

Tradición apócrifa y tradición crítica en la balada tradicional vasca

I. Las falsificaciones de cantos populares en Europa; ensayo de tipología

*A los exégetas del Ms. en euskara aljamiado
de la Genizah de El Cairo. In memoriam*

JESUS ANTONIO CID

(Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense, Madrid)

Abstract

This article —part of an introduction to a study of the Basque oral narrative ballad— examines the historical phenomenon of counterfeit “traditional” songs in Europe. Reaching truly epidemic proportions in the 19th century, this phenomenon warrants the creation of a typological tool capable of discriminating among the different forms of objective and subjective forgeries that can be discerned in the production of putative antiquissima carmina. The article examines the motivations of the counterfeiter, from the mischievous to the patriotic, and gives special emphasis to the far-reaching effects of such forgeries, throughout Europe, on the development of nationalist ideologies as well as on popular tradition itself as a field of study.

1. La balada tradicional y los “falsos” literarios

Cualquier estudioso de la literatura oral ha de reconocer que es muy poco lo que sabemos sobre la “creación” de tradiciones, siempre que esas tradiciones son antiguas y auténticas, y siempre que por creación entendamos “origen”, razón de ser, o mecanismos de composición gracias a los que esas tradiciones adquieren fijeza y se convierten en literatura.

* Este trabajo surgió por incitación de los organizadores del *Congreso Mundial Vasco de Literatura*, en donde se me encargó introducir la sesión dedicada a las literaturas orales. Aunque el tema propuesto era el de la “creación de tradiciones”, mi intervención fue dedicada a un aspecto lateral y previo, el de la distinción de tradiciones “auténticas” y “apócrifas”, y a la trascendencia que estas últimas han tenido en la historia cultural europea. Pese a los amables requerimientos de J. M. Lasagabaster y la editorial Castalia, preferí no publicar la ponencia en las *Actas* del Congreso de Literatura, a la espera de realizar unas comprobaciones que precisaban la consulta de una bibliografía que me era entonces inaccesible. A pesar del tiempo transcurrido, creo que los avances en los estudios sobre baladística vasca no han privado de algún posible interés a un trabajo de 1987, y me decido a publicarlo con cambios sustanciales respecto a lo que fue una intervención oral.

En consecuencia, he creído oportuno relegar a la parte segunda y última de este trabajo el problema de la creatividad popular, y sólo según puede aplicarse al caso concreto del texto de una balada, y me ocuparé ahora de algo muy distinto, esto es la “invención” o fabricación de tradiciones poéticas. Podría pensarse que inventar es, al fin y al cabo, lo mismo que crear o imaginar. Y efectivamente así es cuando se trata de la literatura propiamente dicha, es decir la literatura “escrita” o “cultura”. Pero si se trata de literatura oral, tradicional, el hecho es muy distinto. En la literatura tradicional no existe creación independiente de la transmisión. Los procesos de creación y transmisión son indisolubles y simultáneos. Si alguien ajeno a la cadena “natural” de transmisores interfiere en ella con una creación de nuevo cuño, esta podrá en alguna ocasión ser finalmente aceptada y transmitida por la colectividad, no sin experimentar antes profundas transformaciones. Si, en cambio, ese alguien impone la nueva creación o pretende, incluso, que ya era “tradicional” *ab initio*, desconociendo el lenguaje y la poética oral, no existe entonces creación tradicional de ninguna especie. En este segundo caso nos hallamos ante una invención o fabricación, en el sentido de que el producto, el objeto literario resultante, no hubiera podido nunca crearse de acuerdo con los “modos de producción” propios de la literatura oral.

Estas invenciones o, mejor, mixtificaciones nos plantean un problema previo en todo estudio sobre la poesía narrativa tradicional. Nos obligan, en concreto, a cuestionar y precisar la validez del segundo de los términos que entran en la definición de la *balada tradicional*. Es claro, y adelanto mis excusas por seguir a Mr. de La Palisse, que una balada que no es *tradicional* no es una balada tradicional.

Nos enfrentamos aquí, en definitiva, a un capítulo siempre enojoso e incómodo de tratar, el de las supercherías o el de la tradición apócrifa, pero que ha tenido una impronta considerable en los estudios sobre la poesía popular europea y no ha contribuido, precisamente, al mayor prestigio de este campo de estudios.

Querría dejar sentado desde el principio que no se trata aquí de hacer juicios éticos sobre la catadura moral que han exhibido los responsables de estas tradiciones apócrifas. Los falsarios han recibido, como era de rigor, los calificativos más duros y denigrantes por parte de los historiadores literarios. Nos hallaríamos ante unos seres más o menos abyectos, carentes de escrúpulos, incapaces de crear nada por sí mismos ni de asumir con su propia firma lo que han escrito, y que han pretendido —y hasta logrado— hacerse con una reputación de sabios y hombres de letras a costa de jugar con lo más sagrado de un pueblo, su pasado histórico, y de hacer caer en el ridículo a los estudiosos bien intencionados que les dieron crédito. Sin embargo, desde un punto de vista puramente estético es posible una óptica más comprensiva y piadosa. Oscar Wilde, por ejemplo, no sólo disculpaba sino que admiraba a Thomas Chatterton, el célebre falsario inglés que compuso diversos poemas y los hizo pasar por obras de un monje medieval. Chatterton se suicidaría en plena juventud al descubrirse sus falsificaciones, y se convertiría para los poetas románticos en poco menos que símbolo del genio incomprendido. Para Wilde, que no era ningún romántico, las presuntas supercherías de Chatterton no eran sino el resultado de su deseo artístico de lograr una perfecta semejanza con un modelo ideal; es más, afirmaba, “no tenemos derecho alguno a regatear a un artista las condiciones en que se le ocurra presentar su obra, y

siendo todo arte, hasta cierto punto, una especie de juego, una tentativa para realzar su propia personalidad con arreglo a un plan imaginario, y fuera del alcance de los accidentes y límites de la vida real, el censurar a un artista por una superchería es confundir un problema ético con un problema estético”.¹ Muchos estaríamos de acuerdo con Oscar Wilde siempre que el falsario sea, efectivamente, un artista y que la superchería se traduzca en una obra de arte individual. Ese caso, sin embargo, se ha producido muy raras veces; lo habitual es que los autores de supercherías aspiren a fingir una identidad no individual sino colectiva. Pero aun contando con todo ello, debe reconocerse que las falsificaciones han producido en ocasiones ciertos efectos beneficiosos que debieran incitarnos a matizar las condenas con que casi siempre han sido fulminados sus autores.

Las falsificaciones de baladas presuntamente tradicionales tienen, en primer lugar, un interés innegable en cuanto reflejo de lo que en determinadas épocas se ha pensado sobre lo que eran las baladas, o sobre lo que “debían” de ser, y lo que se esperaba y deseaba encontrar en ellas. Aunque las falsificaciones de antiguos cantos populares nos dicen nada o muy poco sobre la tradición popular real, sí nos revelan mucho sobre el momento histórico en el que las mixtificaciones se producen. Nos revelan también mucho sobre sus autores, personajes nada vulgares en muchos casos, y con unas dotes para incidir en la vida y en los gustos colectivos muy superiores a las que suelen poseer los folkloristas que trabajan con total honradez pero con imaginación mucho menos fértil. Las tradiciones y los cantos apócrifos sirvieron en su día, por otra parte, para llamar la atención del gran público y extender el interés por la poesía “popular” fuera del ámbito reducido de los especialistas.

Las falsificaciones cumplieron, además, una función decisiva en el renacimiento cultural de varios pueblos europeos que necesitaban prestigiar sus lenguas nacionales y su pasado histórico. En suma, se trataba de recuperar o de hacer valer una identidad que no era reconocida como valiosa por cuanto la falta de cultivo literario de esas lenguas o la ausencia de testimonios históricos fehacientes no permitían presentar pruebas de una capacidad artística ni de un pasado esplendoroso de ningún tipo.

El “hallazgo” de los manuscritos medievales de Königshof (o Kralové-Dvor) en 1817, y los posteriores de Grüneberg, provocaron la aparición de toda una escuela de escritores en lengua checa en un momento en el que la identidad eslava de Bohemia estaba a punto de desaparecer. Poco importa que setenta años después se demostrara sin lugar a dudas que aquellos poemas eran totalmente falsos. Para entonces el renacimiento cultural y político de los eslavos de Bohemia era ya un hecho irreversible. Lo mismo podría decirse respecto a los cantos populares bretones “recogidos” y publicados por Hersart de la Villemarqué, y otras fabricaciones aún más audaces del mismo autor. Cuando se empieza a sospechar que la autenticidad de esos poemas era más que dudosa, la lengua bretona había conseguido ya su estatuto como lengua digna de cultivarse gracias al prestigio europeo alcanzado por el libro de La Villemarqué.

(1) O. Wilde, “El retrato de Mr. W. H.”, en *Obras completas*, trad. J. Gómez de la Serna (Madrid: Aguilar, 1945), p. 261.

Por último, los falsos poemas populares sirvieron a veces para fomentar la recolección de materiales folklóricos auténticos, que sin ese estímulo tal vez no se hubieran recogido nunca.

Las contrapartidas de estos efectos beneficiosos son, sin embargo, grandes. Una vez que las falsificaciones se descubren y que sus autores quedan en evidencia, la verdadera literatura tradicional de varios pueblos pareció a muchos un continente bastante vulgar. Vulgar y con un valor "nacional" muy escaso, en comparación con el mundo que presentaban aquellos cantos históricos de antigüedad remota que se habían revelado falsos. Quienes denunciaban la falsedad de los poemas apócrifos venían a coincidir, en el fondo, con los falsificadores en el concepto que manejaban de la poesía popular y en el valor que creían que debía atribuírsele. Se pensaba que esa poesía era un género que había de proporcionar ante todo una información histórica que no se encontraba en otras fuentes, en las fuentes documentales escritas. En ese sentido, era decepcionante comprobar que los textos de la literatura tradicional que contaban con todas las garantías de autenticidad muy rara vez ofrecían materia histórica propiamente dicha. Su valor como crónica era muy secundario, o se aplicaba sólo a periodos históricos muy recientes. El fondo más antiguo de la poesía narrativa tradicional resultaba ser de una ahistoricidad casi absoluta; lo que ponía en juego eran, ante todo, unos universales folklóricos, comunes a varios pueblos y a varias épocas, y lo más que llegaban a recordarse eran historias particulares concretas, con nula trascendencia "nacional". Incluso en baladas y romances que derivaban de antiguos cantos noticieros, lo habitual es que en el curso de la transmisión oral se hubiera producido un proceso de novelización que dejaba poco menos que irreconocibles los sucesos históricos que habían servido de inspiración a esos cantos noticieros.

Se comprende, entonces, que los nacionalismos culturales que en Europa prolongan su vigencia más allá del Romanticismo perdieran pronto el interés por una poesía popular que podía aportar poco a la reconstrucción de unas determinadas imágenes del pasado. Esa reconstrucción del pasado, que permitiría a su vez interpretar el hecho diferencial y restablecer una identidad nacional, era más fácil trazarla por otras vías. La etnografía, la arqueología y la prehistoria ofrecían datos más definitivos y dúctiles para determinadas interpretaciones de la *diferencia* y la *identidad*, y la ficción literaria en la forma de novela o leyenda histórica podía recrear libremente un pasado acorde con las necesidades del momento y con los proyectos nacionales, o regionales, que se quiere llevar a la práctica. No creo, por ejemplo, que el muy estimable nivel que alcanzaron los estudios etnográficos y de artes populares, o la arqueología y la prehistoria, en Galicia, Cataluña y el País Vasco a partir de c. 1910, pueda desligarse de las ideologías del nacionalismo, que al menos tuvieron el mérito de contribuir al desarrollo de unas ciencias que no contaban apenas con institucionalización universitaria en España. Simultáneamente, los estudios sobre poesía popular se convierten en esos ámbitos en poco menos que un campo marginal y cultivado sólo lateralmente por sus vinculaciones con la etnografía o la música.

Las falsificaciones de cantos tradicionales tuvieron en su día otro efecto perjudicial, nefasto incluso, para el estudio de la literatura oral. Aludo al desarrollo de una mentalidad hipercrítica, una desconfianza sistemática ante textos de baladas que se

salían algo de la norma; bastaba que una balada fuera simplemente “demasiado” buena para que se convirtiera automáticamente en un objeto sospechoso. Es muy natural que el crítico no quisiera correr el riesgo de pasar por ingenuo, bien escaldado ya por los abundantes ejemplos de candidez colectiva o individual que habían dado instituciones doctas y personas ilustres. Era lamentable ver que Goethe, el gran Goethe, había sido engañado una y otra vez por casi todos los falsificadores de cantos populares que surgieron en la Europa de su tiempo. Después de haber experimentado en cabeza propia o ajena una buena dosis de sentimiento del ridículo, y después de expresar su indignación contra los falsarios, a los estudiosos sólo les quedaba intentar olvidar cuanto antes lo ocurrido y tomar sus precauciones para no ser otra vez víctimas de mixtificadores que quizás podrían ser más hábiles cuando volvieran a la carga.

Por culpa de esas prevenciones excesivas, hipercríticas, llegó a ponerse en duda la autenticidad de los cantos finlandeses que integran el *Kalevala*,² se tildó de superchería el monumento más antiguo de la épica rusa, el *Cantar de las huestes de Igor*, que hoy la crítica vuelve a admitir como sustancialmente auténtico,³ o se negó la existencia de la poesía narrativa popular escocesa, no más que porque MacPherson la había mixtificado a su manera.⁴ A esta “tradición” hipercrítica debemos también —y nos toca aquí más de cerca— el que una de las joyas, a mi juicio, de la poesía tradicional vasca haya pasado prácticamente desapercibida. Me refiero a la balada *Urthubiako Alhaba*, sentenciada como no auténtica por J. Vinson, y de la que probablemente muy pocos vascos cultos hayan oído ni siquiera hablar. Más adelante nos ocuparemos por extenso del texto de esa balada, pero debo antes detenerme en lo que de forma algo pretenciosa he denominado:

2. Contribuciones a una teoría y una casuística de la mixtificación

El interés y la importancia de las falsificaciones de cantos populares está —ya lo hemos dicho— en lo que pueden revelarnos con independencia del propósito inmediato del falsificador. Con mejores palabras lo expresaba Caro Baroja en un escrito de hace ya algunos años al llamar la atención sobre “el valor que puede dársele a la Mentira en sí, como órgano de conocimiento, como elemento para descubrir parte de una verdad, o como expresión de un interés dominante”⁵. En ese mismo trabajo se subrayaba el interés de un hipotético curso que sustituyese a la tópica “Introducción” a los estudios históricos. Tal curso estaría dedicado a elucidar “las formas y genealogía de la mentira histórica, agrupadas en series y categorías claras”. Por desgracia, don Julio Caro no llegó a desarrollar ese programa más que en trazos muy gruesos, dando lugar

(2) Cf. J. Hautala, *Finnish Folklore Research 1828-1918* (Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1968), p. 59, a propósito de las acusaciones de C. G. Estlander a Lönnrot, compilador y editor del *Kalevala*, a quien comparaba abiertamente con Macpherson.

(3) Cf. *La Geste du Prince Igor* (N. York, 1948), M. Szeftel, trad. y estudios de H. Gregoire y R. Jakobson. Para la refutación de la tesis de A. Mazon de que el *Cantar* es un fraude “ossiánico”, cf. la contribución de Jakobson en pp. 235-360.

(4) Cf. *infra*, nota 20.

(5) J. Caro Baroja, “Sobre la importancia de la Mentira en las ciencias históricas”, *La Estafeta Literaria*, núm. 395 (mayo 1968), pp. 4-7. Reed. en *El mito del carácter nacional y meditaciones a contrapelo* (Madrid: Seminarios y Ediciones, 1970).

a que mentes mucho menos lúcidas entremos a saco y nos aprovechemos de intuiciones que nadie mejor que él podría haber desarrollado hasta el final.

Naturalmente, no me voy a ocupar aquí de la "Mentira en sí", ni de su papel en las "ciencias históricas" en general. Nos limitaremos al campo mucho más restringido y modesto de la mentira, con minúscula, en los cantos populares, con vistas a esbozar una tipología de las falsificaciones que se han difundido en Europa desde fines del s. XVIII, pero con precedentes más antiguos. La casuística es mucho más rica de lo que pudiera parecer a primera vista, y no siempre es fácil diferenciar los distintos tipos de falsedades y falsarios que han dedicado su ingenio a suplantar al *pueblo* y a aliviarle la carga de forjar cantos nacionales de antigüedad inmemorial.

Una de las primeras sorpresas con que nos encontramos es que la falsificación absoluta, la mentira pura y simple, no es tan abundante como las falsificaciones a medias o apoyadas, al menos, en una pequeña parte de verdad. El propio "género literario", si así puede llamarse, del canto popular falso exige atenerse a unas reglas mínimas de verosimilitud que despiden convenientemente al posible escéptico, o lo dejen en la duda. Esas reglas incluyen, ante todo, una información explícita y lo más detallada posible sobre las circunstancias externas del "hallazgo": viejos manuscritos que se dice que aparecieron en tal o cual lugar (como ese célebre convento franciscano de Fuenterrabía que nunca existió), o esos campesinos que se dice que recordaban todavía el antiguo cantar épico en alguna zona remota (los aldeanos que seguían cantando en noches señaladas el canto contra los invasores romanos en el monte Medulio).

Pero es también necesario crear una verosimilitud interna en el propio texto. Eso es lo más difícil y constituye la piedra de toque y prueba de habilidad que superan muy pocos falsificadores. Todos ellos parten, sin embargo, de una presunción, de una idea previa de qué es y cómo es la poesía popular que tratan de mixtificar, y se atienen a los precedentes que mejor o peor conocen. Para lograr esa verosimilitud interna, nada mejor que insertar dentro de la falsificación algunos versos o fragmentos cuya autenticidad es reconocida por todos. Gracias a ese expediente se ha conseguido más de una vez extender el certificado de auténtico a la totalidad de un canto que es falso en su mayor parte, pero que contenía algunos elementos verdaderos, secundarios o meramente "decorativos".

La tipología de las mixtificaciones se complica también por otra razón. Los límites de lo que es o no es falsificación dependen de criterios que no siempre han sido los mismos, o incluso han cambiado radicalmente en el transcurso de muy pocas décadas. Por ejemplo, los *retoques* de textos de la poesía popular fueron durante mucho tiempo una práctica habitual y admitida. Los recopiladores y editores de la poesía tradicional retocaban sin escrúpulos y sin que ello supusiera ningún delito contra un código de rigor científico, filológico, que no existía, o era mucho más tolerante que el que se ha impuesto después.

Los retoques se hacían en un principio para salvar errores que se consideraban evidentes: versos faltos o hiper métricos, rimas imperfectas, irregularidades estróficas, etc., pero también incongruencias de sentido que en muchas ocasiones sólo existen en la mente de estudiosos demasiado aferrados a su propia lectura del poema. Ahora bien, una vez admitido que el texto es mejorable por simple crítica ex-

terna, el procedimiento llegó a utilizarse sin restricciones. Una vez “mejorada” la métrica y los esquemas estróficos, ¿por qué no rellenar las lagunas más evidentes? Y si nos consta que el origen de este o aquel canto popular es *medieval*, ¿cómo resistirse a la tentación de restituir el poema a su “verdadera forma antigua”? Los primeros colectores de la poesía tradicional partían del supuesto de que el *genio* popular estaba ya en franca decadencia cuando ellos recogen los últimos restos (“reliquias”) de esa poesía de la edad heroica. Los cantos populares orales se hallaban, según ellos, en un lamentable estado de fragmentismo y avulgamiento, y llenos de elementos espúreos introducidos por el mal gusto de los últimos tiempos. En consecuencia, el editor tenía el deber de eliminar las expresiones y conceptos vulgares, corruptos, y sustituirlos sin más por los que correspondían a la lengua y al espíritu del momento histórico en que se suponía que se habían compuesto aquellos cantos. Lo mismo se aplicaba a las adulteraciones de otra índole que los poemas habían sufrido con el transcurso del tiempo; la transmisión oral se traducía necesariamente en un *zersingen*: cambios en los nombres de los personajes o los lugares, en el orden de los acontecimientos narrados, los desenlaces, y el juicio moral o sentido último que cabía extraer del canto. Era de rigor que el editor responsable publicara los textos “en limpio”, eliminando impurezas y supliendo lo que el verdadero “espíritu” de este género de poesía llevaba implícito, aunque los transmisores circunstanciales lo hubiesen olvidado o mal interpretado. Por esta vía de “amejoramiento” de los textos se llega a las aberraciones bien conocidas, que son la desesperación y, a veces, el regocijo del lector moderno que cree estar al tanto de los procedimientos mixtificadores. Es claro que se ha llegado así a grados de reelaboración en los que no puede hablarse ya de retoques sino de simple falseamiento y de formación de una tradición apócrifa en toda regla, por más que los editores que usaban tales procedimientos no se creyeran, subjetivamente, responsables de ninguna falsificación, y por más que el punto de partida de esos textos aberrantes esté en materiales auténticos. La “desesperación” a que aludíamos se produce precisamente por ese motivo: la seguridad de que existieron textos orales de poemas que son ya irrecuperables y que sólo muy vagamente pueden vislumbrarse detrás de las versiones “mejoradas” por el reelaborador. Naturalmente, no todos ni la mayoría de los primeros editores de cantos tradicionales llegaron hasta esos extremos en la aplicación del retoque como recurso de *emendatio* textual. Pero los que sí llegaron son, y no casualmente, quienes obtuvieron un mayor éxito y proyección entre los lectores cultos del momento.

Una técnica asociada al retoque y que fue también práctica habitual entre ilustres folkloristas europeos consiste en la elaboración de textos facticios. No nos extendemos ahora sobre ella ni sobre el uso legítimo que todavía hoy puede hacerse de ese procedimiento. Baste indicar que lo que se consideró en el pasado como algo casi necesario a la hora de publicar poemas tradicionales se ha juzgado después como una práctica anticientífica y rechazable.

En conclusión, las razones, las formas y el volumen de la falsificación o la superchería constituyen un mundo complejo dentro del ámbito de los cantos populares mixtificados. Es preciso establecer gradaciones que dependen de factores muy distintos. Las taxonomías y clasificaciones de los varios tipos de falsificación resultarán

muy diversas según se ponga el énfasis en las intenciones del falsificador, en criterios de rigor editorial, en errores —voluntarios o no— que afectan a la interpretación del contenido, etc. El cuadro que expondré a continuación no es más que un simple catálogo que combina las distintas formas de mentira, objetiva o subjetiva, que se han puesto a contribución para forjar cantos históricos presuntamente populares y baladas narrativas falsas en una u otra cultura europea. De antemano pido disculpas por la terminología, imprecisa y pedante a la par, y por los distingos un tanto escolásticos que me he visto obligado a utilizar. El “catálogo” es muy perfectible y lo considero del todo provisional. No es uno de los menores defectos que podrán apreciarse en el esquema que presento el hecho de que una misma mixtificación pueda a veces encuadrarse en más de una categoría o subcategoría.

3. Ensayo de clasificación. Algunos ejemplos

Diferenció cuatro categorías básicas:

- A. Mixtificaciones sin invención ni manipulación de textos preexistentes.
- B. Mixtificaciones por manipulación abusiva de los textos.
- C. Falsificaciones que incluyen simultáneamente invención y manipulación de textos orales.
- D. Falsificaciones por pura invención.

Dentro de cada una de estas categorías pueden a su vez trazarse varias subdivisiones, y en ellas he intentado encuadrar todos los casos de falsificaciones o mixtificaciones de cantos populares europeos que conozco, hasta llegar a más de quince “tipos” distintos. En una versión amplia de este trabajo me propuse ejemplificar por extenso cada uno de esos tipos. No creo necesario hacerlo aquí, y me limitaré a exponer sólo algunos ejemplos que me parecen especialmente ilustrativos para encuadrar después los casos que conocemos de falsificación en poemas narrativos tradicionales vascos.

En el primer apartado creo posible distinguir las siguientes subdivisiones:

- A.1. Mixtificaciones involuntarias, debidas a interpretación errónea por parte del receptor del texto.
- A.2. Falseamientos por interpretación abusiva de textos tradicionales auténticos.
- A.3. Desplazamientos del texto fuera del área geográfica y del tiempo donde tiene vigencia tradicional efectiva.
- A.4. Errores en la apreciación del modo de tradicionalidad real que posee un determinado canto popular.

Veamos, como ejemplo, un caso extremo del “tipo” A.2. La mixtificación consiste aquí en dar a los cantos populares un alcance y un sentido que nunca tuvieron.

En mayo de 1867 se celebraba en Moscú un congreso pan-eslavista que tenía el objetivo declarado de afirmar la unidad de la raza y anunciar el final de la hegemonía del “espíritu germánico” (entiéndase del imperio Austro-húngaro, en el que todavía se integraban algunas naciones de etnia y lengua eslava). La temperatura emocional que se vivía en aquella reunión hubo de subir aún algunos grados más al recibirse, y leerse en público, el siguiente telegrama:

Serres (Macedonia). Al profesor Popov. Saludo a los hermanos eslavos reunidos en la santa ciudad de Moscú, y les anuncio el descubrimiento de una antiquísima epopeya en lengua búlgara: *Las bodas de Orfeo*.

El remitente era un anticuario y parece ser que espía a ratos al servicio de los serbios, Stefan Verkovich (1827-1893), que unos días después hizo llegar el texto de la epopeya acompañado de algunos comentarios sobre la importancia que atribuía al hallazgo: "Este descubrimiento —decía— habrá producido una profunda impresión en todos los eslavos reunidos en Moscú. Esta valiosísima epopeya, que trata sobre el cantor eslavo Orfeo, sobrepasa por su importancia a todos mis descubrimientos anteriores", etc., etc. En realidad, los descubrimientos de Verkovich se orientaban todos en una forma demasiado definida a probar, entre otras cosas, que los tracios no eran griegos sino antecesores directos de los búlgaros, que los himnos órficos se habían compuesto originariamente en lengua búlgara..., y como resultaba que el búlgaro era —según el entusiasta Verkovich— lo mismo que el sánscrito, el hallazgo del canto épico sobre Orfeo venía a ser la prueba definitiva de que "la nación eslava no ha perdido nada del tipo ario primitivo, tal como existía en tiempos del *Rig-Veda*". Por si fuera poco, Verkovich anunciaba que acababa de encontrar otro canto épico, aún más antiguo, que narraba el viaje de los eslavos desde el río Indo hasta el Danubio. La poesía tradicional se convertía, así, en la crónica fiel de las primitivas migraciones indoeuropeas.

El asombrado profesor Popov se limitó a publicar, sin comentarios, las cartas de su corresponsal, quien anunciaba ya la próxima publicación de sus cantos búlgaros en una colección "que podría titularse *Los Vedas resucitados*". Pero por una casualidad las cartas de Verkovich fueron también conocidas en la Escuela francesa de Atenas, que decidió examinar la cuestión más de cerca y comisionó a un eslavista de sólido prestigio, L. Auguste Dozon, para que entrase en contacto con el anticuario búlgaro y diese su opinión sobre el crédito que debía darse a los textos y las conclusiones que de ellos se estaban extrayendo. Dozon convivió varias semanas con Verkovich, examinó sus manuscritos y alcanzó a reentrevistar a algunos de sus informantes; y llegó a la sorprendente conclusión de que todos los textos eran auténticos. Verkovich no había fabricado nada en los casi 90.000 versos que tenía ya reunidos. Se había limitado a "interpretarlos" de acuerdo con su método ciertamente peculiar: si en un canto tradicional aparecía un tañedor de lira se trataba naturalmente de Orfeo, si algunas familias cruzaban un río nos hallábamos ante las tribus eslavas que vadeaban el Danubio, etc. Según Dozon, Verkovich era "un collectionneur de bonne foi, dont malheureusement une éducation insuffisante et des préjugés plus ou moins respectables avaient altéré l'esprit critique et faussé le jugement"⁶.

(6) Cf. L. Léger, "Les chants bulgares du Rhodope", con extractos de los informes de L. A. Dozon, en la *Revue Politique et Littéraire*, XXI (nov. 1873), pp. 498 y ss. La colección de Verkovich apareció en 1874 con el título de *Le Vêda Slave*. Parece ser que después de muerto el colector, en 1893, las sospechas sobre la autenticidad se extendieron a los textos, y no ya sólo a las interpretaciones que Verkovich ofrecía de ellos, llegándose a hablar abiertamente de superchería. Ignoro en qué medida tal calificación está justificada, pues la autenticidad de, al menos, algunos textos fue comprobada *in situ* por Dozon, que entrevistó a cantores que habían suministrado materiales a Verkovich. Otra colección de cantos populares búlgaros de Macedonia, publicada por Verkovich en 1860 en Belgrado, es considerada generalmente por los especialistas como digna de confianza.

Otras mixtificaciones de esta misma categoría, que no implican fabricación de textos falsos ni manipulación de versiones auténticas, las encontramos en los errores muy habituales en investigadores poco expertos que ignoran la existencia de versiones de baladas difundidas en época reciente a través de la escuela o de impresos. Al interpretar esas versiones como plenamente tradicionales y colocarlas en el mismo plano que los textos que han tenido una difusión oral secular, se falsea la realidad de la vida tradicional de una balada o de un romance-tipo determinado y se llega a conclusiones equivocadas sobre la distribución de variantes, sobre su antigüedad relativa, etc. No mencionaré ejemplos de este tipo de “mixtificación crítica” (A.4), muy abundante por desgracia en estudios actuales sobre el Romancero hispánico.

En realidad, todas o casi todas las falsificaciones de esta primera categoría podrían denominarse ‘falsificaciones sin falsificador’. El error, la falsedad, está en el receptor del texto, que decodifica mal el sentido y el significado de la balada en cuestión. Todos podemos incurrir en una u otra medida en mixtificaciones de este tipo. Para empezar, los estudiosos, que con frecuencia intentamos descubrir contenidos y “mensajes” demasiado profundos, o analizamos los textos en busca de complejidades que no existen necesariamente. Pero también los propios transmisores, los recitadores, nos dan a veces explicaciones sobre la balada que acaban de cantar y que difícilmente pueden ser tomadas como “verdad” objetiva. En exploraciones sobre el Romancero castellano no ha sido raro encontrar personas que decían haber conocido en algún momento de su vida al paje Gerineldo, que como es bien sabido se supone que es trahuco de Eginhardo —el secretario del emperador Carlomagno—, o bien se nos dice que la protagonista del romance de *La difunta pleiteada* (un tema baladístico del siglo XVII que cuenta con antecedentes en los fabularios hindús) fue enterrada en tal capilla de tal iglesia del pueblo próximo. La historia narrada en el romance de *La loba parda* puede ser referida como un suceso que aconteció a un pastor, identificado con su nombre, pariente o conocido del recitador, etc., etc. Los encuestadores del Seminario María Goyri que visitaron el Baztán en 1982 tuvieron una experiencia similar a propósito de la canción de *Urtsua*; aunque la balada estaba ya prácticamente olvidada, se recordaba la historia como un suceso más bien reciente, pese a que nos consta que el poema no puede en modo alguno ser posterior al s. XVI.

Estas interpretaciones, erróneas por “realistas”, que brindan a veces los cantores, tienen al menos el interés de manifestar una verdad subjetiva, “poética”, producto de una identificación del cantor con las historias narradas que no hay por qué desdeñar. La conversión de un romance en leyenda localizada es, en cualquier caso, la mejor prueba de una tradicionalidad efectiva y antigua.

En una segunda categoría (B, “Mixtificaciones por manipulación abusiva de los textos”) distingo los siguientes tipos:

- B.1. Versiones *composita*. Textos facticios que combinan dos o más textos orales de una “misma” balada.
- B.2. Textos retocados sólo en su forma discursiva, o nivel verbal.
- B.3. Textos retocados en su contenido propiamente narrativo, aunque se mantenga el esquema de la versión base.
- B.4. Textos censurados o mutilados artificialmente.

Ya hemos indicado que los retoques y el recurso a las versiones facticias han sido una práctica muy frecuente en las ediciones de poesía tradicional en toda Europa. Entre B.2 y B.3 no hay en realidad más que una diferencia de grado; todo retoque o alteración en el contenido narrativo afecta también, naturalmente, al nivel verbal o forma expresiva de la balada.

No siempre es fácil detectar las mixtificaciones del último grupo, dado que en la tradición oral abundan las versiones fragmentarias por olvidos ocasionales de versos o pasajes amplios, pero que cuando se generalizan pueden dar lugar a tipos "abreviados" en la tradición de una determinada balada. La mixtificación existe cuando es el colector o editor quien suprime conscientemente una parte del texto. En el *Cancionero musical de Galicia* publicado en 1942 hallamos, por ejemplo, que el texto de algún romance se interrumpe con una línea de puntos y en un caso se nos indica: "Suprimimos el resto, *pudoris causa*".⁷ Ello afecta, como era fácil de suponer, a romances con un contenido erótico. Un caso análogo en el cancionero vasco ha sido estudiado por J. Haritschelhar a propósito de *Oillanda gazte*, una canción a la que su primer editor, J. D. J. Sallaberry, suprimió algunas estrofas por considerarlas inconvenientes para la publicación.⁸ Una supresión debe considerarse en todos los casos como una manipulación del texto. Los pasajes censurados suelen corresponder a los desenlaces de la balada, que es precisamente donde se revela el sentido fundamental del poema. Tales mutilaciones del texto son siempre, independientemente de los buenos propósitos del editor, falsificaciones en toda regla.

En un tercer grupo de falsificaciones (C) que incluyen simultáneamente la manipulación de textos preexistentes y la invención, podemos encontrar, entre otras, las siguientes "variedades":

- C. 1. Adaptaciones por expansión del texto oral a nuevos significados .
- C. 2. Suplantación de un poema tradicional, cuyo esquema narrativo se conserva, por otro de pura invención.
- C.3. "Pastiches". El texto auténtico preexistente se utiliza como un simple marco referencial sobre el cual el mixtificador "borda" un nuevo argumento.
- C.4. "Recreaciones". Es todo el conjunto de una tradición baladística, o los rasgos "estilísticos" que de ella percibe el mixtificador, lo que sirve de vago marco referencial para las nuevas creaciones.

Las "adaptaciones por expansión del texto oral a nuevos significados" (C.1.) son el procedimiento favorito utilizado por La Villemarqué para sus célebres, y celebradas, mixtificaciones incluídas en el *Barzaz Breiz*. El procedimiento es, en principio, sencillo. Se toma el texto de una balada vulgar, compuesta en fecha que no se remonta a más allá de fines del s. XVIII y que narra alguna historia truculenta del estilo de las que se difundieron a través de la literatura de *colportage*. De esa balada se conservan algunos pasajes y versos sueltos de otros, convenientemente corregidos para que la

(7) *Cancionero musical de Galicia*, reunido por C. Sampedro [y V. Said Armesto], publicado por J. Filgueira Valverde (Pontevedra: Museo, 1942), I, p. 126.

(8) Cf., J. Haritschelhar, "Auto-censure et rigueur scientifique dans les recherches folkloriques", *Gure Herria*, XXXVII (1965), pp. 36-40.

lengua resulte más antigua, dignificada y sin rastros de vulgarismos. Se inventan otros pasajes, especialmente ricos en elementos “poéticos”, que en algún caso pueden estar tomados literalmente de alguna colección de cantos yugoeslavos que se tiene a mano, en traducción francesa naturalmente. Se modifican los nombres propios de los principales *dramatis personae*, haciendo coincidir el apellido del protagonista con el de alguna estirpe nobiliaria bretona bien documentada en la Edad Media. Se altera el desenlace y se añaden unas estrofas efectivamente moralistas. Finalmente, al poema se le agregan unas eruditas notas donde además de decirse que el texto fue anotado por “nuestra anciana madre”, quien lo oyó a una mujer de la parroquia X de Cornualles que gustaba de cantarlo en las veladas de invierno; se enjaretan citas de una crónica latina que coinciden a la letra con las circunstancias históricas reflejadas en el poema..., y *cátate* —que diría Quevedo— una balada del s. XIII, y más exactamente de c. 1260.

La descripción que acabamos de hacer podría parecer en exceso malévola, y su propia desmesura llevaría tal vez a pensar que también nosotros nos hemos *inventado* algo. Y sin embargo, esa es precisamente la génesis de la balada núm. XXIII (*Kloarek Rohan*, “Le clerc de Rohan”) de la colección del vizconde de La Villemarqué, según la reconstruye Anatole Le Braz tras un estudio que no deja lugar a dudas de que este fue el *modus operandi* del ilustre bardo bretón... del s. XIX.⁹ El “proshedimiento” —como lo diría, esta vez, Txomin de Amorebieta— lo aplicó La Villemarqué con éxito a varias otras baladas de su libro. Los casos más notorios son posiblemente los cantos XVII (*Ann distro euz a vro-zaoz*, “Le retour d’Angleterre”) y I (*Ar rannou*, “Les séries, ou Le druide et l’enfant”), pero todos los textos del *Barzaz Breiz* que no son de pura invención muestran en una u otra medida rastros del mismo método de composición. “Le retour d’Angleterre” obtuvo los honores de ser incluida como una de las “pièces justificatives” de la *Histoire de la conquête de l’Angleterre* de A. Thierry. Y no era para menos; la balada era presentada como un eco fiel de la participación de los bretones en la conquista normanda de Inglaterra a mediados del s. XI. Desdichadamente para La Villemarqué, en 1868 se probó que esa pieza, “aussi intéressante au point de vue historique qu’au point de vue poétique”, era una simple superchería, y bastante burda por cierto en este caso. D’Arbois de Jubainville cotejó la presunta balada de 1066 con dos versiones de una *complainte* vulgar que resultó ser el evidente punto de partida para la mixtificación. Las versiones auténticas, sin ningún valor histórico ni literario, se limitaban a narrar un suceso doméstico sobre el fondo de una leva militar dieciochesca. Las transformaciones, o prestidigitaciones, de La Villemarqué bastaron para hacernos retroceder siete siglos y transmutar a un sargento innominado de Luis XV en unos gentilhombres de Guillermo el Conquistador, etc.¹⁰ El trabajo del vizconde no había sido esta vez muy esmerado, aunque sí lo suficiente para engañar a un historiador tan imaginativo como Augustin Thierry. En otras ocasiones La Villemarqué hacía zurcidos más complejos y podía recurrir a cinco o seis poe-

(9) A. Le Braz “L’origine d’une *gwerz* bretonne”, *Mélanges H. D’Arbois de Jubainville* (Paris: A. Fontemoing, s. a. [pero c. 1904], pp. 111-128.

(10) H. D’Arbois de Jubainville, “Note sur une chanson bretonne intitulée *Le retour d’Angleterre* et qu’on croit supposée”, *Revue Archéologique*, XVIII (1868), pp. 227-240.

mas populares distintos para elaborar, traicionando el significado y el espíritu de todos ellos, una nueva creación que incluso según sus críticos tenía un notable valor como obra literaria “de autor”; el problema estaba en que el poeta insistía en presentarla como *ballade populaire* auténtica en todo y por todo.¹¹

El método de La Villemarqué permitía obtener cantos históricos de todas las épocas, y todos ellos estrictamente contemporáneos a los hechos narrados, desde los druidas precristianos o el rey Arturo hasta la sublevación de los *chouans*. El *Barzaz Breiz* se convirtió de hecho en una historia poética, y apologética, de la nación bretona; y como tal fue apreciada por los sectores legitimistas y hostiles a la Revolución, que consideraron como un ataque a las esencias de Bretaña y de la religión cualquier duda sobre la autenticidad del libro; y así hasta bien entrado el siglo XX. El reaccionarismo clerical que impregna todos los comentarios de La Villemarqué, y que hoy a algunos puede resultarnos especialmente desagradable, sintonizó perfectamente con el de la mayoría de los defensores de la lengua bretona. El paganismo celta precristiano era reinterpretado con evidente habilidad por el vizconde, que supo hallar las oportunas mediaciones para reconvertir a druidas y bardos en antecesores directos del clero católico, del mismo modo que su reconstrucción de la sociedad primitiva de los bretones armoricanos coincidía casi a la letra con sus visiones idílicas del Antiguo Régimen. Que la inspiración real de varios de sus cantos “celtas” está más bien en el cristianismo coetáneo, y no en supervivencias étnicas, se muestra de forma patente en el poema que abre el libro. Usando su consabido método de “adaptar” un texto oral a nuevos significados (es lo que J. Loth llamó con exactitud “démarrer”), La Villemarqué convirtió una composición devoto-mnemotécnica difundida en toda Europa —la que en España suele denominarse “Las doce palabras retornadas”— en un diálogo iniciático de un druida y su joven aprendiz, y lo hacía remontar a la época de la conquista romana. Digamos de pasada que todavía en torno a 1920 Azkue seguía creyendo que el poema “pagano” bretón fue cristianizado y “traducido” luego al latín, en el siglo X, y que era el antecesor de todas las canciones europeas que siguen su modelo, incluyendo el “cuento lírico” vasco de *San Martín*, muy difundido todavía en el país.¹² No es de extrañar que el gran folklorista vasco mordiera el anzuelo, si se tiene en cuenta que Azkue se limitaba a hacer suya la opinión del musicólogo O. Fleischer, y que La Villemarqué había ya conseguido una vez más que un historiador, Michelet en esta ocasión, incluyera el poema para “ilustrar” la *Histoire de France* en sus primeros tiempos.¹³

(11) Cf. sobre *La quenouille d'ivoire*, una balada que finalmente La Villemarqué no se atrevió a insertar en su libro, el trabajo de F. M. Luzel, “A propos d'une chanson bretonne annoncée comme devant paraître dans la dernière édition du *Barzaz-Breiz*, et qui ne s'y trouve pas”, *Revue Archéologique*, XX (1869), pp. 120-130.

(12) R. M. de Azkue, *Cancionero popular vasco* (reed. Bilbao: 1968), pp. 915-917.

(13) Sobre la composición de *Les séries* cf. los comentarios en un antiguo y excelente trabajo de G. Lejean, “La poésie populaire en Bretagne d'après les plus récents travaux”, *Revue Celtique*, II (1873-75), pp. 44-70. Es sorprendente, y más aún en el contexto de la erudición francesa, la perspicacia y anticipación con que Lejean desvela el fundamento del método y la actividad falsificadora de La Villemarqué, esto es la idea previa de que la primera forma de un canto popular es siempre la más perfecta, la más completa y la más rica, y que la transmisión oral implica sólo “deturpaciones” (pp. 55-56). Décadas después esa seguía siendo la forma de pensar de Doncieux y tantos otros.

Ya nos hemos referido antes a la trascendencia que el *Barzaz Breiz* tuvo para la dignificación del bretón como lengua literaria. Personalmente, no me es fácil concordar, sin embargo, en la tan notable habilidad que se le suele reconocer a La Villemarqué en la fabricación de sus cantos populares. Menos comprensibles aún me resultan los elogios que incluso sus detractores hacen de él como literato. ¿Y qué pensar hoy de los juicios de algunos de sus admiradores? Georges Sand llegó a decir que la balada núm. XII, *Le tribut de Nomenoë*, era un poema “plus grand que l’Iliade, plus complet, plus beau, plus parfait qu’aucun chef-d’oeuvre sorti de l’esprit humain”.¹⁴ En contrapunto a tanto entusiasmo, tal vez sea legítimo agregar que, aparte el aroma de sacristía y de la ranciedad de nostálgico del Antiguo Régimen que impregna los comentarios y la propia selección de baladas que La Villemarqué incluyó en su libro, las manipulaciones a que sometió el texto de las baladas manifiestan un pertinaz mal gusto y una incompreensión sin límites de los rasgos más elementales de la poética de la literatura oral. La habilidad de La Villemarqué habría que circunscribirla al terreno estricto de la técnica del *démarquage*, que no siempre usó sin torpezas, y el éxito del *Barzaz Breiz* se explica suficientemente por la existencia de un público urbano, parisino, sediento del color local que La Villemarqué supo darle a manos llenas.¹⁵

Pasando ya a otro grupo dentro de esta misma categoría de mixtificaciones, las paráfrasis o sustituciones del texto de baladas tradicionales, cuyo esquema narrativo se conserva, por reverbalizaciones de pura invención (C.2), me referiré aquí únicamente a las que pueden encontrarse en algunos romances catalanes falseados por Joan Amades. En un estudio ya antiguo sobre el romance de *El traidor Marquillos* hube de ocuparme lateralmente de un texto “recogido” y publicado por Amades que refunde por completo y en asonante distinto el romance tradicional tal como se conoce en versiones catalanas, baleares y de Cerdeña.¹⁶ Aunque la paráfrasis se ciñe muy de cerca a los textos auténticos que conocía, Amades no deja de añadir alguna secuencia completa o introducir algunas alteraciones menores en la estructura de la narración. Más en general, y sin voluntad mixtificatoria de ninguna clase, estas paráfrasis o refundiciones literarias de baladas orales han sido un fenómeno frecuente en la poesía europea que ha dado lugar en ocasiones a obras de indiscutible mérito. No tienen excesiva entidad artística las recreaciones de romances gallegos que incluye Alfonso Hervella en su *Libro de los portentos*,¹⁷ ni las que realizó hacia 1920 J. Gómez Valle a partir de versiones asturia-

(14) G. Sand, *Promenade autour d'un village* (1866), ap. H. Gaidoz, “Le Barzaz-Breiz de M. de la Villemarqué”, *Mélines*, V (1890-91), p. 276.

(15) Es sorprendente —para mí, al menos— que celtistas o celtómanos contemporáneos sigan haciéndose lenguas de la “genialidad” de La Villemarqué. Cf. simplemente el prólogo de Charles Le Quintrec a la reedición de 1981 del *Barzaz Breiz* (Paris: Maspero), o las afirmaciones de Jean Markale, que estima que crear baladas a partir de “vagues réminiscences et surtout des désirs pris par des réalités” es algo muy característico de el “esprit celtique”, con lo que las supercherías del vizconde resultan ser algo “profondément celtique”. Cf., *La tradition celtique en Bretagne armoricaine* (Paris: Payot, 1978), p. 9.

(16) Cf. J. A. Cid, “Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: *El traidor Marquillos*, cuatro siglos de vida latente”, en *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras* (Madrid: Gredos, 1979), 281-359, en pp. 293 y 346-352. La cautela con que allí se aludía a las mixtificaciones de Amades es ya innecesaria, a la vista de los varios ejemplos que podrían añadirse de falseamientos de toda índole en los que incurrió el etnógrafo catalán en sus, a pesar de todo, fundamentales obras.

(17) A. Hervella, *El libro de los portentos* (Orense: La Región, 1911)

nas.¹⁸ Pero algunos de los más célebres poetas alemanes hicieron a lo largo del s. XIX reelaboraciones muy afortunadas sobre textos de la poesía popular, y en fecha más cercana es obligado recordar aquí las magníficas evocaciones de poemas populares euskéricos realizadas por Gabriel Celaya en sus *Baladas y decires vascos*; aunque el poeta no se atenga casi nunca al texto completo y le basten simplemente unos pasajes o versos como impulso inspirador para el poema propio.

Para ejemplificar los pastiches, o mixtificaciones en las que un texto preexistente se usa como simple marco referencial (C.3), habría mucho donde escoger en el libro ya citado de La Villemarqué o, más cercano a nosotros, en las fantasmagóricas versiones de romances gallegos elaboradas con tanto desparpajo como ineptitud artística por Manuel Murguía. Baste recordar aquí simplemente los engendros perpetrados por Murguía a costa de los romances de *La Gallarda* y *Gerineldo*, entre varios otros, que pese a su manifiesta artificiosidad han alcanzado crédito, a partir de su inclusión en un inefable *Romanceiro popular galego* publicado por L. Carré, en algún estudioso moderno.¹⁹

Lo que a falta de mejor término he denominado "Recreaciones" elaboradas a partir de toda una tradición baladística (C.4) tendría su ejemplo más notorio en los presuntos poemas ossianicos publicados por James MacPherson a partir de 1760. Es bien conocida la polémica sobre la autenticidad o falsedad de las baladas atribuidas a Ossian, una polémica que se inicia ya en el mismo siglo XVIII y que coexiste con un extraordinario éxito del libro de MacPherson a lo largo de todo el siglo XIX; un li-

(18) J. Gómez Valle, *Poesías. Obra póstuma* (Oviedo: Gutenberg, 1929). He estudiado con algún detenimiento las paráfrasis y variaciones sobre romances elaboradas por Gómez Valle en *Romancero tradicional de Asturias, I. Primeros testimonios. Primeras colecciones del s. XIX (1849-1886)*; de Pedro J. Pidal y J. Amador de los Ríos a A. W. Mumtbe. (Madrid: I.S.M.P. y Castalia, en prensa).

(19) M. Alvar, *El Romancero viejo y tradicional* (México: Porrúa, 1971). Entre los textos gallegos que figuran en la sección "La tradición moderna" debe excluirse el núm. 216, localizado erróneamente en "Láncara, Lugo". Se trata de una versión de *El galán y la calavera*, recogida en 1916 por E. Martínez Torner en Láncara, León. De los nueve textos que Alvar toma de Carré son falsos los núms. 171, "Gaíferos de Mormaltán" (que el antólogo coloca en el ciclo carolingio de Gaíferos apoyado en que, pese a ser "enteramente distinto" de los demás, cree percibir en él "algún eco" del motivo del disfraz del héroe en el tema viejo de las *Mocedades de Gaíferos*); el 172, "Rosafiorida y Montesinos"; el 185, "Os mouros" (que Alvar localiza en "Ponferrada, León" —ignoro por qué razones, si no es la contigüidad en el *Romanceiro* con otro engendro, "O Medulio"; el texto está claramente atribuido a Padrón por Murguía); y el 196a, "La infantina". Lo cierto es que, además de la buena fe sorprendida por el crédito que pudiera merecerle Carré, es precisa una buena dosis de candidez para aceptar como romances tradicionales auténticos las fidelísimas versiones al gallego de los textos viejos de *La infantina* y *el caballero burlado* y de *Rosafiorida* y *Montesinos*. La candidez es, en este caso, hereditaria porque la presunta versión gallega de *Rosafiorida* y *Montesinos* es alegada como autoridad en un trabajo, más reciente, de C. y M. Alvar, "Apollonius-Apolonie-Apolonio: la originalidad en la literatura medieval", en *El comentario de textos, 4. La poesía medieval* (Madrid: Castalia, 1983), pp. 145-146. Más sorprendente es que un estudioso tan avezado en la criba de fuentes como F. Delpéch estime que una divinidad que "semble remonter à la mythologie Eddique", Holda o Dame Holle, "à laissé, en la personne de Dama Xelda, des traces incontestables dans le folklore galicien", basándose en la sola autoridad del "romance" de Murguía que reeditan ambos hermanos Carré en el *Romanceiro* y las *Leyendas tradicionales de Galicia* (Cf. el trabajo, por lo demás excelente, de F. Delpéch, "De Marthe a Marta ou les mutations d'une entité transculturelle", en *Culturas populares* [Madrid: Casa de Velázquez, 1986], p. 70). En fin, después de lo dicho puede suponerse la validez que cabe atribuir al catálogo de personajes femeninos que aparecen en el *Romancero gallego* según el trabajo de E. Guerra Castellanos, "La mujer, motivo central en el *Romanceiro popular galego de tradición oral*", en *Humanitas*, XII (1971), pp. 97-110. Para las fabricaciones de Murguía remito a mi trabajo "Manuel Murguía y la invención de un Romancero gallego apócrifo".

bro que contó entre sus admiradores más conspicuos a Bonaparte y Goethe. Ya en vida de MacPherson inició la controversia el Dr. Samuel Johnson, que no sólo negaba toda autenticidad a los textos publicados por MacPherson sino que discutía la mera posibilidad de que existieran cantos narrativos del tipo ossiánico en la Escocia de lengua celta. Posteriormente, se comprobó que Johnson pecaba de hipercrítico y quedó demostrado con abundancia de textos que sí existía ese género de poesía, aunque tuviese poco que ver con los cantos ossiánicos tal y como los había “traducido” y publicado MacPherson.²⁰

En una última categoría, “Falsificaciones por pura invención” (D), es posible distinguir:

- D.1. Falsificaciones con algún elemento auténtico mínimo, decorativo que sirve de punto de arranque, pero ajeno al carácter de la nueva creación.
- D.2. Invención integral.

Nuevamente La Villemarqué y Murguía, entre otros pueden proporcionarnos abundantes ejemplos de este tipo de mixtificaciones en grado máximo. Otras falsificaciones de este tipo aún más célebres en la literatura europea recordaremos en el apartado siguiente.

4. El falsario y sus motivaciones

Si se desea inventariar las mixtificaciones de cantos populares de acuerdo con las intenciones que tuvieron sus autores para poner manos a la obra, la casuística es también más variada de lo que a simple vista pudiera creerse.

Existen, en primer lugar, las falsificaciones concebidas desde el principio como una pura diversión, una broma que acaba luego teniendo más trascendencia de la que el mixtificador podía prever. El caso ejemplar sería el de *La Guzla* de Prosper Mérimée, publicada en 1827. Esta “Colección de poesías ilíricas, recogidas en Dalmacia, Bosnia, Croacia y Herzegovina” inventaba la historia del colector, anónimo, y una biografía del cantor —un Hyacinthe Maglanovich— con retrato incluido de ese “informante”, a quien se nos presenta sentado a la oriental y tañendo el instrumento que da título al libro. Las baladas se acompañan con copiosas notas eruditas y se insertan pequeños ensayos sobre el “mal de ojo” y el “vampirismo” como ilustración previa a algunos de los poemas. *La Guzla* engañó por completo a varios eslavistas europeos (W. Gerhard, J. Bowring) que habían dedicado años al estudio y traducción de la poesía oral “ilírica”, o yugoeslava. Pero también eslavos como el polaco Mickiewicz o el mismísimo Pushkin tradujeron con veneración los textos inventados por Mérimée.

(20) Es todavía fundamental para la controversia sobre Ossian y MacPherson el cuarto volumen de la obra de J. F. Campbell, *Popular Tales of the West Highlands*, (publicado en 1862; reed. facsímil, London: Wilwood House, 1984), dedicado en gran parte a la historia y estudio de esa polémica y a demostrar la existencia de un ciclo ossiánico, o, más propiamente, “feniano”, en la poesía tradicional gaélica de Escocia. Posteriormente, Campbell publicó los textos de las baladas pertenecientes a ese ciclo: *Leabhar na Feine, I. Gaelic Texts. Heroic Gaelic Ballads collected in Scotland chiefly from 1512 to 1871* (London: Trübner, 1872). Para las opiniones del Dr. Johnson, cf. *A Journey to the Western Islands of Scotland* (London: Strahan, 1775), pp. 106-108, a completar con lo que su *alter ego*, James Boswell, transcribe en *The Journal of a Tour to the Hebrides* (London: H. Baldwin, 1786), pp. 330-332 y 422-423; y en *The Life of Samuel Johnson* (London: Routledge, s. a.). pp. 206-211 y 456-457.

Gerhard creía incluso haber descubierto la métrica y el ritmo de la poesía tradicional serbia detrás de la prosa del escritor francés. Mérimée no tuvo el menor inconveniente en revelar pocos años después la realidad de la superchería y su intervención en ella, con sorna incluida a costa de esos alemanes que —como Gerhard— “découvrent bien des choses”. Las explicaciones de Mérimée han dado lugar también a nuevas dudas sobre si en su palinodia refirió la verdad o se permitió una vez más tomar el pelo a sus lectores. Hay, al menos, diferencias y contradicciones de detalle entre lo que el autor de *Carmen* contestó en 1835 a un amigo de Pushkin y lo que consignó en 1840 al redactar el prefacio a una segunda edición de *La Guzla*. En la carta de 1835 Mérimée afirmaba que su intención era simplemente burlarse de “la couleur locale”, que tanto furor causaba en la Francia de entonces. En 1840 se expresa en una historia más elaborada: *La Guzla* habría sido una obra planeada en colaboración con su amigo J. J. Ampère con el fin de conseguir dinero para sufragarse un viaje de ambos a Iliria y, entre otras actividades, recoger allí las “verdaderas” baladas serbias.²¹

Un trabajo reciente, y espléndido, de Ora Avni nos pone en guardia sobre lo mucho que hay de “literario” en esas explicaciones a posteriori de Mérimée. *La Guzla* significa mucho más que una simple broma ocasional en la obra de un autor que había traducido a Ossian a sus 17 años y que hizo su debut en el mundo de las letras con otra “contrefaçon”, confesada esta vez, como lo es el *Théâtre de Clara Gazul*. No seguiremos ahora a O. Avni en su inteligente exposición de las relaciones que cabe establecer entre la mixtificación literaria, la autonomía del texto y la “lectura”, ni en las marcas que Mérimée dejó —en *La Guzla*, pero también en alguna obra de madurez— de lo mucho que le interesaban estos juegos de “trompe l’oeuil” con el lector y con su propia obra.²²

Una “variante” de estas falsificaciones concebidas como burla incluyen un componente de sarcasmo y encarnizamiento que no se da en el juego de Mérimée, pero sí es característico, en cambio, del talante hostil que suele presidir las relaciones entre colegas en el mundo erudito, sobre todo si se trata de ridiculizar o poner en solfa al contrario. No era, desde luego, inocente la revelación que hizo el profesor J. Travers en 1866 cuando confesó —en una sesión pública celebrada en la Sorbona y en presencia del Ministro de Instrucción— ser el autor de “un poema histórico normando” del s. XV que había publicado en calidad de sensacional hallazgo treinta y tres años antes.²³ Travers reconocía, además, haber disfrutado lo suyo durante todo ese tiempo viendo cómo numerosos sabios caían repetidamente en la trampa y tomaban por au-

(21) El “Avertissement” de 1840 empieza con un significativo “Vers l’an de grâce 1827 j’étais romantique”; y concluye: “Un si brillant succès [en la forja de presuntas baladas populares] ne me fit point tourner la tête. Fort du témoignage de MM. Bowring, Gerhart, et Pouschkine, je pouvais me vanter d’avoir fait de la couleur locale; mais le procédé était si simple, si facile, que j’en vins à douter du mérite de la couleur locale” (P. Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX suivie de La double méprise et de La Guzla*, Paris, Charpentier, 1842, pp. 347-349. A propósito de *La Guzla*, cf. D. Subotic, *Yugoslav Popular Ballads. Their Origin and Development* (Cambridge: University Press, 1932), pp. 198-204; y, sobre todo, V. M. Yovanovitch, *La Guzla de Prosper Mérimée. Étude d’histoire romantique* (Paris: Hachette, 1911).

(22) Cf. O. Avni, “Mystification de la lecture chez Mérimée: lira bien qui rira le dernier”, *Littérature*, núm. 58 (may, 1985), pp. 29-41.

(23) Cf. *Revue des Sociétés Savantes*, III (1866), p. 574.

téntico *su* poema. Según acotaba uno de los asistentes al acto final de la burla: “A la Sorbonne tout le monde ne parût pas goûter cette plaisanterie”.²⁴

Fuera del mundo de los cantos populares, son bien conocidas las falsificaciones de pruebas elaboradas por estudiosos en apoyo de teorías con las que llegan a identificarse más de lo conveniente. Y tampoco las ciencias experimentales de la actualidad se han librado, según se ha dado a conocer con alarma hace pocos meses, de la epidemia del falseamiento de datos de laboratorio por parte de científicos e investigadores que trabajan al servicio de instituciones (centros farmacéuticos, pero también universidades) que exigen resultados positivos y espectaculares con desmesurada voracidad. Las presiones a que se ven sometidos, y unos principios deontológicos no muy firmes, han llevado a que incluso científicos respetables falseasen los resultados cuando éstos no se producían con la rapidez deseada.

Dejando al margen esas motivaciones más o menos miserables y volviendo a nuestras baladas, hallamos que en Europa se ha producida con cierta frecuencia la invención de *carmina vetustissima* que no fueron planeadas como burla ni por motivos estrictamente personales o “profesionales”, sino por “patriotismo”.

Aludíamos ya al principio a la trascendencia que alcanzaron en el renacimiento de la cultura eslava de Bohemia, y en la propia conciencia de su identidad nacional, los antiguos cantos checos descubiertos en manuscritos presuntamente medievales. La posterior controversia sobre la autenticidad o falsedad de esos poemas dio lugar a un verdadero “caso Dreyfus” que dividió en bandos irreconciliables a los estudiosos, y no sólo a ellos, checos y eslovacos de fines del XIX. No es habitual que como secuela de una discusión de historia literaria se llegue, por ejemplo, a lo que leemos en el prólogo a un libro póstumo de uno de los que sostuvieron la falsedad de los célebres manuscritos: El prologuista, hijo de Alois Schembera, confiesa haber jurado junto al lecho de muerte del estudioso “pagar, mientras viva, con la moneda del odio más implacable a todos aquellos que acortaron la vida de mi padre”, entiéndase, aquellos que le persiguieron “in der erbärmlichsten und niederträchtigsten Weise”.²⁵ Los defensores de los poemas, por su parte, llegaron a imprimir unas coplas denigratorias contra dos de los filólogos que dudaban de la autenticidad de los cantos, con el objeto de ridicularizarlos “ante el proletariado de Praga”.²⁶

Tales apasionamientos se explican porque de la autenticidad o falsedad de los manuscritos de Königinhof y Grüneberg dependían en muy buena parte los fundamentos de la conciencia nacional checa. No es casual que en una primera fase de la controversia fueran sobre todo filólogos de etnia alemana quienes negaban la autenticidad de los poemas, y eslavos los que más se aferraban a defenderla. Sólo en la fase final de la polémica vemos crecer la proporción de estudiosos eslavos de Bohemia que creían insostenible prolongar la fe ciega en unas falsificaciones que los avances en la

(24) H. D'Arbois de Jubainville, art. cit. *supra*, p. 22.

(25) A. Schembera, *Die Königinhofer Handschrift als eine Fälschung nachgewiesen* (Wien: C. Gerolds Sohn, 1882), p. 11.

(26) Cf. V. Jagic, “Philologie und Patriotismus”, en *Archiv für slavische Philologie*, IX (1886), 335-344. El artículo de Jagic describe con viveza el clima de apasionamiento que se vivió en la Praga de los 1880, y toma partido por una consideración neutra y desapasionada del asunto, que debía dejarse en manos de filólogos e historiadores especialistas, aunque el propio autor reconoce que ello era imposible por el momento.

Filología y en el conocimiento de las antiguas lenguas eslavas habían demostrado ser ya demasiado evidentes. Será, en efecto, el futuro primer presidente de la República Checoslovaca, Thomas Masaryk, uno de los que más hicieron por dar el golpe de gracia a la superchería de los primitivos cantos checos.²⁷ Masaryk, un admirable y raro ejemplo de nacionalista ilustrado, era también un positivista convencido de que el porvenir de la nación checa no podía fundamentarse en un pasado ilusorio, y supo asumir los costes que suponía desprenderse del patrimonio venerable de unos cantos que a todos los efectos formaban parte de la cultura nacional: musicados varios de ellos por Smetana y otros compositores de la escuela nacionalista, memorizados en la escuela, admirados por los críticos e historiadores europeos (con César Cantú a la cabeza), etc.

Y, sin embargo nada de ello obsta para que Vaclav Hanka, autor de la superchería, tuviera pleno éxito en sus objetivos y para que, en cierta manera, pueda y deba todavía considerársele uno de los "padres de la Patria" checa, en la medida en que todo proyecto nacional necesita crearse unos mitos fundacionales. Los poemas de Königinhof y Grüneberg cumplieron ese cometido con eficacia no inferior a la que ejercieron obras tan auténticas como la *Chanson de Roland* y el *Cantar de Mio Cid* en otros tiempos y en sus respectivos ámbitos.

(27) Masaryk inició su campaña en 1886 en la revista *Athenaeum* de Praga, y afirma ya sin reservas la falsedad radical de los manuscritos en su trabajo "Skizze einer soziologischen Analyse der sogenannten Grüneberger und Königinhofer Handschrift", *Archiv für slavische Philologie*, X (1887), pp. 54-101.