los expertos, cuando es unánime, debe ser aceptada por los no expertos como con toda probabilidad la más correcta frente a la opinión opuesta. El escepticismo que yo defiendo se centra solo en esto: (1) que cuando los expertos están de acuerdo, la opinión contraria no puede ser mantenida como cierta; (2) que cuando ellos no están de acuerdo, ninguna opinión puede ser considerada cierta por un no experto; y (3) que cuando todos ellos sostienen que no existen suficientes bases para que exista una opinión positiva, el hombre de la calle haría bien en suspender su juicio.

Estas proposiciones pueden parecer sencillas, pero, si fueran aceptadas, revolucionarían de forma absoluta la vida humana.

²² El artículo de Russell está *online* en <http://www.positiveatheism.org/hist/russell4.htm>

La opción (2) es la que se aplica a los argumentos e hipótesis de este libro.

Se recomienda que el lector, por tanto, una vez lo termine, continúe su preparación y se haga un experto por derecho propio leyendo los mejores libros sobre la cuestión. En su defecto, recomiendo encarecidamente al lector que siga la norma (2) de Russell: como la mayoría de los expertos no coinciden con los postulados de este libro, deberá, como no experto, no tener mis opiniones como ciertas: deberá esperar a que los expertos, en su mayoría, coincidan. Como eso no parece que vaya a suceder en unos siglos yo, al menos, escogería la estrategia más expedita. La historia que les va a contar este libro sigue la teoría Príncipe Tudor II por ser la teoría que de forma más sencilla hace encajar el puzzle, y puede ser resumida así:

Hasta donde permiten entender las pruebas actuales, existe una corriente minoritaria de expertos, entre los que me incluyo, que entienden que Edward de Vere fue el hijo bastardo que la reina Isabel tuvo con Thomas Seymour en 1548; que se le hizo pasar por el hijo de otra familia distinta, los condes de Oxford, los de Vere, como nacido en 1550;²³ que en 1573 la reina cometió incesto con él y tuvo al “Bello Joven” de los *Sonetos*, bautizado como Henry Wriothesley, 3er conde de Southampton, para cuya candidatura como monarca en 1593 su padre, nuestro poeta, eligió el nombre de guerra Shakespeare (Agitalanza), y publicó por primera vez con ese pseudónimo el poema narrativo *Venus y Adonis* en donde se contaba que la diosa virgen Venus (i.e. Isabel I) y el joven Adonis (Edward de Vere) habían producido la flor narciso que la virgen escondía en secreto y que era, según dice la propia Venus en los versos finales, “el próximo en sangre, y este es tu derecho.” Este libro también mantiene que Edward de Vere no murió en 1604, sino que desapareció del escenario político y murió en la clandestinidad en el año 1608. Al año siguiente aparecieron los *Shake-speares Sonnets* indicando que el poeta se había convertido en eterno.

Charles Beauclerk es el autor que nos ha regalado en su libro de 2010 *Shakespeare's Lost Kingdom*, la característica número 20 de nuestro poeta, una que no pudo ver Looney: su atracción por el mito de Acteón. Con este *signo* o mito se pueden identificar las huellas de nuestro poeta en numerosas obras que, hoy, se consideran escritas por otros autores o simplemente están registradas como anónimas. Acteón y él son uno.

Ovidio cuenta en su *Metamorfosis* que Acteón estaba cazando con sus perros cuando descubrió a la diosa Diana bañándose desnuda en un lago de su bosque. Como castigo por

²³ Esto no era nada nuevo en su época, pues Enrique VIII había tenido bastardos ocultos por doquier. El paralelismo de Oxford con Don Juan de Austria es, también, esclarecedor porque revela cómo nacían los bastardos de las Casas Reales.

este atrevimiento, la diosa le lanzó una mirada de ira y lo convirtió en un ciervo: con dos cuernos en la cabeza. Convertido en animal, Acteón no podrá decir quién es ni qué es lo que ha visto a nadie. De hecho, este impedimento, esta *imposibilidad* de poder decir quién era en realidad, lo llevará a la muerte, pues sus propios perros de caza lo descuartizarán sin reconocer que están despedazando a su dueño. El poeta llegará a escribir en 1582 que, junto con Acteón, su mejor amigo es Edipo. El tema del mito de Acteón en relación a Shakespeare descubierto por Charles Beauclerk es comentado por el catedrático Michael Delahoyde de esta manera:²⁴

“El mito que corta hasta el corazón de la relación de Shakespeare con Isabel es el cuento de Acteón, el cazador que se encuentra de repente con la diosa virgen Diana bañándose desnuda en un lago del bosque” (...) Esta penetración por sí sola es transformativa de nuestra lectura de Shakespeare. He estudiado cuatro obras en clase con estudiantes desde que leí *El Reino Perdido de Shakespeare*, y he encontrado en cada una parciales destellos del mito de Acteón donde antes no los había encontrado. Semejante resultado certifica que *El Reino Perdido de Shakespeare* [entra dentro de] la mejor categoría como obra académica.

Este libro está dividido en un prólogo, cinco actos, y un epílogo; al final de cada uno de los actos he realizado una lista de las obras que el poeta pudo escribir durante ese tiempo con el fin de que el lector tenga una idea clara de su progresión como escritor. Estas fechas y esas obras, por supuesto, son orientativas y provisionales, pues, al fin y al cabo, en la mayoría de los casos, nuestro poeta tenía la sana e inteligente costumbre de revisar y perfilar sus obras constantemente para adaptarlas al momento y las circunstancias en que fueron representadas; además, obras escritas mucho tiempo atrás parecen haber sido publicadas mucho tiempo después, permitiendo con ello un mejor ocultamiento de su identidad. Entra dentro de mis expectativas que el tiempo quite unas que por error he incluido en el canon y añada otras que no he visto. Santayana decía en su *magnum opus Los Reinos del Ser* que “lo diáfano,” el espacio abierto de la naturaleza que nos rodea, “también es una forma de arquitectura.”

Por su parte, la tesis de este libro sobre los diversos pseudónimos de John Donne puede, en el futuro, animar a otros con más capacidad y medios que yo a investigar con más detalle el hecho al que señalo. El que esta obra sostenga *provisionalmente* que John Donne pudo ser el que escribió bajo las máscaras de Thomas Lodge, Thomas Watson (junto con Oxford), Thomas Nashe, Spenser (junto con Oxford) y Thomas Heywood, es una teoría para la que me cuento como único valedor. En realidad no es una teoría sino

²⁴ La reseña de Delahoyde se puede consultar *online* en <http://www.briefchronicles.com/ojs/index.php/bc/article/view/55/116>

una *hipótesis*, una intuición amparada por un número aceptable de pruebas *indiciarias* que he podido encontrar en tan solo unas dos semanas desde que la descubrí. Apostaría “mi reino por un caballo” a que, con el tiempo y la dedicación que se merece, las coincidencias entre Donne y esos autores se incrementarán de forma abrumadora. De hecho, ya he podido leer a un crítico que no sale de su asombro cuando ve las conexiones que la obra de Donne comparte con la de Spenser. Pero no lo sé *a ciencia cierta*. No soy un experto en John Donne y mi carácter no se siente atraído por él como se siente por el de Shakespeare. Además, como no tengo un reino y no tengo un caballo, mi apuesta no tiene mérito alguno.

La biografía de John Donne desde que nació en 1572 hasta que entró a formar parte del Lord Guardián del Gran Sello de Inglaterra como su secretario jefe en 1602 está vacía: treinta (30) años en blanco. Sabemos que era inteligente, precozmente inteligente; que fue a la universidad de Oxford y *posiblemente* a la de Cambridge, donde, como dice Thomas Heywood en su *Apología para Actores* de 1612, a su llegada a esa universidad era usual ver a los nobles de alta posición representar papeles con especial gusto y cuidado; que estudió con su hermano en Lincoln's Inn, donde Thomas Lodge decía vivir al publicar sus obras; que *es posible* que escribiera y fuera amigo de Ben Jonson (ambos Thomas Nashe y Jonson hablan del escudo de armas de *Shakspeare*: “No sin derecho,” era su lema—“No sin mostaza,” dicen Nashe y Jonson sobre ese *alguien*) pero no nos han llegado sus publicaciones de aquellos años ni ningún rastro definitivo. Que *es posible* que viajara en barco con Raleigh y Essex a Cádiz en 1596 pero no tenemos *nada*, ningún documento dando fechas exactas hasta donde he podido averiguar. En resumidas cuentas que, como nos cuenta su biógrafo Edmund Goose, es “irritante para un biógrafo” de Donne el que eso sea así. Pero así fue, ha sido, y es hasta el día de hoy.

Este libro ofrece unas *ideas*, no unas *soluciones*, sobre los pseudónimos de Donne. *Apunta con el dedo* a esa zona del bosque desde donde creo haber escuchado ciertos gritos de auxilio, pero a la que no me he atrevido a adentrarme yo solo para comprobarlo. Pudieron haber sido gritos de socorro, o no. Pudo haber sido simplemente que mi imaginación los hubiera confundido con el viento al soplar entre las encinas, alcornocales y quejigos, estando yo predispuesto a ellos; o pudiera ser que no fuera Donne ni otra persona diferente lo que yo había escuchado porque ni siquiera habían sido gritos humanos. Finalmente, he decidido por mi seguridad que sería mejor llamar al guarda forestal para que fuera él mismo a mirar en esa zona escabrosa del bosque en donde, si hubiera ido yo solo, con total seguridad me habría acabado perdiendo antes de que la noche se hubiera cernido sobre mí, las estrellas del firmamento palpitantes como únicos testigos de mi

precipitado heroísmo.

La intuición sobre Donne de este libro es, metafóricamente por tanto, esa intención mía por ponerme en camino hacia el puesto de socorro señalado más cercano, en donde debería estar esperándome el guarda forestal para invitarme a una taza humeante de café mientras me arropa con una manta con olor a pino centenario; entonces yo le diría lo que he creído oír mientras él me escucharía intentando ponerse en mi lugar. No sé si al llegar encontraré la cabaña vacía o la encontraré con él dentro: si éste fuera el caso podrá interpretar lo que le cuento que he oído en el bosque con una sonrisa paternalista en los labios mientras mira su reloj, lo pone en hora y sube el volumen de la radio para escuchar el parte meteorológico, pero al menos podré tener la conciencia tranquila de haber cumplido con mi deber de *boy scout*.

Mi intuición sobre Donne y sus pseudónimos durante los años de 1580 en adelante, me llegó cuando traducía al castellano el poema “El Cebo” de sus *Canciones y Sonetos*, obra publicada en 1633, un año después de su muerte. Sabiendo ya por mis investigaciones sobre Edward de Vere que Marlowe era una “marca” comercial, como lo fue Shakespeare, el hecho de que un profundamente cristiano Donne se quisiera emparejar con el Marlowe ateo y sodomita que nos ha legado la leyenda me puso sobre aviso. Donne sabía que Marlowe el dramaturgo y poeta no era ese informador ejecutado por el servicio secreto de ese Walsingham que respondía ante ese gran Argos isabelino que fue Polonius, William Cecil, el cual estaba en contacto con los agentes informadores del rey Jacobo VI de Escocia para el caso de que Southampton rechazara casarse con la esposa que Cecil deseaba desde 1591, como efectivamente ocurrió. Marlowe el informador sabía demasiado en 1593 y todo indica que era un bocazas, como lo fue Thomas Kyd. Y como dice el personaje Lussurioso, uno de los hijos del duque en la obra *La Tragedia del Vengador* publicada en 1608 (IV.ii.65-66):

He that knows great men's secrets and proves slight, Aquel que conoce los grandes secretos de los hombres y se muestra
[imprudente,
That man ne'er lives to see his beard turn white. Ese hombre nunca vive para ver su barba tornarse blanca.

Como digo, tras leer “El Cebo” de Donne, poema que versionaba ese otro que comenzaba “Vente a vivir conmigo y sé mi amor” que alguien había atribuido a “Chr. Marlow.” en la antología de poemas pastorales *El Helicón de Inglaterra* del año 1600, supe que Donne, aunque perteneciente a la literatura jacobina del siglo XVII en gran medida y hasta entonces por mí ignorado, conoció al autor real tras la *marca comercial* Marlowe. El hecho de que el contenido de “El Cebo” hablase de *redes y traidores* y *ocultarse* de las miradas, me lo dejó bastante claro.

Eso me llevó a Thomas Nashe, pues fue el colega escritor al que Robert Greene (nuestro poeta) dio la alternativa en 1589 y al que Greene en otra obra (esta vez no era nuestro poeta sino uno de sus “ingenios universitarios” utilizando su “marca comercial,” como uno reconoce por las evidentes diferencias de estilo, vocabulario y filosofía de vida) llegó a llamar “el joven Juvenal.” Eso me llevó a Thomas Heywood, dramaturgo del que nada se sabe salvo que era un escritor profundamente cristiano, como dice Hazlitt, un “Shakespeare en prosa.”

John Donne tenía un abuelo materno que fue “el creador de la comedia inglesa” y un ingenio famoso en la época de Enrique VIII y María Tudor: John Heywood. Investigué a este Thomas Heywood en Internet. Unos decían que era familiar de ese John Heywood, mientras otros decían que no, aunque no explicaban por qué no era así. Estaba desconcertado: ¿quién es este ahora? ¿Quién es este Thomas Heywood? Solo fue cuando decidí meditar sobre la cuestión mientras paseaba, lo cual confirma mi espíritu peripatético, que algo se iluminó en mi mente: si Thomas Nashe era John Donne y éste era el nieto de John Heywood, el misterioso Thomas Heywood tenía una vida hueca porque era un pseudónimo. ¿De quién, de Donne? De Donne. ¿Thomas Heywood fue el pseudónimo compuesto de Thomas (por Thomas Nashe) y Heywood (por su abuelo John Heywood) que Donne, con su ingenio, había ideado? ¡Has perdido la cabeza! Totalmente, pero cuidado con eso: no la pises. El que la pisa la lleva. Llegué de vuelta a casa y entré en mi despacho dispuesto a ponerme manos a la obra. Por dónde empezar.

Este dramaturgo Thomas Heywood estuvo relacionado con *El Judío de Malta* en la representación que tuvo lugar en 1594, y la única edición de la obra que tenemos fue publicada en 1633, dos años después de la muerte de Donne, llevaban prólogos y epílogos de este Heywood. Thomas Heywood había confesado que había servido como responsable teatral para el conde de Southampton, aunque la crítica confiesa correctamente que no han sobrevivido tales pruebas que lo corroboren. Supe entonces que era muy posible que fuera así, porque Thomas Nashe dedicó *La Elección de Valentines* y su novela picaresca *El Desafortunado Viajero* al conde de Southampton en 1593. Ergo, Thomas Heywood *podía ser* John Donne. En su dedicatoria a Southampton, Nashe decía querer “Una nueva mente, un nuevo ingenio, un nuevo estilo, una nueva alma me agenciaré” con lo que inmortalizar la imagen del hijo de Oxford. John Donne hará referencia a la *Elección de Valentines* escrita por él como Thomas Nashe cuando, en su Sátira II, se queje de los que le copian sus *Dildos* (*La Elección de Valentines* se conocía también por el nombre de *El Dildo de Nashe*) y sus *Judíos*.

Thomas Nashe dijo en 1589 nada más comenzar su carrera como escritor que había

conocido a Robert Greene “*ab extrema pueritia,*” desde la *más extrema infancia*. El poema de Jonson a Donne de 1616 incluido en sus *Epigramas* confirma la precocidad del ingenio de Donne, ante la cual Jonson dice no tener palabras. Por lo que escribe Thomas Nashe sabemos que tenía a Sidney en el mismo alto pedestal que lo tuvo Spenser, como demuestra su *Prefacio a Astrofel y Stella* de 1591. El hecho de que las palabras de Nashe revelen que sabía quién era Immerito, unido a que fuese Nashe el primero en conocer a “Spenser” antes de que éste hubiera hecho su aparición en 1590 con *La Reina de las Hadas* ante el resto del mundo, añadió más leña al fuego. Oía los gritos de auxilio en medio de un desolado bosque oscuro y no tenía a Virgilio a mi lado para escuchar mis quejas como lo tuvo el florentino. Seguí parado intentado escuchar más atentamente. El viento sopló con fuerza entonces.

Busqué *predecesores* claros de Donne apuntados por la crítica, y di con el tratado en defensa de la poesía de Thomas Lodge publicado hacia 1580-1581 como un caso *posible* de Donne *en su extrema juventud*: en realidad el tratado no lo admitió el registrador y no sabemos qué fecha llevaba; desconozco si el registrador no admitió la obra porque Donne era católico o porque vio que el niño Donne que estaba en su oficina no tendría más que ocho (8) o nueve (9) años. *Me imagino su cara*: la del registrador. El hecho es que su tío Jasper Heywood había comentado la precocidad del genio de su sobrino en términos que eran más o menos así: Esta época nos ha enviado a un nuevo Pico della Mirandola. De este filósofo italiano se decía que “había nacido sabio, más que haberse hecho sabio por el estudio.”

Finalmente, el hecho de que la crítica experta en literatura isabelina haya ignorado esos *años salvajes* de John Donne en Londres, trae su causa de que él nunca publicó con *su nombre* mientras estuvo vivo. Pero debemos llegar necesariamente a la conclusión de que sí que escribió, y cuantiosamente, porque no siendo noble fue contratado en el año 1602 nada menos que como secretario jefe del Lord Guardián del Gran Sello, un cargo eclesiástico cuya titularidad era otorgada siempre a un noble de alto rango que, por esa razón y como sigue siendo una tradición muy común hoy día, delegaba todo el trabajo duro en su subalterno. Si Donne llegó a ese puesto de tan alta responsabilidad en 1602 con treinta (30) años sin ser un noble, fue porque había dado pruebas de sus amplios conocimientos que otros habían podido confirmar sin ninguna duda.

El rey Jacobo I sabemos que estuvo en contacto con él durante los años inmediatamente anteriores a la publicación de la traducción de *su Biblia*, la que se conoce como la Biblia del Rey Jacobo publicada en 1611. La leyenda dice que fue llevada a cabo por

seis (6) comisiones de nueve (9) miembros cada una. El misterio de cómo cincuenta y cuatro mediocres eclesiásticos que habían dado pruebas de su inferioridad poética pudieron crear “el libro que cambió el mundo” de la cultura anglosajona y su idioma tal y como lo conocemos a día de hoy, como muchos reconocen, sin que halla ningún papel, ni manuscrito ni nada que indique semejante colaboración, es algo en lo que todos los expertos en esta Biblia están de acuerdo en calificar como un “milagro” inexplicable. El presidente Roosevelt dijo de esta obra: “La Versión del rey Jacobo es la Magna Carta para el Pobre y el Oprimido: el libro más democrático en el mundo.” Por su parte, Melvyn Bragg, locutor británico y escritor, opinaba así: “No hay duda en mi mente de que la Biblia del rey Jacobo y no Shakespeare puso este idioma en su camino para llegar a convertirse en un idioma universal sin precedentes antes o ahora.” Finalmente, Andrew Motion, escritor británico y Poeta Laureado, se expresó en estos términos contundentes: “La Biblia del rey Jacobo es la piedra angular de nuestra cultura y nuestro idioma. Cualquiera que sea nuestra fe, en lo que quiera que creamos, tenemos que reconocer que el poder retórico de este libro, y en particular su poder para fusionar la historia con la poesía, conecta en el nivel más fundamental con nuestra propia historia y poesía.”²⁵

En 1610 Donne publicó su tratado *Pseudo-Mártir*, en el cual desplegaba la mayor erudición sobre cuestiones bíblicas que pueda imaginarse. El objetivo para el que Donne había sido contratado por el rey Jacobo en esa obra no era otro que convencer a sus súbditos católicos renuentes e indecisos a tomar el Juramento de Alianza a su Majestad, sin tener por ello que temer por la condena eterna de su alma en el infierno. Donne “demostraba” que la eternidad y la salvación de sus almas no se verían afectas por ese juramento pues estas estaban garantizadas si se seguían los preceptos de Cristo, no de un acto meramente de alianza pública. En esa obra Donne ofrecía cientos de citas de especialistas en filosofía y teología. Jacobo I sabía que tenía en Donne a su propio *Doctor de la Gracia*, a su San Agustín, puesto que, como leo de su biógrafo Izaak Walton, Donne fue “un pecador que dejó a un lado su libertina juventud y sometió su voluntad a Dios.” En 1615 Donne entró en la Iglesia anglicana por la puerta grande. No tardó mucho en ser nombrado Deán de San Pablo, un cargo cuya honorabilidad social y política era tan elevada como su correspondiente remuneración.

La razón por la cual este vacío de Donne no se ha investigado tiene que ver con la falta de documentos existentes sobre esa época de su vida, unido al hecho que nos explica Philip Daniel Knauss en su tesis doctoral de 1998, *Love's Refinement: Metaphysical*

²⁵ Estas citas están extraídas de la página web <http://www.kingjamesbibleonline.org/King-James-Bible-Anniversary/>.

*Expressions of Desire in Philip Sidney and John Donne.*²⁶

En contra de los críticos que afirman que los poetas isabelinos y los jacobinos pueden ser categóricamente diferenciados unos de los otros de acuerdo a sus apariencias y estilos filosóficos, el *Astrofel y Stella* de Sir Philip Sidney y las *Canciones y Sonetos* de John Donne indican esa fuerte continuidad que existe entre ellos. Las expresiones figurativas petrarquistas en sus poesías reflejan una teoría de lenguaje metafórico común que está basada en la analogía a través de correspondencias universales. La elaborada retórica y complejas metáforas que caracterizan las expresiones metafísicas de Donne vienen precedidas e informadas por la poética humanista de Sidney. Los escritos de Sidney, principalmente *Astrofel y Stella*, tienen como objetivo la armonización de extremos dispares con una utilización de ingenio que puede ser descrita como metafísica e incluso como un adelanto de Donne y la poesía “metafísica” del siglo diecisiete. Una comparación del *Astrofel y Stella* de Sidney y las *Canciones y Sonetos* de Donne demuestra que son contiguos y continuos innovadores en la lírica de amor petrarquista.

Donne formará parte de nuestro Invierno.

Ahora vivamos la vida, pasión y muerte de la Primavera.

“Ver, comienza.”

Ricardo Mena Cuevas,

Málaga, 31 de agosto de 2011.

²⁶ Esta tesis doctoral puede consultarse *online* en <http://repository.lib.ncsu.edu/ir/bitstream/1840.16/2467/1/etd.pdf>

Inscripción.

En *Enrique V*, el *Coro* abre la representación con estas palabras que funcionan, aquí también, como una presentación antes de que se alce el telón:

O for a Muse of fire, that would ascend
The brightest heaven of invention,
A kingdom for a stage, princes to act
And monarchs to behold the swelling scene!

¡Oh, por una Musa de fuego, que ascendiera
Hasta el más brillante cielo de la imaginación,
Un reino por escenario, príncipes que actúen
Y monarcas que contemplen la flamante representación!

**En octubre en tu librería, y en Internet: Ver, comienza. En cines
Anonymous.**

Ver, comienza, de Ricardo Mena

*"El libro que descubre la verdadera identidad
de Marlowe, Shakespeare y Spenser."*

Beatriz Russo.

<http://alvaeno.com/ver-comienza-de-ricardo-mena.htm>