

Editar la Estoria de Espanna

Ward, Aengus

License:

Creative Commons: Attribution (CC BY)

Document Version

Publisher's PDF, also known as Version of record

Citation for published version (Harvard):

Ward, A 2017, 'Editar la Estoria de Espanna: retos y problemas de la edición digital', *Incipit*, vol. 37, pp. 13-43.
<<http://www.iibicrit-conicet.gov.ar/ojs/index.php/incipit/article/view/487>>

[Link to publication on Research at Birmingham portal](#)

General rights

Unless a licence is specified above, all rights (including copyright and moral rights) in this document are retained by the authors and/or the copyright holders. The express permission of the copyright holder must be obtained for any use of this material other than for purposes permitted by law.

- Users may freely distribute the URL that is used to identify this publication.
- Users may download and/or print one copy of the publication from the University of Birmingham research portal for the purpose of private study or non-commercial research.
- User may use extracts from the document in line with the concept of 'fair dealing' under the Copyright, Designs and Patents Act 1988 (?)
- Users may not further distribute the material nor use it for the purposes of commercial gain.

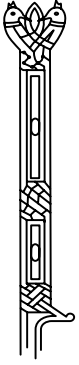
Where a licence is displayed above, please note the terms and conditions of the licence govern your use of this document.

When citing, please reference the published version.

Take down policy

While the University of Birmingham exercises care and attention in making items available there are rare occasions when an item has been uploaded in error or has been deemed to be commercially or otherwise sensitive.

If you believe that this is the case for this document, please contact UBIRA@lists.bham.ac.uk providing details and we will remove access to the work immediately and investigate.



Artículos

EDITAR LA ESTORIA DE ESPANNA:
RETOS Y PROBLEMAS DE LA EDICIÓN DIGITAL

AENGUS WARD

Universidad de Birmingham

RESUMEN: La *Estoria de Espanna Digital* es el primer intento de emplear herramientas digitales para la edición de una obra medieval peninsular en prosa. El artículo sitúa la *Estoria Digital* en el marco de los debates actuales sobre la teoría de la edición digital –los cuales emergen de la teoría y la práctica de la edición anglosajona– para proponer maneras (r)evolucionarias e innovadoras de concebir el objeto de estudio.

PALABRAS CLAVE: *Estoria de Espanna* – Alfonso X – crítica textual – edición digital

ABSTRACT: The *Estoria de Espanna Digital* is the first large-scale attempt to edit digitally a work of medieval Iberian prose. This article places the *Estoria* edition in the context of current theoretical debates about digital editing, which themselves emerge from the Anglo-American school of editorial theory, in order to propose (r)evolutionary innovative ways of conceiving of the object of study.

KEYWORDS: *Estoria de Espanna* – Alfonso X – textual criticism – digital edition

Incipit XXXVII (2017), 13-43

Entregado: 19/04/2017 - Aceptado: 21/06/2017

1. ESTORIA DE ESPANNA DIGITAL

Como es bien sabido, la tradición manuscrita de la *Estoria de Espanna* de Alfonso X el Sabio es extensa y compleja. Las herramientas de la filología tradicional nos han demostrado que los cuarenta códices existentes de la crónica de Alfonso representan al menos dos versiones principales compuestas en vida del rey –la *versión primitiva* de c. 1272 y la *versión crítica* de 1282–, y múltiples reescrituras a lo largo del medioevo, de las cuales destaca la *versión amplificada de 1289* compuesta durante el reinado de su hijo Sancho IV. Y todo eso sin contar los frutos de una tradición historiográfica que, durante los siglos posteriores, nos presentan una gran variedad de obras que se inspiraban en la *Estoria*, a veces prolongándola hasta la fecha de su composición. No cabe duda de que la *Estoria de Espanna* fue la obra más importante de la historiografía medieval peninsular, pero, a pesar de ello, su conocimiento por parte de la gran mayoría de los lectores modernos se limita a la edición que publicó por primera vez en 1906 Ramón Menéndez Pidal bajo el título de *Primera crónica general*. Esa edición, obra maestra de la crítica textual de su día, por supuesto no puede reflejar la labor filológica llevada a cabo en las últimas décadas del siglo XX por Diego Catalán e Inés Fernández-Ordóñez, luego ampliada por Leonardo Funes, Mariano de la Campa, Francisco Bautista y Manuel Hijano Villegas, entre otros. Desde el punto de vista práctico, por tanto, la necesidad de una nueva edición que englobe los nuevos conocimientos de estos últimos cien años parece evidente. El hecho de que no haya habido una edición nueva quizás se explica por la dificultad de representar numerosos elementos diacrónicos tan dispares en un libro impreso. La llegada de las herramientas digitales, sin embargo, nos ofrece una oportunidad de superar los problemas, a primera vista insuperables para la edición de un texto tan complejo, de la imprenta. En este contexto nació el proyecto *Estoria de Espanna Digital*, cuyo fin era la construcción de una edición digital de la crónica general de Alfonso X¹. Pero si la práctica parece prometedora,

¹ estoria.bham.ac.uk/edition

no tan fácil de resolver es el marco teórico para tal edición. Dos preguntas fundamentales saltan a la vista. La respuesta a la primera *¿cómo editamos la Estoria?* depende de una serie de presupuestos teóricos que implican no solo la teoría de edición en sí sino también la teoría de la edición digital. Y la segunda no es menos problemática y está íntimamente relacionada con la primera: *¿qué es la Estoria de Espanna?*

La respuesta más sencilla a esta pregunta: “La *Estoria de Espanna* es la crónica de España que compuso Alfonso el Sabio en la segunda mitad de su reinado” es, por supuesto, correcta. Pero solo en parte, ya que no refleja las complejidades de composición y recepción señaladas arriba. Y aunque demos por descontado que editamos la *Estoria* tanto para el usuario no especializado como para el experto, nos incumbe mostrar a ambos en nuestra práctica editorial la relatividad histórica y social (en palabras de Jerome McGann) de cualquier texto²; de otra manera creamos un texto ideal (que no necesariamente tiene que ser malo en sí) sin señalar la naturaleza artificial del resultado. Por tanto, hemos tenido muy presente la cuestión teórica principal que antecede a la edición de la *Estoria*: *¿cómo puede y/o debe reflejar nuestra edición la Estoria de Espanna en tanto obra, en tanto artefacto(s), en tanto objeto(s) estético(s)?* (Shillingsburg, 2006: 169) Si, en sus albores, una de las grandes ventajas de la edición digital parecía ser que un editor podía hacerlo todo, sabemos hoy que tal ambición es ilusoria³, pero no por ello deja de ser verdad que las herramientas digitales sí nos ofrecen una manera de representar la realidad multidimensional de una obra manuscrita como la *Estoria de Espanna* mejor que una edición impresa. Para poder esbozar el marco teórico que orienta nuestra edición digital, hay que tener en cuenta la historia reciente de la teoría de las ediciones digitales, la cual a su vez depende de las reflexiones sobre la edición y la crítica textual que conmovieron a los especialistas en el mundo an-

² “All texts are socially and historically relative”, (McGann, 1991: 93).

³ Y no solo por motivos técnicos sino también por falta de medios económicos.

glosajón justo en el momento en el que la edición digital emergió como posibilidad real.

2. LA EDICIÓN DE TEXTOS EN EL MUNDO ANGLOSAJÓN Y LAS RAÍCES DE LA EDICIÓN DIGITAL

Como nota Peter Robinson en un artículo reciente (2016), la tecnología de la edición digital ya no es nueva. La edición electrónica lleva más de veinticinco años de existencia, pero aún carece de un marco teórico; la producción de ediciones se ha caracterizado por un acercamiento pragmático al objeto de estudio (Robinson, 2013: 105-106). Varios estudiosos, entre los cuales se halla el propio Robinson, han intentado recientemente esbozar una teoría sobre la(s) cuestión(es) claves: ¿quién edita el qué, y cómo?⁴. Y aunque uno creyera que no hay una gran diferencia ontológica entre los productos de la edición digital y la impresa, o que la única gran diferencia entre las dos reside en el fenómeno de la presentación de los datos y no en la manera de su preparación, parece evidente que deberíamos dejar de juzgarlos utilizando los mismos criterios, ya que los dos sirven (o pueden servir) para fines muy distintos⁵.

La evolución de la teoría de la edición anglosajona, que ocurrió en paralelo al estructuralismo alemán, ha sido descrita por Paul Eggert en su libro *Securing the Past*. Eggert comenta que la gran crisis para las humanidades que supone el auge del postestructuralismo en los años 70 y 80 dejó sin teoría (pero no sin práctica) a los editores que se apoyaban en la noción de *copy text* (Eggert, 2009: 228). Y si por un lado lo que ocurrió puede resumirse en la frase de Bárbara Bordalejo (refiriéndose a un momento posterior) que “[e]ditors... stopped editing” (Bordalejo, 2013: 65), por otro la ciencia de la edición pudo mantener su práctica anterior sin atenerse a presupuestos teóricos explícitos. Aludo

⁴ Véanse los trabajos de Robinson (2013), Gabler (2010), Pierazzo (2011), Shillingsburg (2006) y Eggert (2009).

⁵ Para dos visiones opuestas, véanse los trabajos recientes de Bordalejo (2013) y Pierazzo (2011).

a la historia de la crítica textual anglosajona porque la edición digital en gran parte encontró sus primeros pasos en ese mundo. Y el ataque a la centralidad de la autoridad (y del autor) no vino únicamente de las corrientes postestructuralistas sino también desde otra perspectiva –dentro de la misma comunidad editorial norteamericana– y cuya representante más importante había de tener una influencia enorme en el desarrollo de la edición digital en sus primeras décadas. La publicación de *The Textual Condition*, de Jerome McGann (1991), tuvo lugar justo antes de la primera ola de proyectos digitales de los años noventa. Al igual que su anterior libro, *A Critique of Modern Textual Criticism* (1983), contiene una crítica dura de las nociones de *copy text* y autoridad que tanta influencia habían ejercido en la crítica textual de lengua inglesa, y representa en cierta medida la llegada de la edición alemana al mundo anglosajón. Pero al mismo tiempo su insistencia en la dimensión material –los códigos bibliográficos– y la centralidad de la noción de interacción sin fin (o *ceaseless interplay*), de composición y recepción crean las condiciones para una teoría del hipertexto que él mismo en un artículo temprano explicaría así:

The exigencies of the book form forced editorial scholars to develop fixed points of relation –the “definitive text”, “copy text”, “ideal text”, “Ur text”, “standard text”, and so forth– in or to conduct a book-bound navigation (by coded forms) through large bodies of documentary materials. Such fixed points no longer have to govern the ordering of the documents. As with the nodes on the Internet, every documentary moment in the hypertext is absolute with respect to the archive as a whole, or with respect to any subarchive that may have been (arbitrarily) defined within the archive. (McGann, 1991: 45)

De ahí que el intento de definir una “script act theory” por parte de Peter Shillingsburg (2006) más de diez años después englobe las tres dimensiones: “authoring, producing and Reading”, y las tres deberían estar representadas en cualquier edición.

La necesidad urgente de albergar múltiples perspectivas en la edición de textos no es exclusiva de la edición digital –ya se vio en varios intentos en papel, de los cuales se destaca el trabajo de Hans Walter Gabler sobre *Ulysses* de James Joyce– aunque la creciente sofisticación de los modos de presentar los datos digitales superaría con mucho las posibilidades de la imprenta. Varios han sido los intentos de teorizar las ediciones dialécticas de esta índole desde la *script act theory* de Shillingsburg (2006), la *web of discourses* de Gabler (2010) y la edición social de Robinson (2013 y 2010). Volveremos a ello más adelante al analizar la teoría de la edición digital, pero antes hay que reconocer que la conciencia de múltiples modos de editar no resuelve la polémica de la naturaleza del objeto editorial, y la relación entre sus características físicas y la edición en sí. Antes del cómo editar, y aunque la edición digital represente un fenómeno ontológicamente distinto a la imprenta, cualquier editor de la *Estoria de Espanna* tiene que plantearse la pregunta arriba expuesta: ¿en qué consiste la *Estoria de Espanna* –objeto y producto– que edito? Y la crítica anglosajona al enfrentarse a esta problemática ha recurrido a tres conceptos claves: obra, texto y documento para establecer un marco teórico dentro del cual pueden actuar los editores y que nos sirve para orientar nuestra edición de la *Estoria de Espanna*.

En un artículo para la revista *Ecdotica*, Bárbara Bordalejo (2013: 67-71) esboza una definición de estos tres términos claves). Para ella, “documento” (el menos controvertido de los tres) es el objeto físico, el soporte material sobre el que encontramos el texto. El segundo término corresponde a todas las marcas que tienen sentido (“meaningful and intentional” en el original); es de notar que desde esta perspectiva el texto no tiene existencia *objetiva* –ya que excluye todas las marcas que, en la opinión del editor, no contribuyen a la dimensión semántica del establecimiento del texto, lo que requiere el ejercicio del juicio del editor. Pero hay otro grado de subjetividad: para que cobre sentido el texto requiere un lector, por tanto, la dimensión de recepción es inherente al concepto de texto. El editor ejerce su juicio a la hora de establecer el texto y se convierte así en el primer lector de un texto que solo

existe en el acto de leer (Robinson, 2013: 127). En gran parte, el documento es el término menos problemático a nivel teórico; aunque el objeto físico y su representación digital son, desde el punto de vista simbólico, fenómenos muy distintos, aun así, desde la perspectiva del editor de la *Estoria de Espanna* los cuarenta códices que contienen la crónica tienen una existencia física y pueden ser clasificados como los documentos de la *Estoria* sin gran controversia. Por otro lado, el concepto de texto (*¿texto de la obra?, ¿texto del documento?*)⁶ también necesita análisis. Que el concepto de “texto” en este sentido medie la distancia entre documento y obra y sea, a la vez, el nudo semántico de la edición para el lector, quizá indica que la carga semántica del término es excesiva. Esto se ve claramente en la acepción de la palabra que aparece en los comentarios de Hans Walter Gabler sobre el tema. En su intento –admirable– de justificar teóricamente el concepto de edición crítica como una estructura coherente y no un agregado de elementos discretos, introduce el concepto de “texto del editor”:

What I want to explore is just what it may mean to view an edition not as an aggregate of parts, but as a coherent structure. The base line of my understanding of the scholarly edition is that it is a web of discourses. These discourses are interrelated and of equal standing. They are constituted, as discourses, by the editor, or team of editors, who provide as well as guarantee the edition’s coherence and intellectual focus. [...] The text in an edition is in a real sense the editor’s text of the text or work cited [...] the parts which the editions... further require are not merely accretive add-ons... They are the discourses that essentially ramify the edition text. (Gabler, 2010: 44-45)

Esta propuesta, que tiene como objeto garantizar la coherencia, aboga por el estatus autónomo de la edición, es decir, reconoce como parte integral de la edición todos los paratextos y el material editorial que suelen estar en segunda fila; construyendo así una edición, propia

⁶Robinson (2013: 123) ofrece una definición útil: “text is the site of meaning which links the document and the work”.

del editor, no subordinada al texto autorial, sino que es un enlace más en la cadena de textos que forman la obra. Pero el problema es la carga semántica de la palabra “texto” que parece significar (al menos) dos fenómenos cualitativamente distintos. En nuestra edición, reservamos el concepto de texto para los frutos directos (*¿textuales?*) de la intervención editorial en los documentos.

La tercera categoría –la de obra– es la menos concreta, porque es la concepción abstracta en la mente del autor. Dejamos de lado por un momento la problemática de la noción del autor –y no solo por motivos postestructuralistas sino porque en el caso de una obra medieval, manuscrita, los conceptos de autor y autoridad tienen un valor tan distinto al de sus equivalentes en el mundo de la literatura moderna que apenas se pueden considerar categorías equivalentes. Si aceptamos que hay una obra que llamamos la *Estoria de Espanna*, volvemos a la pregunta principal: *¿en qué consiste?* y *¿cómo la podemos editar?* Una versión matizada del concepto aparece en los trabajos de Peter Robinson (2016: 197), cuya definición: “work is the set of texts which is hypothesized as organically related, in terms of the communicative acts they present” quita la importancia del autor y la reemplaza por la noción de la relación orgánica de los textos. Concebida así, la obra emerge no del autor sino del juicio del editor, aunque no sin consecuencias teóricas; si los textos también son función del juicio del editor, *¿quién decide hasta qué punto la identidad orgánica de los documentos es suficiente para permitir su inclusión en la lista de los textos (de la obra)?* La obra en este sentido podrá ser una categoría muy útil en la edición digital porque permite una suerte de dialéctica entre todos los elementos; así podríamos evitar tanto el problema de la edición de textos que se distancian de los documentos para beneficio de la obra, como el de las ediciones que sufren del proceso contrario (Robinson, 2013: 109). Volveremos a esta noción de dialéctica, basándonos en el análisis de Paul Eggert (2009) y la “red relacional de discursos” de Hans Walter Gabler (2010), al tratar la teoría de las ediciones digitales más adelante.

En todo caso, si la edición empieza con los documentos/textos o la obra –y el punto de partida es importante pues condiciona la naturaleza de la edición– los tres conceptos nos pueden ofrecer una manera de concebir una edición desde el punto de vista teórico para permitir su existencia práctica coherente posterior.

Si aceptamos que, en palabras de Peter Shillingsburg, el objeto de la crítica textual –y por tanto de la edición de textos– no es el de fijar un texto correcto sino el de examinar la historia de los textos –o documentos (Shillingsburg, 2006: 77, Gabler, 2010: 52), *¿cómo puede una edición de la Estoria de Espanna servir a tal fin?* El propio Shillingsburg (2006: 36) no tiene dudas al respecto: el único repositorio adecuado es el digital. Pero al lado de los retos de la edición impresa, la edición digital tiene su propia problemática teórica.

3. LA EDICIÓN DIGITAL: TEORÍA Y PRÁCTICA

A partir de los años noventa, los especialistas de crítica textual eran conscientes de la necesidad de construir una base sólida teórica para el futuro de su disciplina⁷, porque si en esos momentos los grandes productos de la informática en humanidades se enfrentaban a los límites impuestos por el formato de CD ROM, las posibilidades de Internet ya aparecían en el horizonte. La rapidez del desarrollo digital había de dar lugar a la aparición constante de nuevas herramientas y nuevos proyectos que necesariamente dejaban en su estela cualquier intento de formular una teoría que englobara un campo de estudio que cambiaba de un día a otro. Incluso antes de formular una teoría había que plantear otra cuestión ontológica: *¿qué es la critical digital scholarly edition?* Un intento temprano de definirla salió del teclado de Peter Robinson (2013)

⁷ Véase, por ejemplo, el tomo *Electronic Text*.

y sus seis criterios principales son resumidos en un reciente artículo de Patrick Sahle (2016: 20, n.2).

(1) a critical digital edition is anchored in a historical analysis of the materials; (2) a critical digital edition presents hypotheses about creation and change; (3) a critical digital edition supplies a record and classification over time, in many dimensions and in appropriate detail; (4) a critical digital edition may present an edited text, among all the texts it offers; (5) a critical digital edition allows space and tools for readers to develop their own hypotheses and ways of reading; (6) a critical digital edition must offer all this in a manner that enriches reading.

Como nota el propio Sahle (2016), estas características, por muy útiles que sean, no ofrecen un marco teórico sino más bien *describen* la edición crítica digital y, salvo la novedad que supone el lugar central del lector/usuario, la mayoría se corresponde con los objetivos de la edición impresa; aunque uno puede imaginar que las herramientas digitales ofrecen una diferencia cuantitativa al respecto. Partiendo de otro enfoque, en el cual se enfatiza el principio fundamental de que la edición digital no es un producto sino un proceso, Sahle (2016: 38-39) define la edición como la representación crítica de documentos históricos y esboza cuatro preguntas para decidir si una edición digital merece un lugar en su catálogo de ediciones digitales. Merece la pena reproducirlas aquí porque forman un cuadro efectivo para delimitar los requisitos necesarios del género:

When it comes to integrating a certain item into the catalogue of scholarly digital editions, I apply the definition given above by simply asking four questions:

Is there a full representation of the subject in question? This may be an edited text or at least a very accurate transcription. Sometimes, although this is rather an exception than the rule and depends on the specific characteristics of the material, a digital facsimile may suffice. Sometimes even a structured database can be a complete representation.

Is it *critical*? Have rules for the processing of the material been stated and substantiated? Have these rules been applied in the light of the relevant scholarly knowledge on the material, its genesis, its

contexts and its reception? Does the edition add information to the representation making it more accessible, understandable and usable? Is the edition of academic quality? Have the rules been applied rigorously and in a transparent manner? Are the responsibilities stated clearly? Does the edition suffice as a substitute for the previous editions or primary documents making it unnecessary to go back to them in most cases? Does it enable further scholarly research on a reliable and trustworthy basis?

Does the edition follow a digital paradigm? Does it make use of the possibilities of digital technology and media? Is it not printable without a major loss of content and functionality?

Una vez más, los criterios nos sirven para orientar la definición de la edición digital –para incluir y excluir proyectos del catálogo– pero, con la excepción obvia del último, no se limitan al ámbito digital y no analizan la dimensión teórica. La cuestión del paradigma digital es clave, por supuesto, porque plantea las preguntas: *¿cómo se edita?*, *¿en qué se diferencia la edición en papel?*, pero no sugiere un marco teórico propiamente dicho.

En los últimos cinco años, sin embargo, algunos de los editores digitales con más experiencia en la práctica –tales como Peter Robinson (2013 y 2016), Elena Pierazzo (2011), Hans Walter Gabler (2010) y Paul Eggert (2009)– se han acercado al tema, y aunque no hay acuerdo (y en algunos aspectos fundamentales discrepan), ya empiezan a aparecer las grandes directrices de un esquema teórico para la edición digital. Los debates recientes se han enfocado en varias vertientes principales de las cuales aquí destacamos dos: (i) la diferencia cualitativa, ontológica (o no) entre la edición en formato digital y la impresa –un debate que puede resumirse en la pregunta: *¿la edición digital presupone una revolución editorial o es que las nuevas herramientas solo nos permiten hacer lo de siempre de manera más amplia?* y, (ii) la primacía (o no) del documento en la edición digital.

Para Elena Pierazzo (2011), la respuesta al primer punto no podría ser más clara⁸: hay una diferencia fundamental entre los dos métodos de editar –hasta el punto de que el mismo término “método” apenas vale para describirlos; para ella, la naturaleza del acto de editar en los dos casos da lugar a objetos de índole cualitativamente distinta. Sin embargo, la edición específica que tiene en mente es la *documentary digital edition* (de la cual hablamos más adelante), que está constituida de tres elementos: fuente, producto y herramientas; no está claro hasta qué punto el tipo de edición que propone Pierazzo constituye un paso cualitativo hacia otra manera de editar. Bárbara Bordalejo (2013: 74) critica la postura de Pierazzo y nota que, aunque es muy probable que se produzca un cambio fundamental tanto en la manera de editar como en el uso de las ediciones, no será con base en la *digital documentary edition*. Por ahora, al menos, está claro que los editores que utilizan herramientas digitales se basan en los preceptos de la crítica textual tradicional. Como comenta Bordalejo, está claro que los métodos digitales nos permiten un mayor grado de eficiencia en las tareas editoriales, pero la eficiencia es un indicio cuantitativo en este contexto. Paul Spence (2014: 156) enfatiza que una edición es digital solo si se concibe así y tanto la preparación como la presentación de los datos es inherentemente digital; si no, corremos el riesgo de “confundir humanidades digitales y crítica textual” en palabras de Bordalejo (2013: 74). No pretendemos que la inauguración de la *Estoria Digital* represente un momento revolucionario en la historia de la historiografía española. Pero el formato sí nos obliga a considerar hasta qué punto nuestra edición contribuye a un cambio cualitativo en la edición de obras medievales. De nuevo, el análisis de Peter Robinson (2016: 184) nos indica tres elementos

⁸Pierazzo (2011: 463): “scholars have tried to answer to the following questions: Are digital editions different from printed ones? If so, in which ways? Do they represent an advancement of textual scholarship or just a translation of the same scholarship into a new medium? It is the argument of this article that editions as we know them from print culture are substantially different from the ones we find in a digital medium. They may perhaps present the material in the same way as their printed counterpart, as lamented by Robinson (2002), but they are intrinsically different with respect to traditional editorial models, especially those editions encoded according to the Guidelines of the Text Encoding Initiative (TEI)”.

claves. Según él, tres posibles *loci* para la revolución digital son “*what we do, the editions we make and who we are*”. Para el primero, el estudioso australiano indica que, aunque los métodos digitales empiezan a orientarnos hacia ciertos derroteros nuevos, en la práctica hasta ahora solo hemos aprendido a hacer mejor lo que siempre hemos hecho. Y en el caso de la *Estoria Digital* es así. La naturaleza del ejercicio del juicio del editor, tanto en la fase de transcripción como en la del cotejo, es, en sus fundamentos, idéntico al de un editor de la Edad de Oro de la crítica textual. Es verdad que podemos hacer más y, quizá, mejor; que tenemos un acceso mucho más libre a los manuscritos (y aquí el sujeto del verbo es el editor, pero también el usuario); y podemos enlazar los datos de la edición de manera más creativa, pero –como sería de esperar cuando todavía no hemos explorado los límites de lo digital– nuestro esquema mental todavía se radica en la filología tradicional. Para Robinson (2016), que aboga por la edición social –una suerte de democracia, o anarquía según el gusto del usuario– el tercero es el lugar donde se verificará la revolución digital. Es verdad que en la *Estoria Digital* experimentamos de manera muy limitada con *crowdsourcing*, pero para llegar a un momento en el que la edición social tal y como lo concibe Robinson fuera posible se necesitaría una nivelación hacia arriba del conocimiento (y sabiduría) del editor-legión, que parece muy improbable por ahora –poder utilizar herramientas digitales y comprender el mundo medieval (por ejemplo) no son lo mismo, por muy elitista que parezca.

Si todavía no hay revolución digital en estos dos ámbitos (*¿y si es así, por qué necesitamos un marco teórico nuevo?*) solo nos queda, parece, la cuestión de la naturaleza de las ediciones, la segunda de mis vertientes teóricas y el segundo punto de Robinson (2016).

Para Pierazzo (2011: 473-475) y Gabler (2010: 43-56), el gran avance cualitativo en la edición digital se relaciona íntimamente con el estatus del documento –de hecho, Pierazzo (2011: 473-375) ve en su propuesta teórica la existencia de un nuevo objeto editorial, la *documentary digital edition*, que

consiste en el etiquetado de todas las características del documento original consideradas relevantes por parte del editor y presentadas a los lectores en todas las maneras útiles para el usuario. Por supuesto, tal ambición requiere el ejercicio del juicio crítico y representa un gasto considerable de medios por parte de los editores, sobre todo en cuanto a la fase de transcripción –al lado de las demás, etiquetar en XML todo lo que el editor crea oportuno ya supone un esfuerzo enorme por parte del responsable. Y Pierazzo reconoce que la edición digital no es una panacea; si bien las herramientas digitales nos permiten hacerlo todo (declaración dudosa que casi nadie defendería), los aspectos humanos y económicos limitan las posibilidades. Sin embargo, la posibilidad de enfocar la edición sobre los documentos –materia prima de la edición– y construir ediciones que permitan un mayor grado de entendimiento del aspecto material del objeto de estudio sí parece ser un logro de la época digital. La insistencia sobre la centralidad del documento encuentra el apoyo de Hans Walter Gabler⁹, cuyos comentarios sobre la teoría de la edición (digital) se basan en un concepto del conocimiento y de la edición de textos que es “hermeneutically relational”. Para Gabler, el objetivo es reflejar en nuestra práctica editorial esta naturaleza relacional¹⁰. Parece claro que los métodos digitales al menos abren la posibilidad de construir ediciones multidimensionales; de ahí que proponga la edición como el nudo de conocimientos que relacionan obra/texto (la definición de ambos dista de ser clara) y usuario. La red de discursos que propone, en la cual cada

⁹ Gabler (2010: 51): “Digital editions must however, in their turn, and precisely in their ‘otherness’, derive bearings from their texts’ native transmissions in the material medium. This is where recognizing the primacy of the document –meaning that texts are, logically, always functions of the documents transmitting them– becomes essential. It is exactly where, and when, the text is and remains separate from the material support of its transmission that the material parameters of that support need to be adjudicated as potential determinants for the digital edition. [...] To recognize textual criticism as constituent of criticism implies accepting as well that textual criticism is not synonymous with scholarly editing. The text of a scholarly edition represents, as one might say, the distillate of textual criticism well exercised. Yet, as I have argued, it forms only one distinct strand in the composite of discourses that make up the complex total of the genre of scholarly writing we call ‘the scholarly edition’. Text and edition are not co-extensive”.

¹⁰ Gabler (2010: 53): “The model for scholarly editing in the 21st century I am advocating is predicated on the functional correlation of bodies of material content in a systemics of discourses and argument”.

elemento de texto y paratexto tiene su lugar y el documento puede considerarse el *primus inter pares* es, quizás, una de las mejores maneras de concebir la edición digital de un objeto del que, en palabras de Jerome McGann, no podemos esperar estabilidad¹¹; queda por ver, sin embargo, cómo funciona en la práctica. Volveremos a la cuestión global luego, pero hay que notar que el lugar privilegiado que ocupa el documento en la visión de Gabler (2010), y aún más en la propuesta de la edición digital documental de Pierazzo (2011), no ha sido aceptado por todos. Por un lado, como comenta Peter Robinson (2013), la noción de “obra/texto” que propone Gabler, vinculada a la de “autor-función” inherente al objeto de la edición puede (pero no siempre) funcionar muy bien con los productos de la literatura moderna. Pero en el caso de las obras medievales tanto su naturaleza manuscrita y fragmentaria, que no se presta tan fácilmente a una definición tan nítida, como el mismo objeto de estudio, que es mucho más problemático, significan que la obra medieval no es tan fácil de definir —a fin de cuentas, delimitar *Ulysses* de James Joyce parece tarea mucho menos complicada que delimitar la *Divina Commedia* o la *Estoria de Espanna*. Por otro lado, enfocar la edición en el documento tal y como lo propone Pierazzo (2011) tiene cierta validez cuando el documento y el texto son, en gran medida, lo mismo. Describir todos (o muchos) elementos textuales y paratextuales de un documento para luego analizarlos en el contexto de un discurso cerrado tiene su validez, pero si el documento en sí no constituye la obra entera, necesitamos una manera de crear enlaces entre documentos. La tendencia actual en el desarrollo del TEI se inclina hacia la descripción de los documentos, lo que supone la existencia autónoma de cada uno de ellos. Para la edición de obras medievales esto supone una gran amenaza porque lo esencial de la edición es la posibilidad de establecer relaciones textuales —algo que a primera vista es un gran logro de las herramientas digitales. Pero si la evolución de las normas digitales enfatiza la materialidad de los documentos en detrimento de la relación de datos, habremos perdido un baluarte de la edición de documentos medie-

¹¹ Robinson (2016: 129) habla de la “radical instability of the digital medium”.

vales. Y aquí también topamos con la famosa problemática de las jerarquías superpuestas. Por ahora, la lógica del etiquetado XML requiere solo una jerarquía de datos: en este caso, uno puede jerarquizar la transcripción en función del soporte, por ejemplo, la foliación de un códice en particular, o de la obra, en este caso la *Estoria de Espanna*/obra, pero no los dos a la vez. Por mucho que nos guste ver en los métodos digitales el contrapunto de toda la rigidez impresa, también tenemos que reconocer que el formato nuevo tiene sus propios límites.

Gran parte de lo anterior orientó, pero no condicionó, la construcción de nuestra edición de la *Estoria de Espanna*. Si nuestra edición contribuye a un cambio evolutivo o revolucionario en la edición de obras medievales, lo dejamos para las conclusiones. Sin duda ha habido un cambio en la praxis editorial y la mentalidad de los editores. Sabíamos que uno de los grandes avances de la edición digital era el acceso a imágenes del soporte físico de la obra, de los documentos, pero también éramos conscientes de que las imágenes en sí no son una edición; la provisión de imágenes sin enlazarlas a materiales interpretativos constituye un archivo, no una edición. Lo que intentamos hacer no era repetir en otro formato la edición de Menéndez Pidal, sino analizar y presentar nuestros conocimientos de la obra de Alfonso el Sabio (y otros muchos autores intelectuales y físicos) de manera distinta para avanzar en el estudio de la Edad Media peninsular. Hasta dónde hemos podido lograr nuestros objetivos y hasta qué punto la edición cumple con las grandes líneas teóricas trazadas arriba es algo que también dejamos para la conclusión. Pero añadimos al principio central de la inestabilidad del objeto de estudio –y del producto de la edición– otro que define Eggert (2009) como “[the] editor can never be outside the work, but [is] a participant in the life of the work”. Es decir, que somos conscientes de que el producto de la *Estoria de Espanna Digital* no es la *Estoria* de Alfonso el Sabio sino la interpretación que imponemos en los documentos que a nuestro juicio forman parte del gran todo de su obra.

4. ESTORIA DE ESPANNA DIGITAL: TEORÍA Y PRÁCTICA

Los principios concretos que guiaron la construcción de nuestra edición y que tomamos en cuenta para su posterior presentación son: (i) No hay una *Estoria de Espanna* sino múltiples, tanto en el sentido de la variedad de versiones que se compusieron como en la diversidad de lecturas y momentos de recepción a lo largo de los siglos, y todo esto condiciona las lecturas que realizamos en el contexto moderno, pero (ii) sí hubo un momento de concepción original, un momento –plural, eso sí– de investigación de fuentes, de escritura y reescritura de una obra que corresponde a la autoría (intelectual) de Alfonso el Sabio. (iii) En el mejor de los casos, una edición buscaría representar toda esta complejidad, desde las fuentes hasta la recepción –textos y contextos– para reflejar mejor la naturaleza móvil, inestable de la que nos habla Jerome McGann (1997), y las herramientas digitales nos acercan más y de manera multidimensional a ese ideal. (iv) Pero por motivos económicos y –lo que es más importante– filosóficos, es imposible hacerlo todo, por lo cual cualquier edición nunca puede ser más que un subconjunto de la obra. (v) El primer ejercicio del juicio editorial consiste en decidir cuáles son los contenidos de ese subconjunto, y dejarlo claro para los usuarios. (vi) La presentación de una edición (digital) como un subconjunto –una perspectiva sobre la obra entre otras muchas posibles– es un punto fuerte de la edición digital, porque establece una relación dialéctica entre múltiples perspectivas, y la naturaleza digital de su materia prima permite su constante renovación y reutilización por otros usuarios/editores para nuevas ediciones que pueden (o no) servir a fines muy distintos.

Con este espíritu, conscientes de que la *Estoria de Espanna Digital* no es la *Estoria* de Alfonso el Sabio sino el subconjunto que, por motivos tanto económicos como filosóficos, escogimos presentar al público, decidimos los contenidos de la edición. Desde el primer momento, tuvimos que reconocer que reproducir fuentes y representar los contextos de

composición y recepción de la *Estoria* –elementos centrales en el gran todo coherente del que habla Gabler (2010)– no sería posible en nuestra edición porque (i) los medios no lo permitían y (ii) porque si concebimos la edición como una estructura de elementos entretnejidos, la pieza central es el texto (de la edición), y sin ella la edición no tiene sentido. Por ello concentramos nuestros esfuerzos en el establecimiento del texto siempre teniendo en cuenta que (i) los textos que establecimos son solo los de nuestra edición, y que podrán ser revisados en otras ediciones y (ii) construir la estructura total será tarea para otras fases de la edición. Pero si aceptamos que establecer el texto (en tanto que mediador entre obra y documento) era la función central de nuestro trabajo, había que decidir desde dónde empezar: ¿desde arriba –y la terminología en sí ya expresa un juicio de valor– con base en una obra que ya reconocemos como plural o desde abajo y a partir de todos los documentos para luego deducir su relación orgánica?

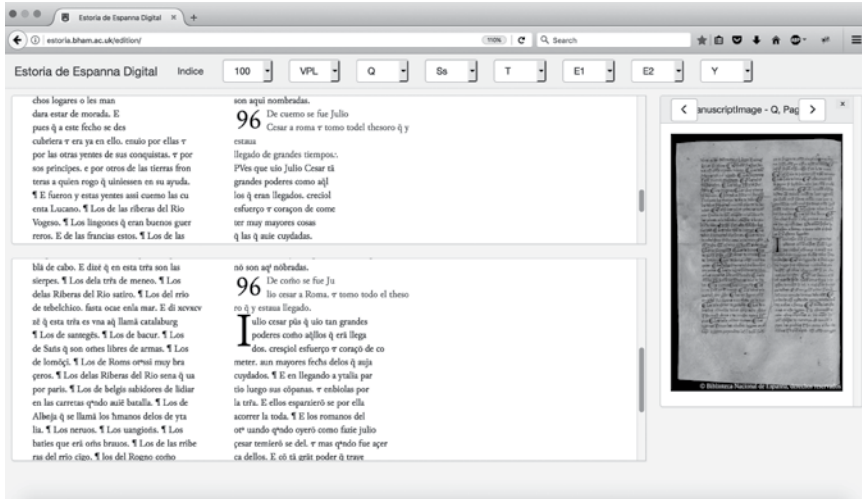
En el mejor de los casos, la respuesta sería que uno podría hacer ambas cosas a la vez, es decir, a base de transcripciones digitales de todos los posibles documentos y con ayuda de los conocimientos filológicos contextuales de la obra, llegar a una práctica dinámica en la que los dos se influyen mutuamente y que el texto de la edición sirva de nexo entre documento y obra; un nexo estable pero sujeto a modificación según la variación de los otros elementos de la estructura. Una edición dinámica de este tipo requiere la digitalización de todos los posibles documentos –es decir, la traducción de los manuscritos desde su sistema semiótico material al sistema semiótico digital, etiquetado (Robinson, 2013: 121-123). Por ahora, y quizás hasta que haya un *software* capaz de reconocer la letra de los escribas medievales, este grado de digitalización queda más allá de nuestras posibilidades, y por tanto la *Estoria Digital* –primer balbuceo en la edición digital de prosa peninsular medieval– no es lo pensable (la edición ideal esbozada aquí) sino lo actualmente posible. Y en este contexto, siempre conscientes de la centralidad de la dimensión material, nos basamos en el concepto de *Estoria de Espanna*/obra que nos presentan los estudios filológicos de Menéndez Pidal, Diego

Catalán e Inés Fernández-Ordóñez para escoger los documentos que nos sirven de materia prima para nuestra edición.

Dadas las restricciones de tiempo y presupuesto, en la primera fase de la edición intentamos reflejar hasta donde fuera posible la diversidad de la *Estoria*. Decidimos no intentar transcribir la totalidad de los testimonios sino escoger el menor número de códices que mejor representaran la diversidad de la tradición textual de la *Estoria*. Otro motivo para limitar el número de manuscritos era que así pudiéramos transcribir con un etiquetado más completo, lo que aumentaba al máximo la riqueza de los datos. De esta manera, se podrían añadir más testimonios en el futuro sin tener que volver a transcribir los primeros testimonios. Para ello, escogimos cinco manuscritos, los que llevan las siglas E₁, E₂, T, Q y Ss porque presentan el texto de las tres versiones más importantes de la crónica¹². En la fase de preparación de los datos, las transcripciones fueron realizadas en XML según las directrices del Text Encoding Initiative 5. Este etiquetado así permite un análisis detallado de los documentos y al mismo tiempo su cotejo para establecer un texto crítico. Ambas fases –transcripción y cotejo– requieren el ejercicio del juicio crítico¹³. El objetivo de la presentación de los datos es ofrecer textos (en el sentido esbozado aquí de mediador entre documento y obra) de la *Estoria* en varios formatos que se entrelazan o tienen existencia independiente según las necesidades del usuario. Así, uno puede consultar el texto de cualquier testimonio (o varios a la vez) y/o la imagen del documento en cuestión:

¹² Los criterios de selección y transcripción de testimonios se pueden ver en estoria.bham.ac.uk/edition Utilizamos el testimonio de Y porque entre E₂ y T nos faltaba texto que correspondía a la versión primitiva. En el mejor de los casos, habríamos deducido esto del cotejo de todos los testimonios; tener que recurrir a los estudios existentes es buena muestra de los límites de la edición digital y del valor de la filología tradicional.

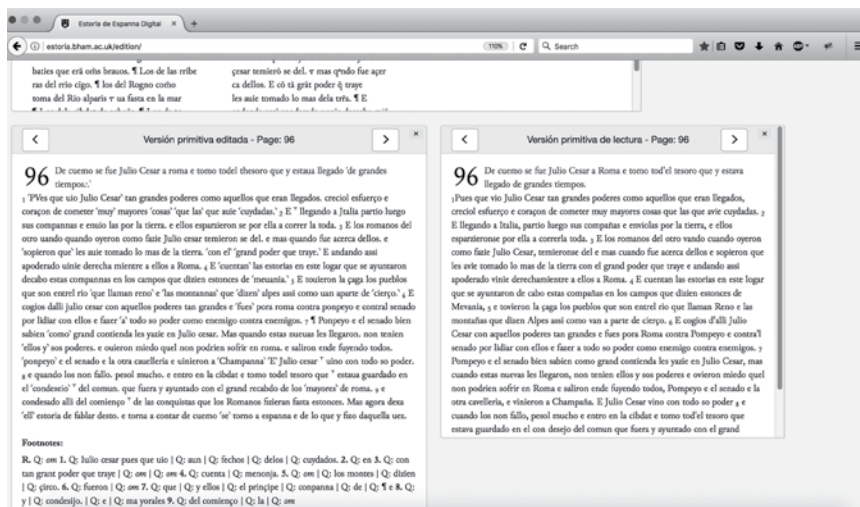
¹³ Véase Ward (2014) para el marco teórico de la edición y Ward (2017) para los criterios utilizados en el cotejo.



En la imagen precedente están las transcripciones de los códices E_1 y Q que corresponden al capítulo 96 de la *Estoria de Espanna*, así como la imagen del folio de Q correspondiente.

Además de esto, y con base en las transcripciones, proponemos el texto de la *versión primitiva* de la *Estoria*. Esta vez, el objetivo es ofrecer un texto que se acerca al de Alfonso, pero sin presentarse de manera autoritativa. Las ventajas del formato digital se pueden ver en los enlaces entre los textos de la edición. En la imagen de abajo, se ve en una ventana el texto de la versión cotejada y en otra su versión regularizada. El texto “editado” tiene un apartado de variantes, al estilo tradicional, pero si el usuario pincha en cualquiera de las variantes, se abre la transcripción correspondiente; así, por medio de ventanas diferentes, se supera el problema de las jerarquías superpuestas referido anteriormente¹⁴:

¹⁴ En la primera fase no hemos enmendado el texto base, porque solo tenemos transcripciones de cinco de los cuarenta testimonios, y hemos cotejado tan solo la versión primitiva. En el futuro, con la adición de más testimonios, el cotejo de otras versiones será posible.



Estos no son más que los primeros pasos en el establecimiento de la edición digital. Por supuesto, el esquema de la edición permite la adición de más testimonios en el futuro –tanto en el formato de transcripción como en el del texto crítico.

La presentación de datos enlazados de esta manera es uno de los logros de la edición digital, pero el etiquetado XML de las transcripciones permite una mayor flexibilidad en el uso de la materia prima, y a medida que se añadan más transcripciones en este formato (y de otros textos medievales) serán posibles otras formas de análisis lingüístico y filológico en el futuro. Por ahora, el motor de búsqueda solo ofrece la posibilidad de identificar cadenas de caracteres dentro de los textos visibles de la edición, por decirlo así. Los archivos de las transcripciones están disponibles para descargar de la web de la edición, y mediante una variedad de herramientas digitales el usuario puede analizar cada uno de los textos. Así, uno puede, entre otras cosas, construir concordancias, *wordclouds* e índices de frecuencias para todas las transcripciones

(y las versiones “editadas”) utilizando herramientas de análisis que están disponibles de la web.

Como un primer intento de analizar el texto mostrando las ventajas del formato digital, escogimos tres aspectos en particular que podrían ser de interés para el especialista.

4. A. LA RELACIÓN ENTRE VERSIÓN Y DOCUMENTO

Uno de los problemas más difíciles de resolver en la organización digital es el de las jerarquías superpuestas, al que ya hemos aludido. Dada la complejidad de la relación entre manuscritos y versiones de la *Estoria de Espanna*, la correspondencia (o no) entre los datos del documento –que es una de las jerarquías posibles– y las versiones –que reflejan otra jerarquía– tiene sumo interés para el usuario. Con base en los archivos XML y en el resultado del cotejo pudimos identificar variación textual entre los testimonios. Un ejemplo muy claro de esto se encuentra en el capítulo 573 de nuestra edición¹⁵. En el apartado de variantes, se ve claramente un gran cambio cualitativo de las variantes de T. Esto, por supuesto, no es ninguna novedad –se sabe que el folio 93r de T representa una frontera textual, no solo por el contenido de la versión (empieza la sección de la versión primitiva), sino también por las características de la inicial decorada. Es de notar que esta frontera textual no se corresponde con la de E_1/E_2 , pues esto no ocurre hasta el capítulo 575 (no incluido en T). La novedad de la edición digital es que facilita la identificación de casos paralelos ya que uno puede buscar tanto por el contenido de la crónica (o por medio de las variantes, o por una búsqueda en los archivos XML) como por las características físicas de los códices que hemos etiquetado, como el tamaño de las iniciales, creando así una matriz entre contenido y forma. Otros casos parecidos ocurren entre los capítulos 735-739. En estos capítulos (en esta sección de la edición, el texto base es T) se acusa una diferencia

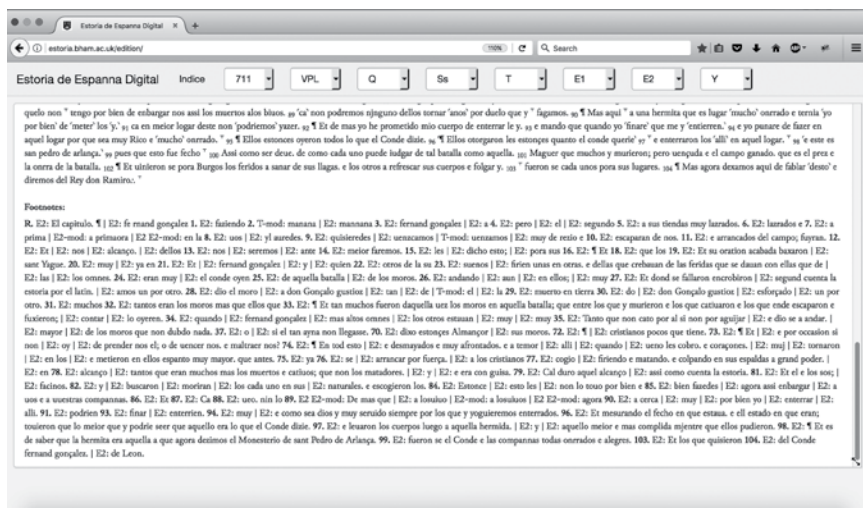
¹⁵ Los números de capítulo no corresponden a los de la PCG.

significativa entre el texto de T y el de E₂; y es de notar, de nuevo, que justo en estas secciones el número de miniaturas y rúbricas no realizadas de E₂ es muy elevado. Otra vez, podría decirse que esto no representa gran novedad; sin embargo, la adición de otras transcripciones y la matriz forma/contenido resultante podrían dar resultados inesperados en la historia textual de la *Estoria de Espanna*. Un tercer caso ocurre justo al final de T. Sabemos que el final de T ocurre cerca de una frontera textual –el principio del reinado de Fernando I de Castilla– y la correspondencia entre los testimonios (o mejor dicho la falta de ella, ya que E₂ incluye todo un capítulo que falta en T y de nuevo faltan muchas iniciales) nos pueden ofrecer nuevas pistas para la historia textual.

4. B. CAMBIOS SISTEMÁTICOS DE TEXTO

Otra clase de análisis es la que revela diferencias sistemáticas entre los testimonios. Nuevamente, esto no es novedad en sí, pero el método digital sí permite un mayor grado de comparación y, desde luego, de manera mucho más rápida. Veamos un ejemplo relativo a la estructura de las fechas. El aparato de variantes muestra que hasta el mismo capítulo 574 la estructura de las fechas a principio de capítulo es distinta en T. De la lista de variantes uno puede postular fácilmente unos *loci critici* y mediante una búsqueda comparada en los archivos XML confirmar (o no) la naturaleza de la diferencia. Otro ejemplo análogo se puede ver a partir del capítulo 771, cuando cambia la estructura de las rúbricas (y otra vez es un contexto en que las iniciales faltan en E₂). De la misma manera, el cotejo digital facilita el análisis de las diferencias a gran escala. Buen ejemplo de ello son las expansiones y adiciones propias de la versión de 1289, como acontece en los capítulos 711, 775 y 800. Es de notar que estos tres ejemplos en concreto son de posible

origen épico; y la muerte de los hijos del conde Vela es especialmente sangrienta en E_2 .



Muestra de las diferencias entre T y E_2 en el cap. 771

Por supuesto, la similitud entre versiones y su correspondencia (o no) con la estructura material de los códices también se puede ver fácilmente. Un caso revelador es el de la sección de Y que utilizamos para nuestro texto base cuando falta la versión primitiva. En estos pasajes, Y y E_2 casi nunca presentan el mismo texto. Pero T, por lo contrario, a veces se aproxima más a Y, sobre todo después del capítulo 651.

La identidad sistemática entre los testimonios, incluso dentro de la misma jerarquía textual, puede verse sin la ayuda de herramientas digitales, pero el uso de los resultados del cotejo puede ayudar al usuario a refinar las búsquedas, lo que no se hace con tanta facilidad en las ediciones impresas.

4. C. FORMATO MATERIAL DE LOS TESTIMONIOS: PRESENCIA Y AUSENCIA

Una gran ventaja del etiquetado del formato material de los testimonios, algo que no siempre se hace en las ediciones digitales, es que las búsquedas posibles son más sensibles¹⁶. Un ejemplo de esto se ve en el caso de las rúbricas del código Ss. Al transcribir, añadimos una etiqueta para indicar las ocasiones en las que el espacio para las rúbricas (y las iniciales) se ha dejado en blanco. Muchas rúbricas no aparecen en Ss, desde el capítulo 533 en el folio 51 hasta el fin del manuscrito. Sabemos que la estructura capitular de la versión crítica es muy distinta a la de las demás versiones. Un análisis de la relación entre los cuadernos de Ss y su contenido por un lado y la disposición física en la página (en este caso relativa a las rúbricas) podría ayudar al estudio de la composición de la versión crítica. Otro ejemplo parecido es el uso de marcas de puntuación. En el caso de E₁ y, en menor grado, el de E₂, se ve que el sistema de puntuación es muy estable. Dos casos interesantes, casi anecdóticos, saltan a la vista. Uno es el uso en E₁ del signo tiro-niano que aparece a lo largo del código, salvo entre los folios 18r y 33v, en donde se emplea casi en exclusiva la conjunción “E”. Estos folios no corresponden a un cuaderno entero, pero se supone que representan un cambio de escriba. Otro ejemplo es el del calderón: otra vez, no hay casos entre los folios 18v y 27r, y muy pocos hasta el folio 34 cuando se vuelve al sistema anterior. Más adelante, en E₂, se nota el uso muy característico del calderón nuevamente en las secciones del s. XIII y su desaparición en los folios del XIV. Búsquedas de este tipo (que podrían ser comparativas –por ejemplo, se podría realizar una búsqueda del uso de signos de puntuación en los mismos pasajes de E₂ y T) nos darían una mejor idea de la correspondencia entre la dimensión material y el contenido. En estos casos identificar cambios de escriba o momentos

¹⁶ En la edición de las *Chroniques de Froissart*, por ejemplo, han transcrito la gran mayoría de los testimonios, pero con un menor grado de detalle en el etiquetado.

de composición no sería más que confirmar lo que nos ha enseñado la filología tradicional –y por supuesto, se puede hacer también sin el uso de herramientas digitales, pero está claro que el método digital sería más eficiente– pero no todos los manuscritos han sido descritos con tanto detalle como es el caso de E_1 y E_2 .

Estos no son más que ejemplos aislados, casi anecdóticos, que nos saltaron a la vista al efectuar el cotejo. En sí, no constituyen un avance revolucionario en nuestro conocimiento de la *Estoria* ni en el proceso de editar textos, aunque sí suponen un mayor grado de eficiencia en la realización de análisis textual; y también nos indican otras vías futuras de estudio y de aprehensión de la textualidad medieval.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

La *Estoria de Espanna Digital* no pretende ser la respuesta a los problemas de edición (digital) y crítica textual que hemos esbozado aquí, pero sí pretende abrir nuevos caminos en el estudio de la obra alfonsí. Al contestar la primera de mis preguntas –¿cómo editamos la *Estoria de Espanna*?– nos limitamos a dos presentaciones textuales –la transcripción y una presentación crítica, la cual parecerá muy conservadora a los especialistas, y eso porque pensamos que sería mejor hacer menos pero mejor. Teniendo en cuenta que, de momento, no se ha incluido la transcripción de más testimonios, nos pareció más conveniente establecer una base sólida sobre la que cualquier editor futuro podría construir una edición más amplia y profunda. Para establecer nuestro(s) texto(s) hemos empleado las destrezas de la filología tradicional, utilizando nuevas herramientas y modos de presentación; eso sí, pero los principios subyacentes que guiaron nuestra(s) praxis no representan un cambio cualitativo en la crítica textual. La respuesta a la otra pregunta –¿qué es la *Estoria de Espanna*?– no es tan fácil de contestar, pero la respuesta se relaciona íntimamente con la definición de obra como término central en la edición de textos.

Efectuamos la selección de testimonios –de documentos– basándonos en los estudios de los gigantes de la filología; esto significa que no dedujimos la obra de los testimonios, sino que ya suponíamos la existencia de la obra *Estoria de Espanna* y de varios testimonios que la transmitían. Aun así, intentamos privilegiar el aspecto material de los códices en la construcción de nuestra edición. En parte, esto responde a la necesidad de reconocer la materialidad y la variabilidad que Pierazzo (2011) quiere enfatizar en la edición digital. Pero al mismo tiempo, queríamos fabricar una estructura editorial para que los textos que componíamos realmente sirvieran de nexo entre los documentos y la obra para conformar una dialéctica entre los elementos de la edición. Presentamos, en este sentido, los textos de la transcripción de cinco manuscritos además del texto que representa una hipótesis de la versión primitiva, e intentamos enlazarlos de manera creativa, en parte para superar el problema de las jerarquías superpuestas. De todo esto proponemos una obra. Pero la obra en este sentido no es la *Estoria de Espanna* de Alfonso el Sabio, sino el conjunto de materiales y paratextos reunidos que constituye un subconjunto de todos los posibles materiales. Más adelante, la adición de los demás testimonios crearía otra edición, otra obra, pero aun así no sería definitiva ya que casi no hay límite de materiales textuales (transcripción más detallada, por ejemplo) o paratextuales (fuentes, materiales contextuales) que se podrían agregar. En este sentido, la edición es la *edición de la obra constituida de ciertos materiales obligatorios*, que ofrece una propuesta específica en un momento concreto pero que siempre podrá ser reconfigurada. Y este aspecto es, quizás, el gran logro de la edición digital.

Una manera de teorizar este concepto de edición, que también se acerca a la noción de red de discursos, se encuentra en el libro de Paul Eggert (2009). Basándose en el trabajo de Peirce y, sobre todo, Adorno, Eggert emplea la noción de dialéctica negativa para postular una teoría de la edición digital:

While in Adorno's sense the document is a natural object, it is also a socially produced one that anticipates the observance of accepted conventions of raising meaning. The document, whether hand-written or printed is the textual site where the agents of textuality meet: author, copyist, editor, typesetter and reader. In the acts of writing, the work's documentary and textual dimensions dynamically interrelate: they can be seen as a translation or performance of one another. They are, in this sense, one another's negative constituting principle. Document, taken as the material basis of text, has a continuing history in relation to its productions and its reading. Any new manifestation of the negative dialectic necessarily generates new sets of meanings. A consequence is that, if the documentary and textual dimensions are one another's negative constituting principle, then neither has a secure identity in itself. In other words, we need a potentially readable text before paper and ink can constitute a document. To have a text we need a material document (in any medium, whether printed, a computer-screen visualisation or sound waves in an act of vocalisation). The two dimensions are conceptually separable but linked in practice. As they work off one another, they populate the production-consumption spectrum discussed in previous chapters¹⁷.

Para Eggert, la identidad del documento y del texto existe en esta dialéctica negativa, en la que ninguna de los dos puede existir sin la otra. Desde esta óptica, la noción de "obra" es el contenedor de la dialéctica y se convierte en una idea reguladora que sirve para permitir la definición de clases de documentos organizados para fines específicos.

The *work* emerges only as a regulative idea, the name or container, as it were, of the continuing dialectic. The ongoing or recorded existence of the document is enough to link all the textual processes that are carried out in the name of the work. [...] [Work] can be understood in the weak sense that it operates as a regulative idea that immediately dissolves, in reading, into the negative dialectic of document and text. Seen as a regulative idea, the "work" retains its function as a pragmatic agreement for organizing our remembered experiences of reading documents that are closely related bibliographically. Similarly [...] the

¹⁷Es importante reconocer que todo lo anterior sale de nuestra edición de una obra de gran extensión en prosa y que tiene múltiples testimonios. Los principios teóricos para una obra en verso, por ejemplo, podrían ser muy distintos.

regulative idea is needed to delimit the relevance of documents being investigated for an edition project: the edition of the “work”.

En este sentido, la obra es un concepto que no depende de su autor ni, necesariamente, de su origen, sino del acuerdo pragmático contextual, y la edición no es la obra sino el subconjunto de ella escogido por los editores para fines determinados y bajo condiciones intelectuales y económicas muy específicas. La obra, idea reguladora, no tiene existencia material o digital salvo en sus representaciones fragmentarias; los subconjuntos son la edición, a la vez constituida de una dialéctica sin fin entre documento y texto. Podría decirse que desde el punto de vista teórico nada de esto es nuevo; pero lo que sí es nueva es la posibilidad de dar vida a la variabilidad textual y reflejarla en una variabilidad editorial.

Si estamos viviendo una revolución de la práctica editorial, no se encuentra en ninguna de las categorías de Robinson (2016), sino en el esquema mental de los editores y los usuarios. En las primeras décadas de la era de hipertextos lo que hacemos es digital, pero todavía pensamos en dos dimensiones, ya que hablamos aún de páginas y tratamos la pantalla como si fuera un libro –y quizás será así hasta que la tecnología de la realidad virtual esté suficientemente desarrollada para permitir otra manera de adentrarse en las obras. Aún antes de ese momento, las pantallas no serán más que un soporte para unas herramientas que tienen múltiples dimensiones, si bien ya nos permiten enlazar datos de otras maneras creativas y establecer nuevas formas de clasificar el objeto editorial. El cambio revolucionario será en el concepto de obra como un gran todo y sus múltiples realizaciones editoriales. Romper la rigidez clasificatoria de UNA obra o UN texto como objetos absolutos nos dejará concebir el objeto de estudio de manera mucho más fluida. En el caso de la *Estoria*, y aunque dista mucho de ser posible en la segunda década de nuestro siglo, uno podría concebir la edición desde la perspectiva de los testimonios, o desde la obra, y trabajar de manera multidimensional para fines determinados, pero sabiendo que otras maneras de concebir

los documentos, los conocimientos, los contextos, las dialécticas negativas, necesariamente dará lugar a otras respuestas, otros usuarios. En cualquier caso, todas las perspectivas, las ediciones, constituirán la misma obra.

Esta perspectiva digital, por supuesto, conlleva sus riesgos; caer en el idealismo quizás sea el peor de ellos. La dimensión digital no es únicamente una herramienta sino un marco conceptual que requiere otro modo de pensar, tanto a la hora de preparar datos como a la hora de presentarlos. El tipo de edición posible en el futuro requiere por su parte una dialéctica no solo entre texto y documento sino también entre todas las ediciones posibles. Corremos el peligro de sustituir un “efecto libro” por un “efecto digital” si no somos capaces de concebir cimientos dinámicos para nuestras ediciones¹⁸. Por supuesto, la *Estoria de Espanna Digital* dista mucho de ser una edición ideal de este tipo. Pero no es más que un primer intento, y como fue concebido teniendo en cuenta las palabras de Samuel Beckett –“Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better”– quizá sus fracasos nos pueden abrir otros caminos digitales por los que transitar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORDALEJO, Bárbara, 2013. “The Texts We See and the Works We Imagine: The Shift of Focus of Textual Scholarship in the Digital Age”, *Ecdotica*, 10: 64-76.
- EGGERT, Paul, 2009. *Securing the Past Conservation in Art, Architecture and Literature*, Cambridge: Cambridge University Press.
- GABLER, Hans Walter, 2010. “Theorizing the Digital Scholarly Edition”, *Literature Compass*, 7/2: 43-56.

¹⁸ Dado que el esquema mental de (la gran mayoría de) los medievalistas y el de (la gran mayoría de) los programadores son muy distintos, sería aconsejable que los primeros hagan el esfuerzo de aprender y comprender la lógica de los ordenadores.

- MCGANN, Jerome, 1983. *A Critique of Modern Textual Criticism*, Chicago: University of Chicago Press.
- , 1991. *The Textual Condition*, Princeton: Princeton University Press.
- , 1997. “The Rationale of Hypertext”, en Kathryn Sutherland, ed., *Electronic Text Investigations in Method and Theory*, Oxford: Clarendon, 19-46.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1955. *Primera Crónica General de España*. Tomo I y II, Madrid: Gredos.
- PIERAZZO, Elena, 2011. “A rationale of digital documentary editions”, *Literary and Linguistic Computing*, 26.4: 463-477.
- ROBINSON, Peter, 2013. “Towards a Theory of Digital Editions”, *Variants*, 10: 105-131.
- , 2016. “The Digital Revolution in Scholarly Editing”, en B. Crostini, G. Eversen and B.M. Jensen, ed., *Ars Edendi Lecture Series*, vol. IV, Stockholm: Stockholm University Press, 181-207.
- SAHLE, Patrick, 2016. “What is a digital scholarly edition?”, en Matthew James Driscoll y Elena Pierazzo, ed., *Digital Scholarly Editing, Theories and Practices*, Cambridge: Open Book Publishers, 19-39.
- SHILLINGSBURG, Peter, 2006. *From Gutenberg to Google: Electronic Representations of Literary Texts*, Cambridge: Cambridge University Press.
- SPENCE, Paul, 2014. “Siete retos en edición digital para las fuentes documentales”, *Scriptum Digital*, 3: 153-181.
- WARD, Aengus et al., ed. 2017. *Estoria de Espanna Digital*, estoria.bham.ac.uk/edition
- WARD, Aengus, 2014. “Editing the Estoria de Espanna”, *Ecdotica*, 14: 185-204.