

“UNIDA A LA MUERTE”, UNA LEYENDA DOBLEMENTE APÓCRIFA ATRIBUIDA A BÉCQUER

Joan Estruch Tobella

Planteamiento: Descubrimiento de una obra desconocida de Bécquer

En 1999 se publicó *Unida a la muerte*, leyenda atribuida a Bécquer (1). Se trata de una narración de ambientación turca., cuyo argumento resumimos: Giaffir, un viejo pachá, quiere casar a su hija Zuleika con el bey Kara-Osman. Ella rechaza esta boda, ya que está secretamente enamorada de su hermano Selim, que se supone hijo del pachá. Los enamorados tienen un encuentro nocturno en una gruta al borde del mar. Allí Selim revela a Zuleika que no son hermanos, sino primos, ya que en realidad es hijo del hermano de Giaffir, a quien éste asesinó para arrebatarse el trono. También le confiesa que es el jefe de una banda de proscritos que tratan de derrocar al tirano. En medio de la entrevista los esbirros del pachá rodean la caverna. Selim se defiende, pero es abatido por un disparo. Desesperada, Zuleika muere de dolor.

Los editores literarios, Antonio Rodríguez Almodóvar y Félix Morales, presentaron su edición como un descubrimiento que rescataba del olvido una obra de Bécquer. Había sido publicada por primera vez en 1930 en una colección que se distribuía en quioscos (2). Al no entrar en el circuito habitual de los libros, con el paso del tiempo la obra había quedado olvidada y reducida a unos pocos ejemplares.

En la edición de 1930 la autoría becqueriana se justificaba en una anónima nota preliminar, que vale la pena reproducir íntegramente:

Esta novela breve, que hasta hoy ha permanecido inédita, pertenece a la serie de fantasías y caprichos que el poeta tenía proyectados y en los que reflejaba con prodigiosa fidelidad costumbres y ambientes exóticos, para él por completo desconocidos. A esta serie pertenece “El caudillo de las manos rojas”, y tenía perfectamente planeados “Luz y nieve” (estudio de las regiones polares), “La Diana india” (estudio de América), “La Bayadera” (estudio indio). Una copia del manuscrito original la guardaba entre sus papeles el gran amigo de Bécquer, Juan de la Puerta Vizcaíno, de cuyas manos pasó a las de Julio Nombela, compañero inseparable del poeta también. La dedicatoria “A la señorita M.L.A.” coincide con la de la última “Carta desde mi celda”.

Dando por totalmente cierta la información de esta nota anónima, sobre la que volveremos más adelante, Almodóvar y Morales reforzaban la autoría becqueriana con una serie de argumentos de tipo contextual, histórico y cultural. Entre otros, planteaban que la leyenda demostraba que la ideología de Bécquer no era tradicionalista y

conservadora, sino clasificable dentro de lo que hoy consideraríamos “centroizquierda”. Por tanto, la leyenda no sólo enriquecía el corpus becqueriano, sino que renovaba en profundidad las interpretaciones de la obra del poeta sevillano, descubriéndonos un escritor moderno, proárabe, progresista, etc. Almodóvar y Morales aportaban también un método de análisis textual basado en el cotejo del léxico de *El caudillo de las manos rojas* con el de *Unida a la muerte*. Afirmaban que Bécquer era el autor de ambas leyendas basándose en diversos datos, como el de que, sobre una selección de 437 palabras características de Bécquer, 223 se utilizaban en ambas obras. Añadían un cotejo de estructuras sintácticas. Todos estos análisis les permitían afirmar con rotundidad que el autor de la leyenda era Bécquer. Incluso llegaban a precisar que el poeta sevillano la había escrito hacia 1857 y que la había corregido hacia 1864.

Nudo: Nuevos métodos para establecer la autoría literaria

En su reseña crítica de *Unida a la muerte* (3), Joan Estruch puso en cuestión la autoría becqueriana. Señalaba que el descubrimiento de Almodóvar y Morales no era tal, puesto que diecisiete años antes Antonio Risco ya había dado noticia de la leyenda, apuntando su sospecha de que se trataba de un texto apócrifo, elaborado por “un buen falsario” (4). Estruch se preguntaba por la misteriosa personalidad del autor de la nota preliminar, así como por el paradero del manuscrito de la leyenda, que nadie había visto antes, ni después. Señalaba como probable autor de la leyenda al falsificador Fernando Iglesias Figueroa. Y cuestionaba la validez del método de análisis textual utilizado por Almodóvar y Morales. Por último, indicaba que en *Unida a la muerte* aparecían tres palabras que Bécquer no había podido utilizar porque, según las dataciones de Joan Corominas en su conocido *Diccionario etimológico*, no existían aún en el léxico español de la época de Bécquer. Esas tres palabras eran: *diván*, en la acepción de ‘especie de sofá’; *firmán* ‘decreto’; y *otomana*, ‘especie de sofá oriental’.

En 2002 Almodóvar y Morales replicaron a Estruch (5). Sin tener en cuenta el resto de los argumentos de éste, se centraban en que las tres palabras señaladas sí existían en el vocabulario español de la época de Bécquer, incluso antes. Aportaban una exhaustiva lista de textos en los que aparecían esas palabras. En realidad, hoy en día estos alardes de erudición están al alcance de cualquiera que entre en la página web de la Real Academia y consulte su utilísima base de datos. No hace falta decir que esa base de datos no estaba disponible en la época en que Corominas confeccionó su monumental diccionario, ni tampoco en 1999. Sin duda, la datación de esas tres palabras realizada

por Corominas se había demostrado muy insuficiente. En definitiva, si sólo teníamos en cuenta los datos léxicos, la cuestión de la autoría de *Unida a la muerte* volvía a situarse en sus inicios, es decir, en 1982, cuando Risco dio la primera noticia de la leyenda. Bécquer. En efecto, Bécquer podía haber usado esas tres palabras, pero eso no permitía asegurar que realmente las hubiera utilizado para escribir *Unida a la muerte*. La leyenda, como ya había señalado Risco, seguía siendo una obra atribuida a Bécquer, pero sometida a fundadas sospechas.

En 2003 la cuestión dio un nuevo giro, cuando se aplicó a la leyenda un nuevo método de análisis estadístico textual, del que se hicieron eco los medios de comunicación. El diario *El País*, en su edición andaluza, publicó una serie de artículos sobre la discutida autoría de la leyenda (6). Especialistas como Rafael Montesinos, Jesús Rubio o Joan Estruch intervinieron en contra de la autoría becqueriana, mientras Almodóvar y Morales recibieron el apoyo de Miguel Ángel Pineda, profesor de la Universidad de Sevilla. Este lingüista había efectuado una serie de novedosos análisis estadísticos del texto, que le permitían asegurar que la leyenda era de Bécquer con una certeza “de un 95% a un 99%”. Aunque en su edición Almodóvar y Morales ya habían utilizado las nuevas tecnologías informáticas para apoyar su tesis, ahora la rotunda intervención del profesor Pineda daba a la cuestión una nueva dimensión. Ya no se trataba tan sólo de dilucidar la autoría de un texto concreto, sino de algo mucho más trascendente. Se trataba de aplicar a los estudios filológicos una metodología estadística, que, de ser eficaz, permitiría solventar la siempre polémica cuestión de la autoría literaria. ¿Estábamos, pues, ante un método que nos aclararía, por fin, las grandes incógnitas de la literatura española: la autoría del *Poema de Mío Cid*, *La Celestina*, *El Lazarillo de Tormes*, el *Quijote* de Avellaneda, etc., etc.? ¿Estábamos a punto de iniciar un giro copernicano en la metodología de los estudios filológicos?

Desenlace: Un doble fraude

Finalmente, setenta y cinco años después de su publicación, hemos podido solucionar el enigma de *Unida a la muerte*. Como suele ocurrir al aclarar un misterio, todo lo que era oscuro de repente se transforma en evidente, y lo que durante largo tiempo ha sido complicado se vuelve sencillo, casi banal. En efecto, resulta que *Unida a la muerte* no sólo no fue escrita por Bécquer, sino que se trata de una traducción de *La novia de Abydos*, poema narrativo publicado por lord Byron en 1813. Conviene remarcar que no nos hallamos ante una obra inspirada, basada o influida por otra, sino ante una

traducción española de un conocido poema inglés. Como muestra representativa, pero suficiente, aportamos el cotejo de los dos primeros fragmentos de ambos textos. Para facilitar la comprobación completa, remitimos al lector interesado a la web de la prestigiosa The Internacional Byron Society, donde podrá acceder al texto íntegro del poema byroniano. Si dispone del texto de *Unida a la muerte*, en unos minutos verificará que la supuesta leyenda becqueriana no es más que una traducción literal de *The Bride of Abydos*.

<p>THE BRIDE OF ABYDOS (1813) www.internationalbyronsociety.org/pdf_files/turk_3.pdf</p>	<p>UNIDA A LA MUERTE (1930) Ed. A. Rodríguez Almodóvar y F. Morales, Sevilla, Algaida, 1999, pp. 71-72</p>
<p>Canto the first, 1</p>	<p>Canto primero, 1</p>
<p>Know ye the land where the cypress and myrtle Are emblems of deeds that are done in their clime, Where the rage of the vulture – the love of the turtle – Now melt into sorrow – now madden to crime? – Know ye the land of the cedar and vine, Where the flowers ever blossom, the beams ever shine; Where the light wings of Zephyr, oppressed with perfume, Wax faint o'er the gardens of Gul in her bloom; Where the citron and olive are fairest of fruit, And the voice of the nightingale never is mute; Where the tints of the earth, and the hues of the sky, In colour though varied, in beauty may vie, And the purple of Ocean is deepest in dye; Where the virgins are soft as the roses they twine, And all, save the spirit of man, is divine – 'Tis the clime of the East – 'tis the land of the Sun– Can he smile on such deeds as his children have done? Oh! wild as the accents of lovers' farewell Are the hearts which they bear, and the tales which they tell.</p>	<p>¿Conocéis ese país donde crecen el mirto y el ciprés, emblemas de amor y de tristeza, y donde la furia del buitres y la ternura de la tórtola se deshacen en dolor o se exaltan hasta el crimen? ¿Conocéis el país del cedro y de la viña, ese país donde las flores están siempre abiertas, el cielo siempre brillante; donde el ala del céfiro, en medio de los jardines de rosas, se rinde bajo el peso de los perfumes, donde el limonero y el olivo ostentan frutas tan bellas y la voz del ruiseñor no cesa nunca de cantar; donde los colores de la tierra y los matices del firmamento, aunque diversos, rivalizan en hermosura; donde una púrpura más oscura colorea el Océano; donde las vírgenes son tiernas como las rosas con que forman lindas guirnaldas, y donde, en fin, todo es divino, si se exceptúa la condición del hombre?</p> <p>Ese es el clima del Oriente, la tierra del Sol... pero los corazones de sus habitantes, lo mismo que sus acciones, son tan sombríos como el último adiós de dos amantes.</p>
<p>Canto the first, 2</p>	<p>Canto primero, 2</p>
<p>Begirt with many a gallant slave, Apparelled as becomes the brave, Awaiting each his Lord's behest To guide his steps, or guard his rest, Old Giaffir sate in his Divan, Deep thought was in his aged eye; And though the face of Mussulman Not oft betrays to standers by The mind within, well skilled to hide All but unconquerable pride, His pensive cheek and pondering brow</p>	<p>Rodeado de numerosos esclavos, todos fieles y decididos, completamente armadas como conviene a los valientes, y atentos a la menor señal de su dueño, ya para guiar sus pasos, ya para vigilar por su seguridad y reposo, el anciano Giaffir se halla recostado en su cómodo diván. Parece sumamente preocupado: como todo buen musulmán, acostumbrado a disimular lo que no sea su indomable</p>

Did more than he wont avow.	orgullo, no permite leer jamás en su semblante sus pensamientos secretos. Sin embargo, en este instante, por una rara excepción, las facciones del rostro pensativo de Giaffir son menos discretas que de costumbre.
-----------------------------	--

Como vemos, la traducción sigue fielmente el texto original, con algunos desajustes de escasa importancia. Sólo hay que destacar que, por descuido o por otras razones desconocidas, el fragmento 17 del poema byroniano se suprimió en la versión española, lo que causó un corrimiento de la numeración de los siguientes fragmentos, de manera que el canto segundo tiene 28 fragmentos en el original y 27 en la traducción española.

En definitiva, *Unida a la muerte* es un doble fraude literario: usurpa la autoría de una obra que, traducida y con el título cambiado, atribuye a otro escritor. Teniendo en cuenta que el fraude se ha hecho a costa de dos autores ampliamente conocidos y estudiados, lo más sorprendente es que se haya tardado tanto tiempo en descubrirlo. No cabe duda de que se trata de uno de los fraudes literarios más graves y osados de nuestra historia literaria. Enseguida surge la pregunta: ¿Quién pudo haber sido el autor de semejante fechoría?

Epílogo: Psicopatología de la falsificación literaria

Ante todo, conviene advertir que, para nosotros, lo más importante es haber demostrado el carácter fraudulento de *Unida a la muerte*, obra que hay que desterrar para siempre del corpus becqueriano. La identificación del falsificador es secundaria y probablemente nunca se podrá resolver mediante pruebas irrefutables, por lo que hay que utilizar métodos basados en conjeturas e indicios.

Antes de lanzarnos a la búsqueda del culpable, haremos unas breves consideraciones acerca de las falsificaciones literarias en general, con objeto de resaltar la singularidad del fraude cometido en *Unida a la muerte*. La falsificación de obras literarias, que ha existido siempre, es un fenómeno de gran complejidad. Hemos de partir de la base de que la historia literaria no es más que una larga tradición en la que cada obra se sitúa en el difuso terreno que media entre la continuidad y la originalidad. En la historia de la ciencia o de la tecnología no existe la categoría de “clásico”, ya que cada nuevo descubrimiento desplaza y sustituye al anterior. En cambio, en la historia literaria la permanencia de una obra no depende de su grado de modernidad, sino de su calidad.

Pero los conceptos de calidad y de originalidad literarias han variado mucho a lo largo del tiempo, y resulta muy difícil establecer fronteras entre las afinidades que pueden existir entre varias obras literarias. La imitación, la influencia, el eco, el homenaje... más o menos conscientes y reconocidos son grados de una escala de borrosos límites. Por ejemplo, el *Quijote* de Avellaneda imita el molde cervantino, pero no copia el texto, algo parecido a lo que han hecho los numerosos continuadores de obras creadoras de personajes emblemáticos como la *Celestina*, el *Lazarillo*, don Juan, etc.

A pesar de todo, y aunque difícil de delimitar, existe un grado de imitación que se transforma en falsificación, considerada como una apropiación indebida y fraudulenta de una obra literaria. Esta definición sólo pudo surgir en el siglo XIX, cuando se aplicaron a las ideas los mismos criterios legales que a la propiedad privada de bienes materiales, convirtiendo la copia intelectual en un delito. En la actualidad, Internet cuestiona el tradicional concepto de propiedad intelectual y de autoría. Sin embargo, por un lado permite la masiva difusión de textos fraudulentos, pero por otro facilita su rápida detección y denuncia.

De entre las múltiples variantes posibles de la falsificación literaria, el plagio es la más común. Consiste en la copia de importantes elementos temáticos y formales de una obra, normalmente considerada de calidad, que el plagiario utiliza de manera consciente y fraudulenta en beneficio propio, con fines comerciales o de prestigio. Otro tipo de falsificación es la imitación recreadora, la más sutil e inteligente. La copia no es directa, sino indirecta. El falsificador toma de un autor o de una obra los elementos temáticos y formales esenciales para elaborar otra nueva. En el terreno artístico, éste sería el caso de los cuadros que tratan de hacerse pasar por originales de un pintor famoso. Casi siempre, los falsificadores utilizan el subterfugio de presentarse como un descubrimiento de una obra perdida o desconocida del pintor.

Aplicando estos conceptos a nuestro caso, y basándonos en las investigaciones de Rafael Montesinos, podemos caracterizar a Fernando Iglesias Figueroa (1896-1985) (7) como un excelente ejemplo de falsificador recreador de la obra becqueriana. Escribió diversos textos apócrifos atribuyéndolos a Bécquer: varias rimas, algunas cartas, y dos leyendas (*La voz del silencio* y *La fe salva*). Tales falsificaciones durante largos años fueron elogiadas como genuinos ejemplos del estilo becqueriano por los más prestigiosos especialistas.

Las motivaciones de Iglesias no fueron de carácter comercial, sino psicológico. Podemos atribuirles al resentimiento, al deseo de vengarse de los expertos que no

supieron reconocer su talento literario y frustraron su juvenil vocación poética. La ordenación cronológica de sus falsificaciones permite verlas como una escalada en la que el falsario, al comprobar su impunidad y su éxito, va adquiriendo mayor confianza en sí mismo y, en consecuencia, mayor osadía.

Iglesias comenzó a escribir muy joven, bajo la influencia de los escritores románticos y modernistas, en especial de Bécquer. En 1916, a los veinte años, había publicado un libro poético, *Tristeza*, que pasó desapercibido. No pudo abrirse camino como poeta, y trabajó como directivo en varias editoriales madrileñas de carácter literario y artístico. También probó suerte como propietario de algunas, entre ellas Arte Hispánico, especializada en libros de arte de gran calidad estética. En 1923 reorientó su admiración por Bécquer dedicándose al estudio de su obra. Fruto de sus investigaciones fue el primer volumen de *Páginas desconocidas de Gustavo Adolfo Bécquer*, una valiosa recopilación de textos periodísticos del poeta sevillano que no habían sido recogidos en las *Obras póstumas* de 1871. Todos esos textos eran auténticos, e Iglesias alcanzó un merecido reconocimiento. Sin embargo, un año después, en el segundo volumen de la obra comienza a introducir textos suyos mezclados y confundidos con los de Bécquer. El más conocido es la rima “A Elisa”, que comienza:

Para que los leas con tus ojos grises,
para que los cantes con tu clara voz,
para que llenen de emoción tu pecho
hice mis versos yo.

Pronto esta rima se incorporó con todos los honores a las ediciones más prestigiosas y la casi totalidad de los especialistas la consideraron uno de los poemas más representativos del poeta sevillano. En realidad, la destinataria del poema no era otra que Elisa Pérez Luque, novia adolescente y luego esposa de Iglesias. Al realizar sus trabajos de rescate de textos becquerianos, Iglesias debió de ceder a la tentación de vengarse de los críticos y los expertos, que habían ignorado su obra poética. ¿Y qué mejor venganza que rescatar algunos de sus olvidados poemas juveniles y volverlos a publicar, pero ahora arropados por una aureola de autoría becqueriana? Sus posibles escrúpulos debieron de acallarse ante el éxito de la falsificación, que él podía interpretar como un acto de justicia: por fin su talento literario era reconocido y admirado, aunque bajo disfraz. La autoestima de Iglesias debió de crecer desmesuradamente al ver sus poemas colocados a la misma altura que los de su maestro y modelo, su admirado Bécquer. Y también debió de crecer su desprecio por los

expertos, por aquellos catedráticos que ahora disertaban sobre las cualidades becquerianas de los apócrifos que él les había “colado” con tanta facilidad.

Todo esto era posible gracias a la innegable calidad de los apócrifos, pero también a nuevas falsificaciones que servían para apoyar la autenticidad de los primeros. Se iniciaba así la segunda fase de la fraudulenta labor de Iglesias Figueroa. En 1926 “descubre” y publica unos fragmentos de cartas entre el poeta sevillano y sus amigos, en las que se alude a los amores con Elisa Guillén. El sensacional hallazgo permite que la misteriosa Elisa del poema apócrifo adquiriera autenticidad documental, por más que nadie viera las cartas originales, en poder de un desconocido “catedrático amigo” de Iglesias. Como siempre, las fuentes documentales son el talón de Aquiles de los falsificadores, que han de lanzar cortinas de humo, inventando nuevas falsificaciones, de manera que unas apoyen la autenticidad de las otras. Esta fue la misión de las cartas apócrifas. Enseguida fueron acogidas en el corpus becqueriano, contribuyendo a afianzar el mito de Elisa Guillén y dando pie a numerosas cábalas biográficas y literarias, de las que Iglesias debió de reírse en la intimidad.

Cada vez más envalentonado, en 1929 el falsario publica una antología de Bécquer, titulada *Verso y prosa*, en edición popular. Es la culminación de su fraudulento trabajo, ya que en el librito incluye la mayoría de sus textos apócrifos, poniéndolos en pie de igualdad con los auténticos de Bécquer. En la portada coloca de manera destacada su nombre como antólogo y reproduce un fragmento de uno de sus propios poemas. Es un claro síntoma de que Iglesias ya se considera tan buen poeta como Bécquer. Y, de manera consecuente, en el prólogo se atreve a convertir a su esposa, a su Elisa Pérez, en la musa de las *Rimas*, el poemario amoroso más famoso de nuestra literatura. Su Elisa se eleva a la altura de las grandes musas de la poesía universal: “Sí, Elisa Guillén es la musa, la inspiradora del dulce y triste breviario de amor, y su nombre debe ir a él unido, como el de Teresa al canto inmortal; el de Beatriz, a los marmóreos tercetos del Dante; y el de Ligeia, a los alucinantes poemas de Poe” (8).

Desde entonces, Iglesias disfrutó de todos los honores que le correspondían por haber rescatado numerosos textos olvidados de Bécquer y sobre todo por haber aclarado el misterio de la inspiradora de las *Rimas*. Las dudas, las sospechas de algunos estudiosos, entre ellos Jorge Guillén, no fueron suficientes para empañar su prestigio y menos para evitar que los apócrifos figuraran en todas las ediciones de Bécquer. De esta manera, miles y miles de lectores y de estudiantes leyeron y recitaron los textos de Iglesias como si pertenecieran a Bécquer. Esta situación duró más de cuarenta años, hasta 1970,

cuando Rafael Montesinos publicó en *Insula* el célebre artículo, que el anciano Iglesias no pudo desmentir.

Volvamos ahora a *Unida a la muerte*. Ya hemos adelantado que no disponemos de pruebas documentales para atribuir el doble fraude a Iglesias, pero, situada esta leyenda dentro de la secuencia de sus falsificaciones, él aparece como su más probable “autor”. En 1930, cuando el relato se publica dentro de una colección popular, ¿quién como él dominaba los trucos de la falsificación de textos becquerianos? La anónima nota introductoria que trata de autenticar *Unida a la muerte* tiene una técnica muy parecida a la de las otras falsificaciones de Iglesias. El autor de la nota utiliza un título tomado de la lista de proyectos literarios de Bécquer. Afirma reproducir el texto de un manuscrito que había pertenecido a dos conocidos amigos del poeta. Y señala que la dedicatoria “a la señorita M.L.A.” coincide, casualmente, con la de la última de las cartas *Desde mi celda*. Todo encaja, pero la abundancia de indicios becquerianos adolece del mismo déficit que los restantes apócrifos de Iglesias: la falta de datos sobre el paradero del manuscrito que el misterioso editor dice haber utilizado para publicar *Unida a la muerte*.

Sin embargo, *Unida a la muerte* no es una más dentro de las numerosas falsificaciones de Iglesias. Hay una diferencia evidente: en las anteriores, Iglesias siempre había asumido el papel de editor, descubridor e investigador de la obra becqueriana. En cambio, esta vez ese papel de intermediario queda oculto. Nadie firma la nota introductoria, en claro contraste con el prepotente alarde que un año antes Iglesias había realizado como antólogo de *Verso y prosa*. ¿Por qué ese extraño anonimato? ¿Por qué el editor de *Unida a la muerte* no da la cara, siquiera para presumir de haber descubierto un inédito de Bécquer? Desde luego, sólo se pueden responder estas preguntas mediante hipótesis más o menos bien fundamentadas. La nuestra trata de bucear en las posibles motivaciones del principal sospechoso, Fernando Iglesias Figuerola.

A diferencia de los anteriores, este fraude podría tener para Iglesias una motivación económica. En 1930, la colección “El cuento azul” no parecía tener mucho éxito comercial. Tendría corta vida, en contraste con otras colecciones, como la famosa “La novela semanal”. En esa coyuntura, Iglesias, cuyos vínculos con la editorial desconocemos, pudo calcular que, en el mercado literario español, una leyenda inédita de Bécquer iba a proporcionar mayores ventas que *La novia de Abydos* firmada por

lord Byron. Sin embargo, la motivación comercial no parece ser la única, y quizá no sea la principal.

Resulta llamativo que Iglesias, tan cuidadoso en sus restantes apócrifos, no hubiera tratado de borrar alguna de las muchas huellas que conducían a Byron. Podía haber realizando algunos retoques, por ejemplo, modificar los nombres de los protagonistas. Pero se limitó a cambiar el título del poema byroniano. Nuestra hipótesis es que no quiso hacerlo porque pretendía dar un paso más en su desafío a los expertos literarios, en forma parecida al criminal en serie que cada vez se muestra más seguro y arrogante ante la policía. Había “colado” a los especialistas varios textos “becquerianos” con total impunidad. Y ahora les iba a “colar”, no un texto escrito por él imitando el estilo de Bécquer, sino una obra entera de un famoso escritor inglés. Con tan sólo una nota anónima plagada de falsas pistas iba a hacerles tragar un anzuelo todavía mayor y más afilado.

Pero también era consciente del alto riesgo que asumía. No era improbable que un lector de *Unida a la muerte* recordara el poema de Byron. Se imponía, pues, la máxima discreción, la máxima protección. Una primera línea defensiva era la publicación de la leyenda doblemente apócrifa en una colección distribuida en quioscos, que fácilmente podía pasar desapercibida en el mundo universitario al no entrar en los catálogos de las bibliotecas ni en las bibliografías académicas. La distribución en quioscos era tan masiva como efímera, y garantizaba mayores ventas y beneficios que una distribución en librerías. Iglesias, un profesional de la edición, conocía bien el funcionamiento del mercado literario.

La otra línea defensiva era el anonimato de la nota introductoria, difícil de mantener si hubiera optado por publicar la leyenda en un libro. Era el precio que tenía que pagar para evitar ser descubierto y arruinar de golpe todos sus fraudes anteriores, sobre todo el de Elisa, del que tan orgulloso debía de sentirse. Así pues, ahora tendría que disfrutar en silencio, sin poder compartirla, de la satisfacción de haberse vengado una vez más de los críticos literarios, de los profesores de literatura que no habían sabido distinguir sus poemas adolescentes de los de Bécquer. La anónima nota de *Unida a la muerte* le permitía lanzar sin riesgo falsas pistas becquerianas, evitando que el eventual descubrimiento del fraude acabara contagiando las otras falsificaciones que con tanto cuidado había perpetrado hasta entonces.

La última y más atrevida burla de Iglesias se mostró eficaz durante largos años. La efímera distribución en quioscos hizo que *Unida a la muerte* quedara pronto olvidada.

A ello debió de contribuir la brusca discontinuidad provocada por la Guerra Civil y sus consecuencias. El olvido duró nada menos que cincuenta y dos años, hasta que en 1982 Antonio Risco la descubrió y con gran acierto expresó sus sospechas de que se trataba de un fraude. El otro propósito del falsario, el de hacer morder el anzuelo a los especialistas, también ha tenido un indudable éxito, ya que la leyenda ha sido motivo de largos debates acerca de su autenticidad, debates que hemos resumido más arriba.

Moraleja

Una vez aclarado el embrollo, tan burdo como eficaz, podemos extraer alguna moraleja de esta historia. Las repercusiones del fraude no se limitan al corpus becqueriano, periódicamente sometido a polémicas atribuciones. Hay otras de más largo alcance. ¿Dónde quedan los novedosos métodos estadísticos que permitían asegurar de manera casi infalible que Bécquer había escrito *Unida a la muerte*? En vista del resultado, hay que concluir que las nuevas tecnologías son muy útiles para ciertas labores filológicas, como la confección de corpus léxicos, pero todavía estamos lejos de poder aplicarlas a todo tipo de estudios literarios y humanísticos, en los que siempre serán necesarias grandes dosis de paciencia, de prudencia y de humildad.

JOAN ESTRUCH. TOBELLA CATEDRÁTICO. IES JAUME BALMES
(BARCELONA)

NOTAS

- 1) *Unida a la muerte*, ed. A. Rodríguez Almodóvar y F. Morales, Sevilla, Algaida, 1999.
- 2) Madrid, Prensa Moderna, “El Cuento Azul”, s.a. (1930).
- 3) “Otro apócrifo becqueriano: *Unida a la muerte*”, *El gnomo*, nº 8, 1999, pp. 161-167.
- 4) *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 56-57.
- 5) “Las falsas pruebas de Joan Estruch”, *El gnomo*, nº 10-11, 2001-2002, pp.219-221.
- 6) “Un análisis lingüístico de ‘Unida a la muerte’ confirma la autoría de Bécquer” (1.9.03); “Miguel Ángel Pineda: “No se puede decir que ‘Unida a la muerte’ no es una leyenda de Bécquer” (2.9.03); “¿Es de Bécquer o apócrifo?” (5.9.03).

- 7) Fernando Iglesias Figueroa murió el 19 de junio de 1985, a los 89 años.
- 8) *Verso y prosa*, ed. F. Iglesias Figueroa, Madrid, Los poetas, 1929, p.12.