



## Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 29 (2023)

Ildefonso OVEJAS (2022), *Poesías fantásticas y extáticas*, Madrid, Visor Libros (Decíamos ayer..., nº 2), 104 pp. Edición de Andrew Ginger.



Hay unas palabras de W. H. Auden que recuerdo a menudo y que resumen muy a las claras los principales méritos de estas *Poesías fantásticas y extáticas* de Ildefonso Ovejas, en edición de Andrew Ginger. La cita, perteneciente a «Hacer, conocer y juzgar», conferencia dictada en la Cátedra de Poesía de la Universidad de Oxford el 11 de junio de 1956, dice así:

Los filólogos editan, por supuesto... ¡afortunadamente! De no haber sido por estudiosos que consagraron sus vidas a copiar y ordenar manuscritos, ¿cuántos poemas habría, por ejemplo, de Catulo, y cuántos de ellos plagados de versos sin sentido? Ni siquiera la invención de la imprenta hizo innecesarios a los editores. ¡Feliz el poeta cuyas obras reunidas no están llenas de erratas! Incluso los poetas jóvenes saben, o lo sabrán muy pronto, que de no ser por los estudiosos estarían a expensas del gusto literario de la generación inmediatamente anterior a la suya, porque una vez que un libro ha dejado de reimprimirse y ha caído en el olvido solo los estudiosos, con su generosa valentía de leer lo ilegible, son capaces de recuperar los tesoros

---

ocultos (*El arte de leer. Ensayos literarios*, ed. de Andreu Jaume, trad. de Juan Antonio Montiel, Barcelona: Lumen, 2013, p. 78).

Sin duda, no puede sino aplaudirse un empeño como el que ha alentado al editor de ese volumen, destacado especialista en el XIX hispánico, de lo que ha dejado muestra patente en volúmenes como *Instead of Modernity. The Western canon and the incorporation of the Hispanic (c. 1850-75)* (Manchester University Press, 2020), *Liberalismo y romanticismo* (Biblioteca Nueva, 2012) o *Painting and the Turn to Cultural Modernity in Spain: The Time of Eugenio Lucas Velázquez (1850-1870)* (Susquehanna University Press, 2007). Ginger aborda aquí la labor más propia y noble de cuantas le cumple emprender a un filólogo: rescatar a un autor valioso y desconocido y ofrecer su obra al común de los lectores, gracias además al cauce de una editorial comercial de excelente distribución.

Con este propósito, Ginger reúne cinco poesías de Ildefonso Ovejas (fallecido antes de 1847, nada más sabemos), aparecidas todas ellas entre 1841 y 1845 en dos publicaciones periódicas, *El Pensamiento* y la *Revista Literaria de «El Español»*. Los textos descubren a un muy estimable y diestro poeta, de excelente oído, que merecería sin duda ser reconducido a un honroso papel secundario en manuales y antologías —en caso de que unos y otras sigan existiendo—, y que, si no desde luego al nivel de un Bécquer o un Espronceda, raya a un alto nivel, por caso en composiciones como *Ensueños de una virgen*, de tan sutil erotismo, sobremana en sus versos iniciales. El pequeño y agradable tomo que reseñamos se abre con un prólogo en que Ginger describe la poesía de Ovejas (pp. 11-31), siguen un apartado sobre los criterios editoriales adoptados (pp. 33-36) y una bibliografía (pp. 37-39), y, por fin, se reproducen cinco poemas de Ovejas, casi todos de cierta extensión: *Fantasia* [I], de 240 vv. (pp. 43-53) —constantemente aludido como *A mi padre y a mi madre*, en realidad dedicatoria del texto—; *Fantasia* [II], de 268 vv. (pp. 54-67); *La madre y el hijo*, de 332 vv. (pp. 68-82); *Aspiración*, de 272 vv. (83-95); y el ya citado *Ensueños de una virgen*, de 55 vv. (pp. 95-99). El corpus, por último, se ve enriquecido por más de un centenar de notas.

Ahora bien, hecha esta descripción, e insistiendo nuevamente en el mérito de identificar y rescatar a un valioso poeta olvidado, creemos que esta edición puede y debe criticarse por varias razones, fundamentalmente tres: 1) en nuestra opinión, la interpretación que se propone de la obra de Ovejas es injustificada; 2) a nuestro parecer, la edición no se ha abordado con las necesarias exigencias científicas; 3) a consecuencia de lo anterior, el texto editado y la anotación propuesta nos resultan deficitarios.

En primer lugar, la interpretación de la poesía de Ovejas se construye en el vacío, sin un solo dato (ni biográfico ni casi bibliográfico, ni desde luego de ninguna otra índole), y lleva al editor a concluir enormidades como que nos encontramos ante «el poeta más audaz en lengua castellana desde el Siglo de Oro hasta el modernismo», pues según él «creó una serie de poemas que empujó la fragmentación de la voz poética más allá de lo que se había hecho desde el siglo XVII y de lo que se volvería a hacer hasta el siglo XX», lo que le permite afirmar que «lo que fue Hölderlin para la poesía alemana, o Blake para la inglesa, o Nerval para la francesa, fue Ovejas para la poesía en castellano» (p. 11). La introducción de Ginger, lejos de alcanzar a demostrar algo parecido a todo esto, exagera el valor de los pocos pecios restantes de la breve trayectoria de Ovejas —un par de cuentos, un prólogo biográfico a Zorrilla, que era su texto más conocido—, refiere con indudable gracia las circunstancias autobiográficas de su descubrimiento de los poemas de Ovejas, divaga sobre los orígenes del poeta tratando del linaje de su apellido, al que en efecto pudo pertenecer —o no—, propone la adscripción conservadora del poeta —y la liga a la de una familia que no sabe si es la suya— y, conjetura sobre conjetura, aprovecha para disculpar al vate recordando a «algunos vanguardistas de la derecha modernista del siglo XX»

---

(p. 17). Al tratar de sus versos, que creemos que cabe definir como paladinamente románticos, sin un ápice de desvío sobre el tono, los temas y la imaginería del momento, Ginger destaca su profundo «misterio», su carácter «mutante» y pretende que en estos poemas «narrativa y discurso se encuentran con su propia disolución en el momento mismo en que se manifiestan» (p. 18). Renunciamos a estas alturas a glosar o resumir punto por punto la entusiasta introducción que Ginger, quien cree tener entre manos un material sublime que trata de interpretar con un utillaje retórico no menos eminente. Sin embargo, aunque halle viajes poéticos inefables en versos como «He cruzado profundas, negras simas, / en que moraban hondo alaridos / y anchos ríos crucé desconocidos / y fragorosas empinadas cimas...» o como «... do no hay vagos sonidos que no acuerden, / donde los ecos van por mil caminos, / y no hay pena ni amor que no recuerden, / en donde yace el huracán clamando, / donde está toda música sonando...», y se demore insistentemente barajando conceptos como «nada», «eco», «sombra» y otras manifestaciones del ejemplario léxico más prototípicamente romántico —todo lo cual, por cierto, lo lleva a definir estos poemas como «psico-dramas o psico-viajes» (p. 27)—, a nosotros nos parece, como decíamos, que no estamos ante nada que exceda los límites de la poesía del momento, eso sí, muy dignamente representada. Creemos, en fin, que Ginger actúa movido por un prejuicio de genialidad que lo lleva a acrecer el valor de cuanto tiene delante —con no ser este desdeñable—, asunto sobre el que habremos de volver.

En segundo lugar, la edición puede criticarse acudiendo a varias de las fases del trabajo ecodótico. Empecemos por la propia constitución del corpus. No se dice por ninguna parte, pero hemos de entender que el editor ofrece aquí —bajo un título también de su propia creación, lo que asimismo tampoco explicita— los cinco poemas que cree más valiosos y modernos de Ovejas, descartando lo que llama «unos poemas extrañamente convencionales publicados en 1842» (p. 12), no se dice cuántos. Hubiera sido de gran utilidad que se hubiese proporcionado una nómina de las composiciones de Ovejas, antologadas o no, localizadas en la prensa del momento; lamentablemente, en la bibliografía solo se cita una (p. 38), curiosamente no incluida en el libro («Poesía a la muerte de Don Diego de León»), sin que se nos explique por qué.

Sigamos ahora con los criterios editoriales adoptados. Ginger parte de la base de que Ovejas busca «crear psico-viajes a través de continuas metamorfosis y de complejas cámaras de ecos», todo lo cual se traduciría en una serie de usos tipográficos especiales, lo que comprendería incluso el uso de los blancos en el papel, «factores importantes al aproximarse la armonía al ruido blanco». Además, Ovejas «algunas veces rompe las frases gramaticales de manera inesperada con signos de puntuación y, otras veces, comienza una nueva frase gramatical con minúscula, jugando así con el ritmo y el fluir de la voz» (p. 33). Sin embargo, tanta encomiástica apreciación ha de contemplarse a la luz de otra precisión de Ginger, que en realidad lo aclara todo: «algunas de las técnicas empleadas por Ovejas son indistinguibles de potenciales errores de imprenta» (p. 34), pues, en efecto, de eso se tratan en realidad.

Ginger entiende, sin embargo, que cada detalle de la presentación del poema responde a la voluntad autorial de Ovejas —y no, como sin duda sucede, al buen o mal hacer del componedor de turno—; por eso, trata de respetar los textos tal y como se publicaron; sin embargo, dice optar al mismo tiempo (acertadamente) por modernizar «ortografía y acentuación» (p. 35). De esta forma, actualiza las distintas grafías empleadas para representar la *x* y la oscilación entre *b* y *v* —que son básicamente el único punto de conflicto respecto de la ortografía actual—, pero anota cada caso en que ha intervenido, porque entiende que sus modificaciones podrían variar el sonido del poema. Si todo ello ya nos resulta injustificado en el caso de unos textos aparecidos a mediados del ochocientos,

---

aún lo es más en nuestra opinión que respete las vacilaciones entre *porque*, *por que*, *por qué* y *porqué*; y *adonde* y *a dónde*, al considerar que «el empleo de dos palabras en vez de una puede suponer la introducción de una ligera pausa o, viceversa, su eliminación» (p. 36), asumiendo ahora con ello que mínimas diferencias articulatorias —que me temo que la fonética suprasegmental pondría en entredicho— puedan ser más relevantes que el significado de lo que se está diciendo. Con todo, lo más llamativo de sus criterios, y lo que supone a nuestro entender lo más problemático de su edición, es que ha mantenido a rajatabla la puntuación original de los poemas, incluso cuando esta ofrece inconvenientes.

Lo que sucede, en tercer y último lugar, es que este algo caprichoso respeto del original, a medio camino entre el facsímil y la modernización, sin que quede del todo claro dónde acaba uno y empieza la otra, acaba dando lugar a incoherencias y desencadenando problemas textuales. No me refiero, o no solo, a que en ocasiones Ginger mantenga sangrados irregulares o símbolos de separación entre estrofas que nada añaden y que tampoco él acierta a explicar (vv. 4 y 7 de la p. 55, por caso); tampoco a que a veces no emplee exclamaciones o interrogantes de apertura y se sirva solo de los de cierre en las mismas páginas en los que hay perfectos ejemplos de lo contrario (p. 59), y ni siquiera a que alterne sin justificación visible tres y cuatro puntos suspensivos; lo que sucede es que todo ello puede acarrear errores que desbaraten el sentido de unos versos que merecerían mejor suerte, ya que tales criterios acaban por hacer invisibles al editor errores palmarios. Citaré una serie de ejemplos. En la p. 56, leemos: «no tiene principio *mi fin* mi quebranto». Si acudimos a la publicación original del poema (*El pensamiento*, 1841, p. 233), podremos comprobar que el verso debe leer «*ni fin*», como era de suponer. Justo el verso siguiente dice, según Ginger, «no sé *porqué* siempre gimiendo viví». Si de nuevo acudimos al original, vemos que allí consta *porque*, que sí hace sentido. Sin movernos de la misma página de la edición de Ginger (p. 56), se verá el verso «dó se halla, se siente *en* pena morir», que extrañará a cualquier lector. Una vez más, revisada la *princeps*, la errata salta a la vista, porque lo que en el *El pensamiento* dice es *de* pena (p. 233).; por último, el verso hipométrico «salió el perfume que estaba llorando» (p. 80) es en realidad «salió *ya* el perfume que estaba llorando» (*El pensamiento*, 1841, p. 255), en paralelismo con el inmediatamente anterior, «*Ya* abrieron las hadas el crespo capullo». Citaremos todavía, sin ánimo de ser prolijos, algunos pasajes más en los que creemos que hay errores evidentes —aunque estos no los hemos podido confrontar con la publicación original, que no siempre ha estado a nuestro alcance—; en la p. 71, el verso «a *abrasarle* volé, yo le abrazaba» debe leer *abrazarle*; en la p. 75, el verso «o vosotras, estrellas que ese cielo» debe sin duda ser «*oh* vosotras, estrellas que ese cielo»; en la p. 76, el contexto revela que un verso, sobre ser corto, no tiene lógica, así que donde dice «¿Dónde estás que no te veo, / que en el viento te encubriste, / do penetran ¡ay triste! / los ojos de una mujer» debería más lógicamente decir «¿Dónde estás, que no te veo, / que en el viento te encubriste, / do *no* penetran, ¡ay triste!, / los ojos de una mujer».

Dos palabras, por último, sobre la anotación. Lejos de pretender aclarar ciertos pasajes o glosar términos que quizá sí lo requerirían —como en *fadas*, ‘hadas’, en uno de los versos que llevamos citados—, las notas se limitan a consignar, como quedó dicho, las oscilaciones gráficas de *x* (*ecsale*, p. 56; *estasiado*, p. 57; etc.) y *b/v* (*vendabal*, pp. 47, 48, 57; etc.); también indican lugares donde debería haber puntuación, pero no la hay en el original y por tanto tampoco en la edición (pp. 48-49, por ejemplo; sin embargo, esta suerte de reconstrucción de la puntuación mediante las notas no es sistemática ni completa); o hacen precisiones prescindibles: así, una nota destaca que el adjetivo *mudas* acompaña en femenino a *fantasmas* (p. 46), sustantivo que, por más que hoy se emplee mayoritariamente en castellano, todavía en el *DRAE* de 1992 mantenía el femenino en su acepción de ‘espantajo o persona disfrazada que sale por la noche para asustar a la gente’; del mismo

---

modo, en las pp. 63 y 79 se precisa, en el primer caso, que «el verbo es subjuntivo en la versión original», en un uso en que no puede sino serlo, y, en el segundo, que aparece «*mezca* en la versión original», sin que quepa otra conjugación del verbo *mecer*.

En conclusión, y olvidando tanta anécdota para volver a la categoría, no hay duda de que Ginger ha demostrado buen ojo y fina intuición al recuperar a un autor valioso, y lectores y especialistas debemos agradecersele. Al emprender su meritorio rescate erudito, sin embargo, creemos que no ha tomado las decisiones más acertadas ni más favorecedoras del texto; pero, con todo, la voz de Ovejas se abre paso, esperemos que para siempre, y eso es lo que más debe importarnos.

Rodrigo OLAY VALDÉS  
<https://orcid.org/0000-0002-9611-092X>