

La edición de los clásicos

Pablo Jauralde Pou

...en el hablar, escribir, vestir y moneda se a de estar a lo que el uso aprouare y tubiere receuido, con valor y constancia...
(Jiménez Patón, *Epítome de la ortografía*)

Edición de clásicos¹. He aquí un viejo tema de discusión, irresoluble casi siempre en los términos en los que se suele plantear: como fórmula fija que se aplica indistintamente a cualquier texto. Nos referiremos esencialmente a textos literarios clásicos, entendiendo clásico no en el sentido cronológico, sino como texto capaz de suscitar permanentemente la gracia de la lectura en épocas y espacios distintos a los de su creación².

¹ Es una revisión y actualización de un artículo que he ido completando, actualizando y remozando. Finalmente, lo propago *urbi et orbe*. En esta ocasión se publica, con permiso del autor, dentro de la serie *Documentos de Trabajo* de la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla” de la Universidad Complutense de Madrid.

² La bibliografía hubiera debido enriquecerse con el acceso y tratamiento a nuevos modos de canalización literaria, terreno movedizo por el momento, que habrá de integrarse en este tipo de panoramas. Un tratamiento más que viejo del tema se hizo en *Poesía manuscrita. Manual de investigadores*. Madrid: Calambur, 2003, capítulo II. Allí las referencias eran solo a textos poéticos manuscritos de los siglos XVI y XVII. Por orden cronológico, y siempre desde aquella perspectiva, se verá, además: Emma SCOLES, “Criteri ortografici nelle edizioni critiche di testi castigliani e teorie grafematiche”, en *Studi di Litteratura Spagnola*, Roma, 1966, 1-16. Pablo JAURALDE POU, *Manual de Investigación literaria*, Madrid: Gredos, 1980, tan anticuado, que se trae a colación para documentar mi persecución del tema. Luis IGLESIAS FEIJOO, “Modernización frente a *Old Spelling* en la edición de textos clásicos”, en *La edición de textos...*, Actas de la AISO, Londres: Tamesis Books, 1990, 237-44. J. BARROSO y J. SÁNCHEZ DE BUSTOS, “Propuestas de transcripción para textos del siglo XV y Siglos de Oro”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Actas de la AISO, Salamanca: Universidad, 1993, 161-78. José Antonio PASCUAL, “La edición crítica de textos del Siglo de Oro”, en *Íd., Estado...* (cit. supra), 37-57. M. MORREALE, “La (orto)grafía como tropiezo”, en *Estudios de gramática en el dominio hispánico*, Salamanca: Instituto Caro y Cuervo y Universidad de Salamanca, 1998, 189-97. P. SÁNCHEZ-PRIETO, *Cómo editar los textos medievales. Criterios para su presentación gráfica*, Madrid: Arco Libros, 1998. Julio NEIRA, *La edición de textos. Poesía española contemporánea*, Madrid: Uned, 2002 (con abundante bibliografía sobre el campo). Para la etapa medieval, los particularismos se encuentran sistemáticamente tratados en el libro citado de SÁNCHEZ BORJA, lo que nos exime de muchas discusiones. Será, además, necesario acudir a los mejores estudios sobre historia de la lengua, desde luego. Iremos añadiendo un poquito más de bibliografía en otras notas, aun cuando según se desciende de los panoramas a los detalles la bibliografía se acrecienta sobremedera. Sobre este tema en general, bien puede abrirse el panorama con la segunda edición de Miguel Ángel Pérez Priego, *La edición de textos*, Madrid: Síntesis, 2011. Naturalmente que el estudioso hará bien en consultar las páginas que preceden a la edición de cualquier clásico, en donde se

Los textos tocados de esa virtud necesitan, naturalmente, volver a ser editados para que lectores de otros espacios culturales accedan a ellos; cuando el autor o autores se ha desprendido totalmente de su criatura o cuando ha desaparecido, recogen sus textos estudiosos, editores, filólogos, historiadores... y otras gentes, para reproducirlos y disfrutarlos nuevamente. Ese feliz retorno al lugar de la lectura —ahora ya no solo de la lectura— es lo que suele ponerse en entredicho cuando se habla de la edición de los clásicos, y a ese proceso vamos a dedicar las páginas de este artículo, remodelado paulatinamente para que se vaya adaptando a los nuevos tiempos, escrito hace bastantes años para el homenaje a Ramón Santiago, quien con tanto cuidado y rigor ha entrado en los rincones de nuestra lengua y de su historia. Luego lo he ido corrigiendo.

Primero haremos teoría, pero terminaremos con un intento de sistematizar casos y ejemplos que, aunque conocidos, necesitan renovarse continuamente.

Las variables de la edición

La edición de un clásico depende de muchos factores, de tantos, que no es posible defender una actuación única —como sucede con casi todo en esta vida—, sino que más bien habremos de plantearnos un mapa de variables generalizadoras, en un nivel teórico razonablemente deducido, desde el que se pueda ir, luego, hacia los infinitos caminos y vericuetos de los casos particulares. De manera que el paisaje se preserve siempre, a pesar de que ninguno se repite, y el editor, con sus admiradores y lectores a cuestas, siempre terminará en un rincón de detalles originales, en donde se producirá la delicia de una puesta de sol inasible a los rigores del epistemólogo. Si no estuviéramos tan al principio, casi casi íbamos a proclamar la ausencia de teoría y de planteamientos generales para quedarnos ante cada autor, cada obra, cada página... y de su tratamiento exclusivo. Pero no.

Dejemos momentáneamente la frescura del texto original, por tanto, para volver al lugar donde nos entendemos y comunicamos, es decir, a los primeros estratos de la teoría, abstracción arriba, que suele ser el lugar en donde nos encontramos.

Las primeras circunstancias que determinan las tareas de un editor, nombradas un poco a la buena de dios —el de los modismos yo siempre lo escribo con minúscula—: serán circunstancias que atañen a la naturaleza del texto clásico que va a editarse, primero; a su edad o fisonomía histórica, además; a las pretensiones de las que se va a revestir el texto, una vez trajeado por el editor, frente a los lectores, en tercer lugar. Hay más circunstancias, pero no estará mal irse desprendiendo de las que parezcan no tener el calado y valor englobador de las tres recién enumeradas: naturaleza del texto, época, público. Volvemos ahora sobre ellas y, enseguida, las mezclamos, para ensayar un andamiaje teórico cabal.

Un mapa de sistemas

El editor de textos clásicos ha de saber que se enfrenta a una tarea en la que se conjugan realidades en situación históricas congeladas en sistemas distintos y que su tarea pasa de unos a otros, aun a sabiendas de que no existe correspondencia matemática entre ellos, como no existe correspondencia entre la realidad y la teoría si no se da ese proceso de idealización o abstracción, tan necesario para que intercambiamos ideas y para que ideas, conceptos y teorías avancen. Y empezaremos con la tarea de editar a los clásicos cuando se nos transmiten lingüísticamente:

Así es. La edición es la de un texto normalmente escrito
(objeto 1, que nosotros abstraemos en un sistema 1a, el de la escritura de ese texto),

detalla todo el juego de manipulaciones, lo que hoy en día —con la mezcla de géneros y artes— resulta complicado, téngase en cuenta que se editan ahora “libros electrónicos”, “libros basados en imágenes”, “con música”, etc.

que remite o recoge o puede convertirse en un texto oral (que se nos daría como realidad fonética 2, y que nosotros solemos abstraer idealmente a un sistema fonológico (2a); a partir del cual trasponemos a un texto normalmente escrito actual (sistema 3), que también puede realizarse oralmente (sistema 3a) como si fuera un sistema ideal o fonológico (3b).

En esa teoría de conjuntos a la que se enfrenta el editor solamente hay dos ciertos, el 1) o texto que le viene dado, normalmente, en forma gráfica, por escrito; y el 3) o forma escrita que él determina como final de su trabajo, y que son estables en cuanto quedan fijados formalmente para que sean recibidos por otros sujetos; otros sistemas, sin embargo, por los que atraviesa no son estables o son abstracciones, construcciones teóricas a partir de todo aquel juego previo.

Conviene que demos otra vuelta al proceso: el texto dado

(1), con una forma gráfica, es objetivo, pero el sistema gráfico (1a) en que se asienta y del que queremos partir es teórico y abstracto, remite a un sistema fonético (2) probablemente imposible de conocer exactamente, y por eso lo convertimos idealmente en teoría (el sistema fonológico 2a).

La falta absoluta de correspondencia entre los elementos y la estructura de los sistemas, además de la inestabilidad de algunos (según quién y cuándo se utilicen) dificultan sobremanera la tarea, que nunca se puede resolver con la perfección de quien trabaja con sistemas artificiales o perfectos. Y esa es una de las maravillas de la Filología, trabajamos con sistemas “naturales” asentados en el uso, que no acepta formalizaciones matemáticas. Hace tiempo que este filólogo defiende la maravilla de la inexactitud como un prodigio de la condición humana, aunque admite, como proyección pero no como verdad, la tendencia a una exactitud, casi siempre sacralizada.

El editor que se enfrenta a un texto español medieval se encuentra, por ejemplo, con una serie de trazos que dibujan las letras, que puede terminar por referir a un sistema, en donde por ejemplo establezca que la *f*, (“ese larga”) la *s* y la sigma son tres grafías, tres elementos de ese sistema, con función propia. Como lo que le interesa es “modernizarlo” para que no nos distorsione el texto que se va a producir, necesita ponerlo en correspondencia con los sonidos que representa (para lo cual remite al sistema fonético (2); pero el sistema fonético de una lengua no es relevante para la transmisión del texto, en realidad solo lo es el sistema fonológico (2a) o abstracción ideal del sistema fonético (2), en donde es indiferente en lengua española que la *s* se pronuncie como dental, alveolar, nasal, etc. El sistema fonético (2) renuncia a todas estas posibilidades reales –que captaría un fonógrafo– para subsumirlas en lo que se llama fonema /s/.

El editor tiene que aprender a despreciar los valores fonéticos inservibles para la transmisión del texto y quedarse con los fonológicos (2a), que llevará a su propio sistema –proceso de modernización– en donde realizará la misma operación, para que no se pierda en ese juego ni el valor lingüístico ni –eso está en discusión– ni el valor connotativo. Y está en discusión porque hay un momento en que las llamadas “connotaciones” escapan al sistema y obedecen a impresiones particulares, sociales, gremiales, etc., es decir: son histórica y geográficamente impredecibles. Si la correspondencia entre los sistemas no es perfecta, el resultado tampoco podrá serlo: es inútil intentar traspasar al español actual la letra *ç* /ts/, porque el sistema gráfico no tiene esa letra, ni sobre todo su valor fonémico, porque el sistema fonológico actual tampoco lo tiene; pero sobre todo es inútil conservarla porque no acarrearía ya ningún valor textual, algo sobre lo que volveremos. Muchas y muy variadas –como veremos– son las faltas de correspondencia entre sistemas que no permiten que el juego de modernización sea perfecto. Y muchos son los casos en los que es imposible determinar no ya el sonido (fonética) sino el valor fonológico de una letra dentro de un sistema (¿eran letras que representaban distintos fonemas –*b*- y –*v*- en los textos del siglo XIV?).

Los textos

La naturaleza del texto clásico sobre el que vamos a trabajar puede describirse de modo sencillo: es un texto escrito, por ejemplo; o puede describirse, a manera de pequeñas oleadas, complicándolo paulatinamente, hasta alcanzar, desde la generalización, un abanico de posibilidades reales que, a su vez, creen compartimentos teóricos nuevos: un texto escrito manuscrito; un texto escrito impreso; por ejemplo. Pero también: un texto escrito sobre soporte móvil (libro, manuscrito, muros...), sobre soporte fijo (una inscripción, una lápida), sobre soporte fijo pero efímero (un arco, un catafalco...). Alguien nos dirá que todo es efímero, como, en efecto, lo es; pero medimos el tiempo desde nuestra conciencia humana (personal) e histórica. En el caso de los textos clásicos de la literatura española no hace falta muchas disquisiciones para seguir soltando lastre y conformarse con la creación de dos o quizá tres estratos teóricos que echen la red sobre un campo complejo, pero en definitiva abarcable con varios de los encabezamientos:

texto escrito (manuscrito, impreso, en otros soportes);
 texto oral;
 texto mixto (por ejemplo, un texto dramático o un cantarcillo tradicional).

El noventa y nueve por ciento de los textos clásicos, por ahora, eso está cambiando rápidamente, se nos han transmitido por escrito, pues aun los que eran de transmisión oral terminaron en gran medida por recogerse por escrito; la concesión a una transmisión mixta deja el campo abierto al análisis de textos dramáticos representados o de textos modernos de transmisión oral, y a todas las circunstancias en las que unos se cruzan con otros³, particularmente en la actualidad en la que el texto llamado literario cobra forma y naturaleza variada. Por ejemplo, cuando un texto se nos ha transmitido al mismo tiempo por manuscritos e impresos; cuando otro lo ha hecho oralmente (sigue vivo como texto oral) y por escrito al mismo tiempo (se han recogido y publicado muestras de ese texto); cuando un texto se ha conservado como la letra de un cancionero musical; cuando un texto cambia cada vez que lo representa, canta o lee un vocero, actor o músico, etc. De sobra se adivina que todas estas posibilidades nos llevan de bruces a la literatura actual, en donde se están explotando, hasta el punto de convertirse frecuentemente en la propia sustancia del texto.⁴

Los textos tienen, casi siempre, una edad: sabemos cuándo se produjeron, podemos averiguar incluso quién fue el autor y cuáles fueron las circunstancias de su creación. Muchos aspectos de su naturaleza —a lo que aludíamos en el punto anterior— vienen determinados por alguna de aquellas circunstancias: una novela que se trasmite en la red, un manuscrito medieval, un incunable, la canción de un youtuber, un canción de *rap*... Incluso, como veremos, detalles

³ Véanse, en general, Paul ZUMTHOR, *La lettre et la voix...* Paris: Seuil, 1987. Antonio SÁNCHEZ ROMERALO, “La edición del texto oral”, en *La edición de textos. Actas...*, citado. Ramón SANTIAGO et alii (eds.), *Tradiciones discursivas. Edición de textos orales y escritos*, Madrid: UCM, 2006. La bibliografía es muy abundante pues atraviesa el romancero, la lírica tradicional, el teatro, la ópera, la literatura musicada, la actual poesía representada, la literatura como parcela de otras manifestaciones artísticas (cuadro de Ferrán Sevilla, exposición Palacio de Velázquez, 2013; véase un reciente número de *Insula* – 2013– sobre poesía actual)... hasta la última presentación discográfica de Javier Krahe (diciembre del 2013) o el último libro de poesías publicado por Francisco Díaz de Castro, en CD. En su primera versión, esta prédica teórica iba acompañada de una serie de ilustraciones, que he omitido, señalando empero en notas como esta las que ilustraban el pasaje, en este caso: cuadro de Ferrán GARCÍA SEVILLA, “*Muca 9*” (1984). *Exposición en el Palacio de Velázquez del Retiro, en Madrid, 2013*.

⁴ Las ilustraciones debidas eran: LOLE Y MANUEL: *La “balada blanca”* que cierra el disco de Lole y Manuel es la famosa balada de Juan RAMÓN JIMÉNEZ “*Dios está azul*”, de *Baladas de Primavera*. Otra de Javier KRAHE: *Conciertos de Javier Krahe en el Café Central de Madrid, en diciembre de 2013*. Y las carátulas varias de discos: *El Cancionero de la Catedral de Segovia y otras muestras de textos musicados*. Enrique MONTOYA, *como otros muchos cantores, que incluye en su repertorio las canciones de GARCÍA LORCA*.

mínimos de esa naturaleza, provienen inequívocamente de su situación histórica: la aspiración de la *h-* (<f-) en el llamado *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz⁵; el empleo de versos de cuatro y cinco sílabas formando una tirada en Rosalía de Castro⁶; la tirada rítmica de carácter dactílico en Carlos Edmundo de Ory⁷... son detalles de su naturaleza que se explican históricamente, que pueden explicarse por su edad.

Hemos anunciado asimismo la variante comercial y social del asunto, pues se entiende que los textos clásicos, que pueden ser leídos por todos, también pueden acoplarse mejor o peor a los hábitos de lectura de unos pocos: los filólogos, los eruditos, los lectores cultos, los niños, los políticos, los profesores de literatura (distinguiendo entre los que son de la UAM y los otros, porque los primeros necesitan más ayuda)... y así hasta un rosario de colectivos y personajes, de los que escaparemos ahora, una vez más, por mor de no desprendernos de ese nivel teórico mínimo que nos salva de zambullirnos en la vida. A efectos de ajustar mejor la teoría, distinguiremos en adelante entre “texto crítico” y “texto” frente a “edición crítica” y “edición”, que suele ser uno de los conceptos que peor se manejan en Filología.

Llevado a esa encrucijada de caminos, por tanto, el editor ha de situarse cabalmente para contemplar el paisaje y señalar, verbo y gracia, cosas como las siguientes: texto clásico transmitido en edición impresa, de 1605, que yo quiero volver a editar para que lo lean los niños. Lo diría un editor que quisiera publicar la primera parte de *El Quijote* para niños. Y nótese que es tanto lo que se dice como lo que se calla, por ejemplo al no añadir como pegote que adorna lo de “crítico” y otros conceptos semejantes.

Una vez que el editor, o su encomendado, el filólogo, han clarificado esa posición, se pone manos a la tarea. Vaya primero una confesión que reiteraremos de vez en cuando a lo largo de estas páginas: la tarea hay que hacerla, pero no es nunca la misma; por eso iniciábamos estas páginas con un cierto escepticismo. Intentaremos definir la tarea que sí se acerca a un ejercicio común y luego incluso intentaremos señalar la casuística referida a los grandes espacios de la literatura clásica.

Lo esencial es siempre lo mismo: hacer asequible los textos clásicos a los lectores modernos. Ese principio tan noble puede matizarse —ocasionando notables desvíos— cuantas veces especifiquemos lo de lector moderno, por ejemplo, cualificándolo como historiador, culto, filólogo, erudito, paleógrafo, pedante, profesor de la UAM, etc.; sigo una escala descendente. Un texto antiguo, reeditado para que llegue en condiciones óptimas de lectura a un lector clasificado como filólogo necesitará de poca tarea, apenas de una transcripción y el añadido de unos cuantos principios ordenadores. El filólogo pondrá el resto, sus conocimientos de la historia de la lengua y de otras historias, para acceder plenamente al texto que se le entrega. Pero la tarea permanece: hacer asequible el texto clásico al lector; lo que hemos hecho que varíe ha sido la condición del lector.

Aunque paso a paso, hemos ahora ya empantanados en el asunto: ¿Cómo se hace para que un texto clásico sea asequible a un lector moderno? Hay que dar la vuelta a la pregunta, partiendo del lector moderno: se toma un libro actual, se consideran cuáles son los hábitos lingüísticos y formales al uso, y se intenta que el texto clásico se ajuste a esos hábitos. Como estamos huyendo de niveles teóricos excesivos, que traten del mismo modo a textos clásicos de naturaleza, historia o vocación de lector distintos, lo mejor sería, en cada caso, confrontar el

⁵ Un abulense que viajaba o se afincó en Andalucía, precisamente cuando la aspiración de la *f->h-* se estaba dirimiendo.

⁶ Tomás NAVARRO TOMÁS, *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona: Ariel, 1973, pp. 297-300, principalmente. Existe en mi nueva *Métrica* (que se acab de publicar en Cátedra, casi al tiempo que este artículo, no en la que se cita en la nota siguiente) una explicación más ajustada a este curioso fenómeno, que se relaciona con el llamado “verso libre”.

⁷ Carlos Edmundo de ORY, véase por ejemplo “Hay un increíble rumor llorando”, en *Metanoia*, Madrid: Cátedra, 1978, pp. 148-9. Recogido en E. VARELA et alii, *Métrica española* (Madrid: Castalia, 2001), precisamente por su ritmo.

texto que se quiere editar con cualquier texto moderno: el resultado será clarificador y arrojará un saldo de desigualdades.

Las desigualdades que surgen de comparar un original del *Libro del Buen Amor* con la obra poética de Carlos PIERA, Antonio MACHADO o la narrativa de Rafael CHIRBES y Luis LANDERO, nos disparan esta batería: soporte, manuscrito, distribución de espacios en blanco, letrería, signos diacríticos, mayúsculas... Y todos y cada uno de esos aspectos compondrían nuestra disciplina de editores, jugando en principio siempre a favor de CHIRBES, LANDERO, MACHADO y PIERA (el texto actual) y no del Arcipreste. Mucha tarea es. Ciertamente. Supongamos que todavía no hemos definido el tipo de público al que va dirigida la edición; tan solo sabemos la naturaleza del texto original (uno o todos los códices del *Libro del Buen Amor*); y su fecha (siglo XIV). Para que el lector moderno del texto pueda leerlo hay que: ajustarlo a un libro actual o a un soporte de lectura actual (libro electrónico, *Ipad*, ordenador, recitado en un teatrillo de Gracia o Lavapiés, recitado en el metro, etc.), redistribuyendo los espacios; transcribir la letra manuscrita a letra impresa actual; añadir al texto transcrito las cortesías suprasegmentales a las que estamos acostumbrados, del tipo de puntuación, signos diacríticos, mayúsculas, convenciones tipográficas, etc. Redistribuirlo –en el caso de poesía en verso– según los criterios de la métrica actual, cortando los versos por su final, de modo que coincida escansión versal y blanco gráfico; separando por espacios mayores unas estrofas de otras; sangrando los comienzos de cada estrofa o buscando un modo de hacerlo...

En general habremos de preferir trabajar con sistemas a con detalles del sistema, es decir: es preferible transferir el sistema de acentuación (o de puntuación, mayúsculas, espaciado, etc.) del texto clásico, entero, al sistema moderno; mejor que cambiar una coma aquí, una mayúscula allá, etc. Note el avisado lector que tal malabarismo supone la existencia y el conocimiento de sistemas antiguos y modernos, lo que significa, a su vez, una dudosa creencia, sobre todo en el caso problemático de profesores de universidades españolas, particularmente de la UAM.

¿Ha sido correcto el proceso y ha resultado un texto legible para el lector moderno? Saben los editores que la tarea ni es fácil ni es mecánica. Probablemente la aplicación de una plantilla simple como la rápidamente enunciada resulta imposible en la práctica, sobre todo porque no resuelve la multitud de problemas que durante el trabajo aparecen y porque el texto real –ya lo adelantábamos– se escabulle como un pez. Pero eso pasa en todas las ramas del saber. El texto original no tenía puntuación coherente ni sistemática; faltaban las tildes (¿o no se pronunciaban las palabras como ahora?); la mayúscula ocasional apunta hacia un lugar que el tiempo ha borrado y no sabemos si hemos de mantenerla o no; todo un conjunto de letras inexistentes (-ss-, ç, etc.); muchas letras actuales se distribuyen de modo inadmisibles hoy; faltan los signos de interrogación y de exclamación, por no hablar de signos más modernos, como las rayas y los guiones; incluso parece haber signos (la sigma, la beta, el signo tironiano, la doble raya en las ediciones de Juan GELMAN...) que hoy no tenemos, y el texto no utiliza otros que hoy sí usamos (la ñ, la ch...); los escribas medievales emplean muchas abreviaturas y acumulan las cejas sobre el renglón de escritura, o marcan algún espacio físico con un calderón, cuyo desarrollo parece comprometido y la polifuncionalidad de sus signos nos abruma; etc.

Se impone, una vez más, acercarnos al texto, sin sumirnos totalmente en ellos, para intentar enunciar los aspectos generales que derivan de una edición semejante. En efecto, de una confrontación repetida entre textos viejos y textos actuales –y siempre con referencia a “textos clásicos”, no a la dispersión de la literatura actual– podremos deducir los lugares donde se produce la diferencia, que son estos:

Primero: el soporte y los materiales empleados (papel, tinta, encuadernación...)

Segundo: el espaciado y la disposición del texto.

Tercero: los modos gráficos, tanto si el texto es manuscrito como impreso, particularmente las abreviaturas.

Cuarto: lo que ha terminado por llamarse, con poco temor de dios –bien cerca que andamos del modismo–, el paratexto (márgenes, notas, interferencias, prólogos...)

Quinto: los aspectos lingüísticos, en todos sus estratos, a saber:

- La letrería
- Los signos diacríticos
- Tildes y acentos
- Las mayúsculas
- La separación de palabras
- Aspectos fonológicos
- Aspectos morfosintácticos
- Aspectos léxicos
- Aspectos semánticos
- Cajón de sastre de lo que no quepa en los apartados que anteceden

Sexto: los aspectos que derivan del género literario: disposición de versos y estrofas en poesía en verso; cambios de interlocución en géneros dramáticos; división capitular y verbos *dicendi* en géneros narrativos; etc.

Abanicos y laberintos

Un editor que quiera modernizar absolutamente todo, de manera que el lector actual no se sienta incómodo, intervendrá sistemáticamente en todos esos aspectos, siempre a favor de la actualización, resolviendo incluso aspectos muy dificultosos. Es indudable que en este proceso dañará la naturaleza del texto mismo, pues llegará a actualizar aspectos sintácticos (construcciones viejas), a cambiar palabras (aspectos léxicos) y a buscar términos con acepción actualizada (aspectos semánticos). Cuando se trate de textos en versos, tendrá que destruir rimas o inventarse otras; añadir sílabas para aumentar el silabeo, por ejemplo en el caso de Góngora; dirimir entre un verso cojo y una palabra actual, resolver el papel de las tildes... Es decir, lo que soluciona para que el lector entienda lo estropea como texto artístico, cuya forma —se suele decir— es intocable.

Existe una solución nobilísima que salva este escollo: elevar el nivel cultural de los lectores para que aprendan a enfrentarse con textos de otro tiempo en donde se producen diferencias de todo tipo con respecto a los textos actuales⁸. Lo de elevar el nivel cultural de lo que sea, me parece, sin embargo, que exige reformas sociales que no están, por desgracia, al alcance del filólogo, medidas que cada vez se alejan más del universo cultural que atropella el siglo XXI, cuyo motor se mueve desde bancos y capitales y consorcios de multinacionales, es decir con gasolina financiera, mercantil, normalmente corrompida.

El lector actual puede y debe saber que el texto clásico, cuanto más antiguo o más lejano es, mayor sensación de extrañamiento puede causarle, sobre todo cuando se comienza su lectura; que ese extrañamiento es absolutamente necesario para preservar la naturaleza original del texto y que, incluso, puede ser un acicate y una gracia a la hora de la lectura⁹. Si lo que el lector moderno exige es una versión moderna, bien está, se le puede dar, haciéndole saber entonces que se trata de un texto alejado de su forma —y probablemente de su sentido, seguimos en el dominio del arte— original para que él pueda acceder a una parte de su contenido. Siempre será mejor lector, con recursos más ricos, aquel que sabe resituarse frente a una lectura, haciendo uso de su formación cultural, para captar todo el significado de un texto; y que conste que no hablamos solamente de arqueología, de su significado histórico, es decir, del significado en el momento que la obra fue creada.

Es posible asimismo una actuación intermedia, que muchas veces se ha adoptado: la de duplicar el texto, para mantener por un lado, el original, para modernizar hasta la versión, por otro, lo que veo que se ha hecho hace poco, por ejemplo, con un texto de Juan de Ávila que no

⁸ Es lo que he defendido y ejemplificado en otros casos, como en “Lectura, crítica y edición actual de los clásicos”, en *Studi Ispanici*, 2001, 13-25.

⁹ No estoy justificando el conservadurismo a ultranza para mantener o sugerir “significados contextuales”, que es una actitud bien conocida entre filólogos, particularmente los de textos medievales.

era extremadamente difícil¹⁰; al otro extremo y casi como norma: la edición bilingüe se impone cuando el texto original es de otra lengua¹¹.

Andamos en un abanico que no se debe convertir en laberinto. Apartada la versión moderna como una solución final para unos pocos, desechemos también la consumición del texto en su estado original (lectura de un texto primario, de una fuente original, de una edición facsímil, de una edición diplomática o incluso paleográfica...), como plato exquisito para otros pocos, de lo que no será cuestión aquí.

Si el problema se ha logrado plantear con precisión, de lo que se trataría es de modernizar el texto hasta allí donde no se desvirtúe su naturaleza, su forma original. ¿Y dónde ese quicio? Hay editores de textos medievales a quienes repugna, por ejemplo, modernizar la grafía *q-* en casos como *quando*, *quanto* y otros similares, y otros que no pueden leer a Garcilaso si no se repone la *h-* en todas las formas del verbo “haber”. Cuando Cristóbal CUEVAS editó *Los nombres de Cristo*¹², de fray Luis de León, en contra de todo lo que se suele hacer, no simplificó la doble consonante (*occupar*, *offrecer*...) que apuntaba al buscado clasicismo del agustino y de sus escritos. En la reciente edición de Javier SAN JOSÉ¹³ se desciende a muchos más detalles y se desecha esa solución, aunque se toman otras de la misma orientación. ¿Corregiríamos la puntuación a Azorín, porque su sistema no se atiene al mejor de los actuales? ¿Qué hacemos con la puntuación tonal del Valle-Inclán modernista?¹⁴ ¿Y con las mayúsculas juveniles de *Ninfeas* o *Almas de Violeta*, de Juan Ramón Jiménez¹⁵, tan expresivas como enloquecedoras?¹⁶ Puestos a regular, tarea desmesurada sería la de añadir puntuación a los versos de Mario Benedetti¹⁷ o a las ediciones modernas de tantos romanceros como nos dio a conocer don Antonio Rodríguez Moñino¹⁸; y un imposible de proporciones grotescas enfrentarse a la poesía de Francisco Pino¹⁹ provistos de las normas de la Real Academia²⁰ Con estas últimas apreciaciones no hemos hecho sino confirmar un principio universal del arte: su

¹⁰ *Tratado del amor de Dios*, ed. de Adelino ÁLVAREZ, 2013). La ilustración mostraba una doble página del *Tratado del amor de Dios*, de Juan de ÁVILA, edición con versión moderna.

¹¹ La ilustración podría mostrar la versión moderna de un texto original en inglés, de AUDEN; es obvio que sirve cualquiera de ese tipo.

¹² Fray LUIS DE LEÓN, *De los nombres de Cristo*, ed. de C. CUEVAS, Madrid: Cátedra, 1977: “Hemos respetado la ortografía original, incluso en los muy numerosos casos de vacilación imputables al autor, lo que nos ha parecido indispensable, teniendo en cuenta que uno de los medios de que fray Luis se sirve para dar carácter culto a la lengua española es la restauración de la ortografía con criterio etimológico” (p. 122).

¹³ Edición moderna de Javier SAN JOSÉ, *De los nombres de Cristo*, de fray Luis de León. “Cordero”.

¹⁴ Alonso ZAMORA VICENTE, *Las sonatas de Valle Inclán*, Madrid: Gredos, 1966, 3ªed. Amado ALONSO, “Estructura de las Sonatas de Valle-Inclán”, *Verbum*, 21 (1928), 9-23. Del primero tomo la cita que habla de “esas comas puestas a veces por Valle-Inclán con no muy ceñida ortodoxia. Todas ellas revelan, en efecto, el punto alto de la suspensión de la prótasis, el reclamo máximo de la atención” (p. 178). Sintomáticas son las precisiones que, en la introducción, los anónimos editores de la obra de VALLE-INCLÁN realizaron a la cambiante puntuación del escritor gallego. Véase *Prosa, I. Obra completa*, Madrid: Espasa, 2002.

¹⁵ Véanse las reproducciones en la edición de *Primeros libros de Poesía*, Madrid: Aguilar, 1954-1959, en donde se publicaron como apéndice. Un ejemplo: “La Carne es sublime, la Carne es sublime; / la Carne mitiga los cruentos Martirios de la Vida humana...” (p. 1485).

¹⁶ Servirían como ilustración un par de páginas de “Ninfeas” de JRJ, en la edición de “Primeros libros de poesía” de Madrid, 1959.

¹⁷ Mario BENEDETTI, como bien se sabe, no suele puntuar sus versos; sin embargo, ha recuperado una de las formas de la vieja *virgula*, la raya inclinada (alguna vez, vertical), muy frecuente hasta mediados del siglo XVI como elemento separador, que por otro lado nos invade ahora desde los ordenadores: ya veremos cómo termina. Por lo pronto es la usual en muchos libros de Gelman, y se extiende cada vez más entre poetas hispanoamericanos. La ilustración tendría que recoger una página de Juan GELMAN, *Poesía reunida*, Barcelona: Seix Barral, 2012; por ejemplo, al libro “Incompletamente”.

¹⁸ La ilustración tendría que ser la del *Cancionero de romances (Anvers, 1550)*, ed. de A. RODRÍGUEZ MOÑINO, Madrid: Castalia, 1967.

¹⁹ Véanse, por ejemplo, del poeta vallisoletano *Así que*, Madrid: Hiperión, 1987.

²⁰ Muchas páginas y formas de Francisco Pino servirían como ilustración.

forma es parte esencial de su significado, no podemos modernizar formas (poesías de J.M. Ullán²¹, de Ángel Valente, de Octavio Paz²²...), porque estamos dañando la obra entera.

Se necesitan nuevas desviaciones para enfocar el problema.

Tipos de edición

Si son muchos, en consecuencia, los tipos de edición, no lo son tantos los que nos interesan textualmente: una edición ilustrada, o una edición tipográficamente enriquecida o con encuadernación de lujo, o una edición con un estudio preliminar, etc. en principio no nos interesan textualmente y han de considerarse de interés o no desde otros ámbitos.

Podemos reducir las posibilidades de edición a la serie siguiente:

Edición *facsimil*
Edición *diplomática*
Edición *paleográfica*

Edición *modernizada*:
Edición *filológica*
Edición *moderna*

Versión moderna

No aparece en nuestra serie la llamada “edición crítica”, que intenta reproducir, a veces reconstruir, el texto originalmente salido de la pluma del escritor. Obviamente ese tipo de edición, del que se ocupa la Ecdótica, habría de situarse entre la edición *paleográfica* y la *filológica*; pero nada parece impedir que el texto se establezca críticamente y que sobre eso texto se opere una edición moderna.²³

Algo semejante ocurre con todo el aparato, textual o no, que puede acompañar a una edición. Se nos puede ofrecer un texto casi puro, editado críticamente, o editado paleográficamente, etc. O se nos puede dar ese mismo texto con un delantal (introducción, prólogo, estudio, etc.), notas, bibliografía, índices, variantes, ilustraciones... y todo lo que el editor piense que ayuda a la comprensión enciclopédica del texto; porque ese puede ser su final: la edición enciclopédica. En razón de estos acompañamientos se suele hablar de *edición anotada*, *edición ilustrada*, *edición y estudio*, *edición enciclopédica*, etc. No lo desgranamos aquí por su impertinencia en cuanto al texto.

De todas estas ediciones, dos hay, *edición filológica* y *edición moderna*, que nos interesan sobremanera, porque afectan a nuestras tareas.

²¹ Véase J. Miguel ULLÁN, *Ardicia*, Madrid: Cátedra, 1994; pero sobre todo libros como *Con todas las letras*, León: Universidad, 2003, en donde fragmentos de las viejas letras de los boleros se enfrentan —en la página de al lado— a dibujos. Si siguiéramos por ahí entraríamos en el delicioso y complejo campo de la poesía visual. Véase, en general, Guy DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, trad. e intr. de José Luis PARDO; Valencia: Pre-Textos, 2000. Julián Santos Guerrero, “Siete hipótesis sobre arte y deconstrucción”, *Archipiélago*, 75 (2007), 55-62.

²² Me refiero a colecciones poéticas como *Topoemas* (1968), *Vuelta* (1969-1975), etc.

²³ Como ilustración, una página interior de la edición facsimil del *Discurso de la navegación que los Portugueses hazen a los Reinos y Porvincias de Oriente, y de la noticia que se tiene de las grandezas del Reino de la China* (Sevilla, 15776), Universidad de Cantabria, 1991. O una página de un facsimil del *Códice de Puñoenrostro, con obras de don Juan Manuel*; Madrid: RAE-Castalia, 1992.

Variantes textuales / variantes lingüísticas

En la propuesta que más abajo se va a sistematizar propondremos que la edición modernizada filológica conserve todos aquellos rasgos que remiten a una diferenciación fonológica, es decir, todos los aspectos gráficos, gramaticales y diacríticos que no afectan al presunto sistema fonológico y gramatical del texto editado. Es lo que se suele venir haciendo en las colecciones más conocidas de clásicos.

Sin embargo, se puede avanzar un poco más en el proceso de modernización de textos clásicos y establecer un nuevo criterio interviniendo en variantes históricas de lengua que no afecten ni a la estructura semántica del texto ni a la métrica de los versos, cosa de la que siempre protestaran los puristas, porque atañe a la sonoridad del texto original.

Este segundo estadio de intervención es bastante más delicado y debería de cumplirse siempre desde la competencia filológica del editor. Por esa razón hablaremos de dos grados distintos de modernización: *la filológica* o conservadora; y la *modernizada* propiamente dicha, que solo se recata cuando el cambio podría afectar al “texto” y no solo a la lengua. Por tanto, un método fiable de detección de la calidad de la variante –aunque no siempre fiable– estriba en preguntarse si es o no “variante textual”, válida en consecuencia para establecer el texto genuino: lo mismo dirá un texto que nos entregue “buscáis” o “buscades” en cuanto a texto, no en cuanto a situación histórica de la lengua que nos lo da. No serán variantes textuales “spíritu” frente a “espíritu”, “hazer” frente a “hacer”, “volver” frente a “bolver”, “campo” frente a “campo”, “dotra” frente a “de otra”, “mill” frente a “mil”, etc. En todos esos casos la edición modernizada puede intervenir sin afectar al texto. Las posibilidades son demasiadas como para poderlas predecir, de manera que el editor hará bien en plantearse esa modernización antes de emprender su trabajo y, una vez realizado, construir el mapa de modernizaciones no textuales que ha realizado. En general, puede llevarse la bandera, como norma, de no traspasar límites sintácticos y léxicos.

Excurso necesario sobre el estilo

El *quid* estriba, me parece, en descubrir lo que en cada obra, autor, época, etc. es voluntad inequívoca del autor y lo que, sin embargo, pertenece a la rutina de la escritura. A una parte de lo primero es a lo que se suele llamar “estilo”. Pertenece a la rutina de la creación lo que es automático y no ha sido pensado como estilo por el autor; pertenece a la esencia particular de la obra el conjunto de elementos formales que han sido seleccionados por el autor o cuya selección ha venido acarreada por otras de otros niveles.

No siempre es fácil alcanzar certezas en ese campo: me parece indudable que Azorín, Juan Ramón, Valle-Inclán, Benedetti, Ullán, Paz, etc. seleccionaron conscientemente aquellos aspectos formales que resultan extraños al lector moderno: no se pueden cambiar por tanto²⁴. Pero ¿y en el caso de fray Luis de León?; seleccionaba conscientemente la grafía latinizada de la palabra o estaba chorreando latines?; y ¿hemos de conservar esa grafía, porque contribuye al significado de su prosa? La contestación han de darla, razonadamente, los conocedores de la obra de fray Luis. Propongo que los clásicos sean siempre editados por los conocedores de su obra.

Vamos a un ejemplo algo más complejo:

*Quedeme y olvideme,
el rostro recliné sobre el amado
cesó todo y dejeme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.*

²⁴ En realidad la explicación hubiera debido ser más complicada: “seleccionaron conscientemente” aquellos rasgos en un determinado momento histórico y con una limitada incidencia cultural; en razón de ese paraguas cultural sí se podrían efectuar cambios de editor.

Ese mágico abandono blanco y florido de san Juan²⁵ ha venido precedido de unas cuantas formas verbales con pronombre pospuesto. En estudios críticos de cierta enjundia se ha comentado que ese arranque con palabras llanas y no agudas proporciona a los versos un buscado tono sereno, etc²⁶. Es decir: se ha interpretado como estilo lo que es norma, pues claro está que en la época no se solía escribir después de pausa *”Me quedé y me olvidé...”²⁷ San Juan no lo podía haber escrito de otra manera: es regla gramatical, no selección del autor. Lo que sí puede ser selección en este caso es haber llevado al comienzo de estrofa toda la oración. Se trataría, sin embargo, en este caso de una selección sintáctica, del orden de los elementos en su conjunto, no de la que estamos aquí tratando, no de la posposición del pronombre después de pausa.

Quedémonos nosotros, nos quedamos, con que podemos retocar con suma cautela los aspectos rutinarios de la forma literaria, primer acuerdo, siempre que, a pesar de rutinarios, no dañen otros aspectos de la naturaleza del texto. Nótese que, si admitimos lo anterior, estamos permitiendo, pongo por caso, que los editores de textos medievales, jueguen a cierto conservadurismo gráfico —siempre explicado— para no suprimir de aquellos venerables monumentos aspectos que, en conjunto, podrían preservar sabores viejos. La solución no puede ser nunca ni general ni mecánica, sí razonada y, desde luego, coherente con los principios que hayan presidido en cada caso la edición. Yo jugaría a la misma conservación con textos dialectales y regionales (de Góngora a Gabriel y Galán), y por supuesto con formas extrañas del lenguaje (Rodrigo de Reinosa, Pedro de Padilla, Ramón de la Cruz, Arniches, Joaquín Sabina, etc.), aunque fueran inventados o sobre todo si son artificiosos (lenguaje sayagués, jácaras, achulapamiento de las zarzuelas, jergas actuales, macarroneas²⁸, saltos de normas lingüísticas, etc.)

Los aspectos rutinarios o automáticos se producen casi siempre en un conjunto de obras o en una época; por el contrario, cuando se detectan en un solo autor: obsesión léxica en Gabriel Miró o en *Las siete Cucas*²⁹ de Eugenio Noel; paranoias novelescas en *Rayuela* de Cortázar; chorros verbales que transgreden todas las normas en Eduardo Chicharro³⁰; bimembraciones en algunas obras de Luis Landero, etc. han de respetarse como esenciales para sus criaturas, obviamente. Los aspectos rutinarios son los del volcado del texto a su depósito (el espaciado); las grafías lingüísticas; el cauce normal (morfosintáctico y léxico, la separación de las palabras) de la lengua empleada; los signos de ordenamiento (signos diacríticos, tanto de frase como superiores) y graduación (mayúsculas) de las grafías; los llamados “paratextos” normales.

No en todos esos casos podríamos intervenir, sin embargo, para acercar los clásicos a los ojos del lector moderno; no en todos porque aún nos falta considerar un último grado. Mediante la rutina de la escritura,³¹ fija el autor hábitos de su expresión y de su lengua; algunos de esos hábitos han cambiado a lo largo del tiempo, de modo que, si los suprimimos, para

²⁵ Así en la edición facsímil del manuscrito de Sanlúcar de Barrameda (Granada: Junta de Andalucía-Turner, 1991, I, 211r).

²⁶ Manuel BALLESTERO, *San Juan de la Cruz: de la angustia al olvido*, Barcelona: Península, 1977: “San Juan de la Cruz ha suprimido por énlisis todos los posibles elementos oxítonos: “me quedé”, “me olvidé”, de estructura anapéstica (oóó), tendida hacia el final, reemplazándolos por las correspondientes “quedeme, olvideme”, de cadencia anfibráquica (oóo) más lenta” (p. 25, véase también p. 58).

²⁷ Véase Javier ELVIRA, “Análisis pronominal y posición del verbo en español antiguo”, *Epos*, 3 (1987), 63-79.

²⁸ Véase Juan Montero y José Solís, “La macarronea sevillana del licenciado Francisco Pacheco”, en *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla: Universidad, 2005, pp. 637-666.

²⁹ Eugenio NOEL, *Las siete Cucas*, Madrid: Taurus, 1980. La obra original es de 1927.

³⁰ Eduardo CHICHARRO, *Música celestial y otros poemas*, ed. de Gonzalo ARMERO, Madrid: Seminarios y ediciones, 1974. Me refiero, sobre todo, a las “cartas”. Para Cortázar, es conocido y muy interesante el anecdotario que nos narra a propósito de su edición de *Paradiso*, de Lezama Lima, plagado de comas superfluas porque Lezama ¡era asmático! (véase “Encuentros con Lezama Lima” (1984), en *Coloquio Internacional sobre la obra de Lezama Lima*, Madrid, 1984, p. 16, citado también por Joaquín Forradellas, *Cartapacio poético del colegio de Cuenca*, Salamanca: Diputación, 1986, p. 61).

³¹ Necesito de esta coma, que no me gusta nada, para romper la lectura “rutina fija”, como sintagma de adjetivo y sustantivo.

acomodarlos al lector actual, también intervendremos en un lugar no deseado: al hozar los aspectos rutinarios levantamos otros de carácter histórico. Automáticamente escribe el Arcipreste cosas como *dezir*, que señalan la pronunciación de una palatal sonora, y que nosotros no podemos reconvertir en *decir*, porque habríamos transformado aquel sonido en una interdental sorda: estaríamos cambiando la sonoridad del texto original, que además está en verso. Pero podemos intervenir si lo que queremos es que al Arcipreste se le lea en el sistema lingüístico actual, en donde no existen las sibilantes sonoras, quizá, diría, advirtiendo sobre esa intervención en lugar adecuado (prólogo, nota, etc.) Se trata –primer caso– de una edición filológica frente a –segundo caso– una edición modernizada.

En otro nivel más complicado, no podremos sustituir *suspendere* por *sorprender* en el soneto cervantino “Vive Dios que me espanta tal grandeza...”³², como se suele hacer, pues significaban de modo diverso; y no podremos buscar un sinónimo sustituidor para *gozar* o *favores* en los textos dramáticos del siglo XVII, porque cada uno de esos términos pertenece a un campo semántico –el erótico– en donde se define por sutiles relaciones léxicas y contextuales. Ello nos lleva a concluir que podemos reconvertir todos aquellos aspectos rutinarios, siempre que no detectemos detrás de cada rasgo suprimido o cambiado un valor de época más allá de la mera representación automática.

Lo cual parece mucho más complicado de lo que se suele decir y hacer; pero yo no he sugerido nunca que la solución sea sencilla ni que en la simplicidad se esconda el rigor.

El proceso

El proceso de edición de un texto clásico será tanto más largo y complicado cuantas mayores marcas formales y lingüísticas soporte el original, normalmente cuanto más antiguo sea.

Un proceso simple de modernización va de la lectura o audición del texto (paleografía), transcripción del sistema gráfico antiguo al actual, reinterpretación diacrítica del conjunto (acentos, mayúsculas, espaciado, etc.), edición, anotación.

Parece que va siendo hora, después de tan largo camino, de coger al toro por los cuernos y habérselas, definitivamente, con los aspectos y casos concretos. Mucha teoría, mucha teoría, pero al final habrá que decidir si reponemos la la -j /x/ a Juan Ramón; si le enmendamos la acentuación a Garcilaso; si ponemos comas en *soy un fue un será y un es cansado*³³, o si conservamos las mayúsculas de *Su Majestad* o de los poetas modernistas. No nos resistamos a la teoría: cada una de las soluciones al caso concreto dependerá de la solidez teórica que dirija la exquisita tarea del filólogo.

La retahíla que sigue no puede por más que ser un enunciado de temas y casos, nunca un diccionario de dudas y de resoluciones; pero es un modo de presentar la edición de textos clásicos de manera global. Ya nos hemos referido sucintamente al soporte, seguimos ahora con el espaciado.

Espaciado del texto

El volcado espacial de un texto viejo en molde nuevo puede hacerse siempre que no se rompa la estructura del género de origen o que se realce adecuadamente esa estructura cuando no estaba clara en el original. Así, los editores del *Cancionero*³⁴ de Unamuno; o los del *Libro de*

³² Véase Elena VARELA MERINO, “Sorprender en Cervantes”, en *REC*, 3 (2006).

³³ Véase la reseña de James O. CROSBY a la edición de la poesía de Quevedo que publicó José Manuel BLECUA: “Has Quevedo’s Poetry Been Edited”, *HR*, 41 (1973), 627-38.

³⁴ La edición original del *Cancionero* de don Miguel reproduce la masa de composiciones que iba copiando sencillamente, una detrás de otra y a veces sin disposición versal, sin preocuparse, en lo que a todas luces era una primera versión, que recogía el texto en estado bruto. Véase *Cancionero. Diario poético*, ed. y pról. de Federico de ONÍS, Buenos Aires: Losada, 1953. Caso semejante y solo ahora visible es el del llamado “códice Daza” de Lope de Vega, un autógrafo de más de 400 páginas.

*Buen Amor*³⁵ podrán reponer la disposición versal que se presume hubiera otorgado el autor a una edición definitiva de la obra³⁶; los editores de textos teatrales repondrán el juego de diálogos mediante el espaciado (y quizá otros aspectos); los que se ocupan de *El Quijote* —y en general de la prosa del Siglo de Oro— abrirán el mazacote novelesco con juegos espaciales que faciliten la lectura del diálogo³⁷, aunque en este caso, por ejemplo, parecerá grosería del estilo cervantino la frecuencia de verbos *dicendi* con los que se señalaba lo que hoy mediante el punto y aparte y comienzo con raya. Esa misma operación, la unamuniana, sin embargo no la podremos hacer con *No amanece el cantor*, de José Ángel Valente³⁸, en donde resulta fácil descubrir que aquellos breves poemas en prosa son, realmente, secuencias versales dispuestas a modo de párrafos en prosa, porque la edición primera fue la del autor, que quería disponer así su texto y encomendaba a ese espaciado algún tipo de intención significadora o estética. Y ¿qué haremos con el texto del *Cancionero y romancero de ausencias*, de Miguel Hernández, que nos ha llegado en un cuadernillo escolar, escrito a lápiz, rodeado de peculiares circunstancias³⁹? Veces hay en los que los editores modernos intentan reproducir tal cual la vieja forma del texto original, cuando resulta muy evidente que su formato implica parte de su significado. La última edición de *La pícara Justina* (Madrid: Castalia: 2011) ha intentado salvaguardar aquella curiosa disposición, con peculiar apertura de capítulos, que empiezan con versos y tipografía peculiar, y abundancia de notas marginales que acompañan al texto.⁴⁰ ¿Cómo editaremos la poesía actual, cuando busca márgenes formales más allá del soporte lingüístico?⁴¹

Porque en efecto, un paso más atrevido significa el abrir o crear espacios para separar secuencias y motivos, incluso llegando al capítulo, como hizo Menéndez Pidal con el *Cid*⁴²; como se podría hacer con las *Soledades* de Góngora, o como ha hecho, vaya por dios, con *El Quijote* la edición de Francisco Rico de *Crítica*, y sus hijuelos, añadiendo epígrafes capitulares en las cabeceras de página. Nunca se dan, como se ve, soluciones teóricamente perfectas, de corte limpio. La cuidada edición de *El Quijote*⁴³, que por mal hábito suele llamarse “de Rico”, ha recuperado cabalmente el espaciado de una novela moderna; pero ha añadido aquellos titulillos, que podrían molestar a los más puristas. Cosa que podríamos extender, aprovechando una exposición que lo exhibió hace poco en la BNE, al Códice del *Poema del Cid*, sobre el que han llovido enmiendas sin cuento.

El juego de espacios proviene, antes que nada, del soporte general primero (monumental, libresco, manuscrito, oral...) y de su inmediata factura: un libro de coro, un códice facticio, otro de faltriquera, el cuadernillo escolar al que aludíamos de Miguel Hernández, el cuaderno apaisado en donde Borges borrajeó su primera versión de *El Aleph*... Al lector moderno que de vez en cuando se acerque a los textos originales clásicos le sorprenderán diferencias del soporte y de su espacio, tales como la pequeñez de los libros de Gracián, o de las *Dianas* de Montemayor y Gil Polo (a mediados del siglo XVI), de faltriquera; la disposición muy desigual de los poemas (por el cuerpo de la letra y la cantidad de página que ocupan) quevedianos en la príncipe (*Parnaso español*); la extraordinaria claridad y bella disposición de

³⁵ Edité el *Libro de Buen Amor* hace tiempo, con versión moderna, en Barcelona: Tarraco, 1989. Es edición superada.

³⁶ La ilustración de Facebook recogía una página autógrafa del *Cancionero* de Unamuno; Buenos Aires: Losada, 1953.

³⁷ Bos sirve una página del *Quijote* de 1605, ejemplar de la Biblioteca de la universidad de Tirol, Innsbruck University.

³⁸ Barcelona: Tusquets, 1992. El editor puede estar tentado a rescatar de este poema: “Convergencia. La hoja cae sobre la hoja. La lluvia en la extensión total del llanto”, la disposición de terceto 4-7-11: “Convergencia. / La hoja cae sobre la hoja. / La lluvia en la extensión total del llanto.” //

³⁹ Véase la edición que hicimos Pablo MOIÑO y yo en la imprenta artesanal del Ayuntamiento (Madrid: Ayuntamiento, 2004), desgraciadamente agotada, la hemos vuelto a publicar en *Clásicos Hispánicos*.

⁴⁰ *La pícara Justina*, ed. de Luc Torres, Madrid: Castalia 2010.

⁴¹ Innumerables los ejemplos de la poesía actual. Véase también la *Poesía en CD* de Francisco Díaz de Castro.

⁴² *Poema de Mío Cid*. Compárese la edición monumental de Ramón MENÉNDEZ PIDAL (Madrid: Espasa-Calpe, 1945; 3 vols.), con la de Colin SMITH (Madrid: Cátedra, 1976).

⁴³ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco RICO, Barcelona: Crítica, 1998. Tiene muchas y variadas ediciones, como todo o casi todo lo que hace.

los poemas de Góngora en el manuscrito Chacón⁴⁴; la edición de la copia autógrafa de la *Fábula de equis y zeda* de Gerardo Diego...⁴⁵ Y así sucesivamente.

El juego de espacios provendrá, otras veces, del libro receptor y de su página en blanco: sangrados, márgenes, disposición tipográfica, etc. dependerán de los usos de la colección o de la editorial, aunque respetarse debería la norma de que el punto y aparte, con su sangrado siguiente, indica cambio de pensamiento⁴⁶. Si se comparan las ediciones de *Expresión y reunión* y *Poemas vascos*⁴⁷, ambas de Blas de Otero, y muy cercanas, se observará la diferencia entre una edición de bolsillo, sobre mal papel, aprovechando espacios, con otra generosamente financiada, sin duda, en donde cada poema tiene su propia página y hasta su ilustración. ¿Incidencia sobre el texto? Hombre, la verdad, poca. ¿Incidencia sobre el lector? *Poemas vascos* o *Mientras* regalan a sus lectores algo más que el texto: el lector puede sentirse más cómodo leyendo los versos del poeta bilbaíno en aquellas amplias estancias.⁴⁸ Si de ahí pasamos a ediciones más cuidadas y apropiadamente ilustradas, como la de Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, ilustraciones de Juan Carlos Eguillor; edición y prólogo de Mario Hernández⁴⁹, el juicio se nos extravía. Y vaya usted a saber. Recuerdo que en momentos de combate ideológico, mis compañeros más escorados hacia la izquierda presumían de leer los textos más emocionantes, intensos y prohibidos en los roñosos libros de bolsillo que la nueva burguesía solicitaba. El contraste excitaba la libido ideológica, como podría hacerlo a un crítico *siglodeorista* manosear los horrendos ejemplares de algunos de nuestros grandes clásicos, incluido Cervantes, que ya no es el Cervantes genuino, ni siquiera en las ediciones facsímiles de la Real Academia, fastuosas por el papel y el espaciado.

El caso es que no queda más remedio que tener en cuenta los usos editoriales; es importante que las editoriales de textos literarios clásicos se dejen aconsejar por filólogos, y que les paguen para recibir su consejo y, si fuera posible, editar con su trabajo y compañía.

Existe una gradación más allá de la cual, sin duda, hay que hacer algo por respetar el formato original e intentar llevarlo a la edición moderna: piénsese en el *Transiberiano* de Blaise Cendrars-Delaunay⁵⁰ o en la *Tirada de dados* de Mallarmé, paradigmas de un espaciado intocable, que podemos ejemplificar domésticamente con la poesía de Huidobro, Gerardo Diego o alguna de las novelas de Max Aub⁵¹, y todo eso sin entrar en el bosque de formatos modernos que nos está trayendo el siglo XXI. Cuando no se hace, el texto original no es que se deturpe, es que realmente ha desvirtuado su valor y cambiado su significado. Ocurre, en poesía moderna, por citar más ejemplos con libros de Rafael Alberti, José-Miguel Ullán o Mario Hernández que dialogaban con cuadros y dibujos, respectivamente⁵². Pero ya empieza a ocurrir, de modo sistemático, cuando la poesía que se abre al siglo pasado, comienza a coquetear con su sombra impresa y, sin llegar todavía a caligramas o grafismos, baila sobre la página en blanco: Gerardo Diego, Javier Yagüe, Andrés Sánchez Robayna...⁵³ exigirán a sus editores el mantenimiento de

⁴⁴ Cualquier página del *Manuscrito Chacón*, con las obras de Góngora, en la Biblioteca Nacional de España, serviría de ilustración.

⁴⁵ Véanse estos casos, por ejemplo, en Baltasar GRACIÁN, *El discreto...*, Huesca: Iuan Nogues, 1646. Francisco de QUEVEDO, *El Parnaso español. Monte en dos cumbres dividido...* Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1648 (ejemplar del Instituto de Vitoria, 895). El manuscrito Chacón, que se conserva en la BNE, se ha publicado en edición facsímil: *Obras de don Luis de Góngora (Manuscrito Chacón)*... S.I.: RAE-Caja de Ahorros de Ronda, (1991).

⁴⁶ Sangrar o no sangrar atenta contra la forma métrica de los poemas, particularmente la estrófica; *ergo* es grave.

⁴⁷ *Expresión y reunión*, Madrid: Alianza, 1981. *Mientras*, Zaragoza: Javalambre, 1970.

⁴⁸ Página interior de *Mientras*, de Blas de Otero, Zaragoza: Javalambre, 1970.

⁴⁹ Madrid: Fundación Banco Exterior, 1987.

⁵⁰ Un fragmento de Blaise Cendrars-Dalaunay, *El Transiberiano*.

⁵¹ Me refiero a obras como *Jusep Torres Campalans*, de Max AUB; de Gerardo DIEGO, a toda su etapa creacionista, por ejemplo.

⁵² Me refiero a obras como *Fustigada luz* (1975), de Rafael ALBERTI; *Manchas nombradas* (1984), de José Miguel ULLÁN; de Mario HERNÁNDEZ, *Sombras y variaciones*, Madrid: Calambur, 1994.

⁵³ Véase el particular espaciado de obras como *Los cuentos y los besos* (1992), de Javier YAGÜE, reproducida en *En extraño lugar...* (Madrid: Calambur, 2004); o *La roca*, de Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA,

disposiciones espaciales que respeten sus obras. Hay veces en las que esa disposición significativa afecta no a un libro, sino a una obra, a un poema o una parte de una obra, por ejemplo en César Vallejo⁵⁴. Los escritores actuales captaron bien pronto las posibilidades de expresión añadida que se ponían a su disposición en el momento de escribir primero y de editar más tarde la obra: la extraordinaria variedad espacial y tipográfica es un signo de la obra actual. Lo que hay que considerar en cada caso es si ese elemento se ha puesto al servicio de la creación o si se trata de un trasto inútil que esconde el vacío. Si el curioso lector quiere tocar fondo en esta materia, admire cuando pueda la factura de *Siyno sino Poesía cierta mente ciertamente*, de Francisco Pino⁵⁵, en donde perderá, además, en los dos volúmenes finales, su condición de lector.

El viceversa proviene, generalmente, del mercantilismo y de circunstancias ajenas al proceso creador: cuando uno lee las primeras ediciones del *Romancero general*, aquellos dos inmensos volúmenes de 1600 y de 1604, con sus cuatro apretadas columnas de romances, se da cuenta de que se ha buscado embutir la mayor cantidad de texto posible en un mal papel: el editor hará bien en sembrar de espacios la edición moderna para alivio de lectores, que entenderán mejor y disfrutarán más después de la operación editorial. Como ninguna solución es tan limpia y fácil, sugiero que al lector de comienzos del siglo XVII le daba igual la puntuación, que no usaba y pocas veces entendía, y prefería el espaciado como correlato del canto.

Para terminar con el espaciado, hemos de recordar que normas y hábitos cruzan la frontera para imbricarse con cuestiones gráficas. La edición de la ortografía académica de 1815 añade los sangrados después de punto y aparte y facilita, por primera vez, el uso de los corchetes [] con el mismo valor que los paréntesis (), todo un avance. Aún hoy los medievalistas tienen su propia jerga gráfica, que no vamos a citar para evitar tentaciones⁵⁶.

Los modos gráficos

El texto original nos habrá llegado manuscrito, impreso o dictado (oralmente). El último de los casos constituye un caso especial y apasionante de nuestra historia literaria, pues afecta, entre otras cosas, al romancero, a la lírica tradicional, a la poesía musicada, el cuento infantil, a Borges, etc.; pero también a la obra musicada o musicable de vates muy conocidos, desde luego⁵⁷. Sobre cómo cumplir la delicada tarea de recoger aquellos textos y editarlos existe toda una riquísima tradición crítica, acumulada a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del siglo XX, con jalones finales tan arduos como los de la polémica Daniel Devoto-Diego Catalán⁵⁸; o resultados tan apabullantes como la colección de *Cantos populares españoles*, “recogidos, ordenados e ilustrados” por Francisco Rodríguez Marín⁵⁹; o la enjundiosa tesis de Francisco Gutiérrez Carbajo⁶⁰ o esas preciosas paginillas de Eugenio Asensio⁶¹. De entre todos

del que puede verse ahora *En el cuerpo del mundo. Obra poética (1970-2002)*, Madrid: Círculo de Lectores, 2004; en ambos casos se ha respetado escrupulosamente la disposición original.

⁵⁴ Véase el caso de poemas como “Murmurado en inquietud cruzo...”, de *Trilce*. Cfr. En general mi artículo, “Poesía contemporánea. Teoría”, *Voz y Letra*, 11 (2000), 141-150.

⁵⁵ Ed., pról. y notas de Antonio PIEDRA, Valladolid: Ayuntamiento-Fundación Jorge Guillén, 1995, 3 vols.

⁵⁶ Tengo encima de la mesa cuando actualizo este artículo la meticulosa edición del *Libro de Aleixandre*, hecha por Juan CASAS RIGALL, Madrid: Castalia: 2007, que luego ha reeditado; y el original de una nueva edición del *Poema del Cid*, por Ian MICHAEL y J. M. BAYO (Madrid: Castalia), con las que se puede ejemplificar. La compleja casuística está perfectamente planteada por ejemplo por Pedro Sánchez Prieto Borja, en “La lengua como problema en la edición de textos medievales”, en *Tradiciones discursivas*, ob. cit., pp. 117-162.

⁵⁷ Véase *Cantares compuestos...* por Juan Ramón Jiménez, Córdoba: Demófilo, 1981.

⁵⁸ Puede verse una de sus manifestaciones, con referencias bibliográficas, en “Un no aprehendido canto”, de Daniel DEVOTO, en *Abaco*, 1 (1969), 11-44. Véase *supra* la bibliografía de la nota 1.

⁵⁹ F. Rodríguez Marín (ed.), *Cantos populares españoles*, Madrid, Atlas, 1981, 6 vols.

⁶⁰ *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid: Cinterco, 1990, 2 vols.

⁶¹ *Cuadernos de Homenaje. 1. Eugenio Asensio*, Salamanca: Universidad-Sociedad Española de Historia del Libro, 1989.

estos casos, quizá siga siendo el más precario el que atañe al matrimonio música-texto, del que existen libros y ediciones sobre los que empezar a trabajar, pero con un campo inmenso y poco trillado⁶². Hemos de dejarlo ahora de lado, pero con excelentes perspectivas⁶³.

El traslado de originales manuscritos o impresos a ediciones actuales ha alcanzado, por el contrario, cierta rutina: el editor suele hacer caso omiso de los usos caligráficos y tipográficos del original para traducirlos a usos actuales: desecha los hábitos de los copistas, desarrolla las abreviaturas de amanuenses y cajistas, unifica las variedades gráficas, pule y limpia el texto original de todo lo que haya podido asomar por allí sin ser original (manchas, ilustraciones, añadidos, comentarios, notas de poseedores, firmas de censores...), con lo que ya se verá si organiza algún comentario crítico. Todo ello constituye un apartado de la ortografía, ciencia auxiliar que ya tiene su rica tradición crítica⁶⁴.

Abreviaturas

El problema general más enredoso en este apartado siempre comienza por las abreviaturas, que normalmente se desarrollan en la edición moderna. Algunas veces se leen textos clásicos en ediciones modernas que han conservado el S.M. (= ‘Su majestad’); o el V.I. (‘vuestra ilustrísima’) y cosas así. Pero a ningún editor moderno se le ocurre mantener cosas como *pte.*, *p^o*, *p.*, *ldo.*, etc. Normalmente, o son usos del copista o son necesidades del cajista para comprimir o extender una línea, o son argucias del estudiante para ir más rápido en la toma de apuntes, o son triquiñuelas de los *uasat* o *uechat* o de los teléfonos actuales para no tener que teclear todo: no proceden de la voluntad expresiva del autor, aunque sí pueden proceder de la rutina gráfica del autor, cuando no obedecen a cortesía púdica con los lectores, para evitar insultos, palabras malsonantes, etc. En literatura actual fácil es encontrar autores, obras o pasajes en donde ese sistema –y aun otros— son funcionales y expresivos, y no han de cambiarse, en consecuencia, como ocurre en la más compleja de las novelas de Cortázar, *El libro de Manuel*⁶⁵.

Al hablar del desarrollo de las abreviaturas alcanzamos ya los primeros problemas filológicos, lingüísticos, pues puede ser que la parte escondida por la abreviatura no sea fácil de desplegar, o porque admite varias lecturas o porque admite varias grafías; y aquí el desequilibrio entre los dos sistemas resulta particularmente perturbador. Un desarrollo impropio no dañaría, en rigor, al texto literario en prosa, pero afectaría a la historia de la lengua y a la estructura métrica si la abreviatura anda enquistada en un verso. O podría rechinar sobremanera, si resolviéramos una abreviatura medieval como “usted”; o un signo tironiano de comienzos del s. xvi –por ejemplo en las obras de los hermanos Valdés o en libro de recetas de Nola— como “et”.

⁶² Véase ahora, como más cercano a la literatura, Mariano LAMBOA y Lola JOSA, *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo xvii. I Libro de tonos humanos (1655-1656)...*; Barcelona: CSIC, 2000-2003, 2 vols. Los mismos investigadores –un musicólogo y una filóloga— acaban de publicar el vol. I del *Cancionero poético-musical hispánico de Lisboa* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2004), con sus etcéteras. Un ejemplo se encuentra en la bibliografía generosa y englobadora con la que cierra Bernardo J. GARCÍA GARCÍA el volumen coeditado con María Luisa LOBATO de *La fiesta cortesana en la época de los austrias*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2003, p. 293-373. Véase también Alejandro VERA, *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: el Libro de Tonos Humanos* (1656), Lleida: Instituto de Estudios Ilerdenses, 2002.

⁶³ Véase J.J. CARRERAS y Bernardo GARCÍA, *La capilla real de los austrias*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001.

⁶⁴ Remito a los dos trabajos, a mi modo de ver, más completos: Abraham ESTEVE SERRANO, *Estudios de teoría ortográfica del español*. Murcia: Universidad, 1982. Lo citaremos abreviadamente como *Esteve*. Y *Ortografía y ciencia del lenguaje*, de José POLO (Madrid: Paraninfo, 1974), sin duda el mejor compendio del tema, expuesto por el especialista más competente. Puede verse también, más ensayística, la *Historia de las letras*, de Gregorio SALVADOR y Juan R. LODARES, Madrid: Espasa, 1996.

⁶⁵ Julio CORTÁZAR, *Libro de Manuel*, Madrid: Alfaguara, 1995.

Me gustaría hacer una estación justo en este momento y romper una lanza, otra vez, por la riqueza y variedad idiomática; romper algo y devolver al barullo lo que a veces definimos como sencillo, puesto que así no desvirtuamos la realidad. Esto es: parece que cuando hablamos de modernización damos por sentado que es un proceso hacia la normalización de un texto originalmente mucho más abierto; realmente no es casi nunca así, pues la lengua actual sigue siendo tan variable y escurridiza como la clásica, y presenta conjuntos gráficos y fonológicos desequilibrados, sin correspondencia ajustada⁶⁶. De hecho, yo suelo escribir unas veces *setiembre*, *trascibir* y *trasporte* al lado de *período*, *debe decirlo*, etc. La lengua vive, como es natural, a su aire, hoy también: no es una forma permanente, de manera que tampoco podemos ser dogmáticos en aquello de la reconversión a moderno, porque lo moderno se debate entre la ramplonería, la viscosidad y la incertidumbre muchas más veces que lo antiguo; y los sistemas modernos muchas veces no se refinan, sino que prefieren ir a la deriva, como bien se ve en los carteles, anuncios y textos escritos de cualquier televisión. Viene a cuento la parrafada porque hasta el principio de “coherencia”⁶⁷ puede discutirse en estos casos.

Volvemos a las abreviaturas. Son los casos siempre citados de *ome*, *vm*, *t*, *n^o*, etc., que, según qué épocas pueden desarrollarse como *hombre*, *ome*, *omne*, *ombre*...; como *et*, *e*, *y*, *e*...; como *vuesa merced*, *vuestra merced*, *vusted*, *vuaced*..., como *número*, *nombre*...; y así sucesivamente. La posible solución ha de alcanzarse siempre teniendo en cuenta, primero, el estado de lengua, la edad de la lengua española en el momento que se creó la obra, para dilucidar si entonces se decía/leía *ombre*, *ome*, *omne*; *nombre*, *nomne*, *nomen*, *spritu*, *espíritu*...⁶⁸ En lo de leía/decía hay intrínquilis, pues cada una de esas perspectivas se dirige a realizaciones distintas, aunque aquí estamos dando por sentado –con la lingüística moderna– que existe una norma ideal en donde convergen y que la normalización modernizadora prefiere la forma escrita⁶⁹. Aquella solución puede ir apoyada por el testimonio autógrafo, cuando sea el caso y siempre que ese testimonio no contradiga frontalmente el uso. No porque un autor contemporáneo escriba *ombre* (sin *h*-), vamos a respetar su falta de ortografía⁷⁰. Y claro que las abreviaturas del trato cortés de tercera persona de un madrileño no las vamos a transcribir con interdental sorda cerrando, sino con su *-d*, haciendo caso omiso de las campañas de Zapatero, que allá él a qué grado de perversión del lenguaje quiere llegar. Ocurrirá las más de las veces, sin embargo, que los testimonios del término cuya abreviatura ha de resolverse pueden diferir, en cuyo caso las soluciones podrán ser razonadas: no parece sin embargo, a pesar de mi tortuosidad anterior, que cada abreviatura haya de resolverse en cada caso de modo distinto (más vacilaciones, añadidas ahora por el editor). Las dudas serán menores en el caso de los versos, pues el silabeo y el ritmo contribuirán fácilmente a la solución correcta. Ya se ve, ya se ve que tan pronto como pisamos terreno real el campo se agiganta.

Existen casos en los que el hábito de la abreviatura puede haberse anquilosado en forma gráfica sin razón fonológica: de tanto añadir la ceja superior a “*no*”, “*como*”, *q*, o la *r* volada en futuros de subjuntivos tipo *ovie*, o lo que se ha suplido con la ceja sobre la *p* (si *pre-* o si *pro-*)

⁶⁶ La sensación de correspondencia mayor entre conjuntos proviene de nuestra competencia lingüística.

⁶⁷ Lo defiende, por ejemplo, SÁNCHEZ-PRIETO, en su estupenda monografía (así en pp. 106-107).

⁶⁸ Y aun y con todo se tendrán cautelas. Cuando Quevedo, en su precioso prologuillo a la impresión de Francisco de la Torre (1631) hace referencia a estas cuestiones, recuerda a los críticos, sin tapujos, que la moda de escribir “*spiritu*” y no “*espíritu*” en Herrera, así como otras palabras (*voy*, *vo*; *donde*, *do*) obedece –y empleo sus palabras– a que no cabe en el verso la más frecuente. Idéntica argumentación para los finales de la segunda persona del singular de los indefinidos (*distes*, *moviestes*, *quisistes*), forma analógica cuando se necesita rimarlos con *tristes*, lo que ocurre hasta un siglo después (en Lope, el propio Quevedo, etc.) de haberse extendido la forma actual (*quisiste*, *viste*, *dejaste*...) Sería el momento de indicar que algunos textos de *El Buscón* se añadieron para completar una página, como explicó Jaime Moll.

⁶⁹ José Antonio PASCUAL, art. cit., pp. 44-5. Escribimos, pues, de una manera y leemos de otra.

⁷⁰ Estamos señalando exactamente lo que hacía, por ejemplo, César VALLEJO, en *Trilce*, en cuya obra hay que respetar las faltas de ortografía: “Vusco volvvver de golpe el golpe...” (*Trilce*, ed. de Julio ORTEGA, Madrid: Cátedra, 2003⁵, p. 72). E incluso que los puntos suspensivos rara vez sean tres: véase la edición de Efraín Cristal y Marta Ortiz de *Trilce* (Madrid: Clásicos Castalia). Mis alumnos –y algunos enemigos-- saben que y siempre escribo cuatro puntos suspensivos.

no sabemos si continuar con *non* o *comme* a finales del siglo XV, es decir, desarrollando explícitamente la nasal, que se había convertido en un tic del amanuense o, como dice Valdés con más gracia, “como ornamento de la escritura”. ¿Quién escribía *mûcho*, con ceja sobre la u, pronunciaría de verdad /muncho/?

Las abreviaturas de la época medieval son distintas de las de la edad de la imprenta; y no digamos de la que nos invaden desde los mensajes de los móviles —a las que no hemos hecho más que asomarnos prudentemente— y las direcciones de los “e.m”, que están cambiando el terreno imparablemente. Para la época medieval y para la procesal de los siglos siguientes, en plano puramente paleográfico, sabido es que el conocimiento adecuado del sistema de abreviaturas resulta imprescindible para descifrar el texto. Y que ese conjunto de recursos para la escritura gráfica y su consecuente desciframiento varían según muchas circunstancias: góticas, cursivas, bastardillas, escribanías, etc.

Preliminares

Paratexto es uno de esos términos entre técnico y pedante, hermano de *intertextualidad*, *obsoleto*, *evento*, *empoderar*, *desescalada*, *colapso* con el que se suele nombrar el conjunto de elementos que rodean la edición de un texto, excluyendo precisamente el texto: prólogos e introducciones; bibliografía; criterios de edición; notas; índices y apéndices; ilustraciones⁷¹; etc. Los autores clásicos hablaban de “preliminares”, lo que está también en la tradición de la crítica bibliográfica; pero el término se resiste a recoger los que no son pre-, como el colofón y los índices.

¿Han de editarse los preliminares, el conjunto de textos propios y ajenos que rodean al texto? Si nos contestamos con el *Quijote* en la mano veremos que sí: la dedicatoria al mecenas, los poemas que se inventa porque nadie quería prologar con los suyos esa obra tan extraña — nos lo contó Lope—, los documentos legales —y los que faltan— que nos indican tiempos, lugares y plazos de la edición y, sobre todo, un prólogo maravilloso. La integridad del texto clásico ha de preservarse, por tanto, pues aunque aparentemente aquello pueda no interesar para nada, escondrijo puede ser de secretos que nos permitan entender aspectos de la obra. En estos momentos funciona, para que no todo sean mieles, lo del carácter de la edición. En un *Quijote* infantil o de divulgación pueden suprimirse los paratextos legales, lugares para la investigación, aquellos que no proceden de la pluma de Cervantes; pero nunca se omitirán los que sí tienen carácter creador. Una frontera difícil de determinar: ¿qué se hace con lo que son rutinas de la época, por ejemplo la dedicatoria al Mecenas, tan rancia que incluso Cervantes hubo de permitir que se copiara de otro libro⁷²? *In dubio pro reo*. Conservarlas, con su nota explicativa.

Los aspectos lingüísticos

En todos sus estratos, a saber, como los hemos enumerado antes: la letrería y la cuestión fonética y fonológica.— Los signos diacríticos.— Las tildes y los acentos.— Las mayúsculas.— La separación de palabras.— Aspectos morfosintácticos, léxicos y semánticos.

Quien escribe estos párrafos piensa que introducir cambios en la estructura sintáctica, la selección léxica o el valor semántico significa sencillamente efectuar no una edición, sino una “versión” moderna; y eso es harina de otro costal. También piensa, sin embargo, que caben, utilizando precisamente conocimientos de historia de la lengua, ediciones modernas que

⁷¹ Que tiene ya, por cierto, excelente bibliografía, después de haber pasado por los ensayos de A. PORQUERA MAYO. Véase la monografía de Ana CAYUELA, *Le paratexte au siècle d'or*, Genève: Droz, 1996; y su versión española en Madrid: Calambur, 2003.

⁷² Como se sabe, dedicado al duque de Béjar; las veinte líneas de que consta se copiaron de otras dedicatorias antiguas, particularmente de la que escribió Fernando de HERRERA para sus anotaciones a Garcilaso (1580); lo más plausible que por cumplir ese expediente con rapidez y no retrasar la tirada.

renueven algunos —ahí está el quid— de esos aspectos sin traicionar la naturaleza del viejo texto. Ya lo veremos.

Letrería

Muchos son los problemas que conciernen a la letrería de un texto clásico. Supondremos ahora que no hay problemas paleográficos y que el editor, el filólogo, ha leído correctamente las letras que el autor o el copista —si es manuscrito— o el impresor —si es impreso— han empleado⁷³; y que ha estabilizado teóricamente el sistema para traspassarlo al sistema gráfico moderno. Los casos pueden ser varios y unos cuantos inciden directamente en problemas fonéticos y fonológicos.

Cuando las letras corresponden a un sistema estable, tanto del español antiguo como del actual, en su doble nivel gráfico y fonológico, ningún problema: la transcripción es limpia y sencilla; puede cambiar el dibujo de la letra, pero nada más. Si no pertenecen a un sistema estable, el editor debe alcanzar a suplir ese sistema teóricamente para trabajar finalmente en el lugar del sistema, es decir, con grafemas y fonológicamente.

Cuando la/s letra/s antigua/s no tiene/n correspondencia con ninguna letra del sistema gráfico actual, se dan múltiples casos distintos, dependiendo de dónde proceda la aparente incongruencia. Tenemos por incongruente: la representación de un fonema por varias letras distintas o por varias agrupadas, lo que está en nuestro sistema (y en *Los santos Inocentes*, de Delibes, que incluso llega a la película) es la ausencia de una letra para un fonema o de un fonema con una letra etc. Es en esta descompensación de la congruencia de los sistemas en donde estriba la dificultad, a la que se añade la incongruencia provocada por la actualización sintagmática, como la actual *h-*, o que varían según el lugar que ocupen en la cadena gráfica o fonética (*ca, cha...*) Ya eran un problema antes de que lo sufrieran nuestros escolares, pues la desinencia *-t* de la tercera persona de los verbos, o la *-n* de la negación *non* es probable que fueran letras ciegas a mediados del siglo xv, como lo es hoy la *-d* o la *-d-* en muchas ocasiones. Lapesa ponía el ejemplo de *nos han fastidiado* frente a *nos han objetado*. Ocurre que, mientras conservamos la forma gráfica hoy día, por respeto hacia una posible forma culta, que se puede recuperar cuando se es locutor de televisión y cosas así, decidimos suprimir la vieja forma gráfica cuando averiguamos que ya no sonaba, porque nos lo señala algún gramático o algún verso oportuno. Es decir, y he aquí nuevamente la madre de la criatura: el sistema gráfico no recoge exactamente el sistema fonológico y su viceversa: el sistema fonológico, normalmente más veloz que el gráfico, no está exactamente representado por el sistema gráfico: hay que aceptar que en esa nebulosa de dos conjuntos disímiles pueden ocurrir fenómenos que, en una edición seria, el editor explicará en algún lugar (la introducción, la anotación). Cualquier intento de igualarlos será arbitrario y frágil.

Todos estos casos se duplican y aun multiplican con las asociaciones de letras, dígrafos, diptongos y agrupaciones de todo tipo, que pueden analizarse de la misma manera: *cassa, Phelipe, estranyo, moxsca, christiano, seghna...*

En resumen: el sistema gráfico del castellano muestra una correspondencia cambiante con el sistema fonológico, lo que produce esa sensación de inestabilidad. El editor hace como si hubiera sorprendido en su texto un sistema estable, y obra de acuerdo con esa suspensión textual. Por eso es absolutamente necesario que defina previamente el sistema teórico y su lugar histórico, apuntalando constantemente el texto con notas y advertencias sobre su singularidad y circunstancias.

⁷³ En ese párrafo tan inocente se han despachado cuestiones capitales, sobre todo para la edición de textos manuscritos, en los que la incidencia de los problemas paleográficos traspasan todo tipo de fronteras para incidir en las lecturas, los sistemas de interpretación, el significado, etc.

Protegidos por los ortógrafos y gramáticos clásicos, que expusieron sistemáticamente el uso del sistema gráfico⁷⁴, daremos un repaso a todas las letras, empezando por las consonantes y situándonos en una perspectiva puramente práctica, la de la edición de textos

Vocales

La edición filológica no debe corregir las variaciones en el timbre de las vocales átonas, muy frecuentes durante el periodo medieval y clásico, más esporádicas hoy, como índice del habla vulgar (*cerimonia*, *metad*) o pedante (*rigoroso*); de la misma manera que no debe reducir las diptongaciones (*priesa*), ni reponer las pérdidas (*nadi*, *adreçar*). No se debe reponer la –e apocopada (*fuent*, *mient*). En la edición modernizada no filológica (no volveré a repetir esa diferencia) se pueden modernizar todos esos aspectos, que son rasgos de la lengua de la época sin incidencia textual, en general.

Para la edición filológica no somos partidarios de leer –conjeturar– otra pronunciación en los vacilantes y pluriformes sistemas medievales (*cumo*, *cuemo*, *como*, *cuomo...*), sino dejarlos así, con su nota explicativa⁷⁵. Habrán de solucionarse, sin embargo, los problemas de duplicación innecesaria (*fee*, *veen*) a partir de los textos clásicos, del siglo XVI en adelante. Pueden cambiarse todos en la edición modernizada, y recuerdo una vez más que excepción hecha de las modernizaciones que afecten a la rima, ritmo y silabeo del verso. La RAE está dando carta de naturaleza a muchos de esos cambios, y no siempre con acierto.

Se pueden escribir con tilde las *y* *v* vocálicas. He visto que la tilde se suele ampliar al verbo haber (“á venido”) cuando no se repone la *h*-.

Para la confluencia de la *i* con la *y* con la *j*; y de la *u* con la *v*, véanse las referencias posteriores. Tanto en la edición filológica como en la modernizada se deben convertir a vocal los usos que así lo digan de la *j*, *y*, *v*. En algunos pocos casos, en los que se podría dudar de si la grafía representa vocal o consonante: *junta*, *yunta*, *hierba*, *yerba*, *ierba*, etc. pueden mantenerse tal cual; de hecho, son vacilaciones todavía vivas. En caso de duda total, manténgase la forma primera y dada: la gráfica.

Tanto en edición filológica como en modernizada se deben modernizar con consonante, a su vez, los usos de *i*, *u* que así lo digan (*coier* > *coger*), obviamente con la solución moderna en el primer caso; con solución variable en el segundo, en donde se preferirá *v* al menos para la época medieval y el español preclásico, ya que mantienen valor fonológico, fricativa *v* frente a oclusiva *b*. A partir de entonces, su buscará la solución ortográfica moderna (*b*, *v*).

En todo tipo de ediciones –filológica o modernizada– se repondrá la *u* en los ejemplos medievales de *qe* /ke/, *qi* /ki/.

No se acelerará gráficamente el proceso de vocalización de casos como *cibdad* o *cabdillo*, que deberán mantenerse como testimonios de una pronunciación real o recordada esporádicamente⁷⁶ en la edición filológica; que sí se repondrá en la edición modernizada (*ciudad*, *caudillo*), como explicamos en su momento e insistimos ahora: no habrá diferencia léxica, textual, etc. entre *cabdillo* / *caudillo*.

⁷⁴ *Epitome de la ortografía latina y castellana...*, est. y ed. de Antonio QUILIS y Juan Manuel ROZAS, Madrid: CSIC, 1965. Utilizaré de modo general, sin especificar la fuente exacta, mediante comillas el modo de expresión de nuestros gramáticos clásicos. En las más tempranas, y la de Patón todavía lo es, hay que manejar con sumo cuidado las normas, pues se refieren, indistintamente a veces, al latín y al castellano; así, en la primera consonante, diferencian los sonidos de la *b* y de la *v*, porque en esta segunda “se pronuncia los labios apartados”, es decir, fricativa, pero toma los ejemplos del latín (*viuo*, *viuit*).

⁷⁵ Se verá el resultado poco satisfactorio de intentar reponer la fonética en textos medievales, en el citado SÁNCHEZ-PRieto, pp. 110-112, sobre todo.

⁷⁶ SÁNCHEZ-PRieto, p. 114.

Consonantes

b Primero habrá que distinguir paleográficamente en textos medievales el dibujo de cada una de las letras (*b*, *v*, *u*), lo que no siempre es fácil. Luego situar históricamente la grafía, puesto que la *v*, *u* pierde su valor fonológico como acabamos de ver, es decir su diferenciación fonética con la *b*, aquella labiodental o fricativa, durante el periodo clásico, como denuncia Nebrija. “Los castellanos muy poco la dividen y diferencian de la *v*” (*Gramática* de Villalón). Nuestro consejo es restablecer desde Cervantes el uso moderno en los casos de sonido consonántico⁷⁷; y desde Nebrija (o quien ahora sea el primer lexicógrafo, Alonso de Palencia), un siglo antes, ponderarlo de acuerdo con la obra y autor, en cualquier tipo de edición. Ya hemos señalado qué hacer con la agrupación *cibdad*, *cabdal*...

c “Tiene tres oficios”, dice Jiménez Patón: su oficio o sonido velar /k/ se representó en los casos de /ku/ tanto con esta letra como con la *q*:- *quanto*, *qual*, etc. Ya vimos que en periodo medieval puede aparecer *qe*, *qi*. Se trata de una de las letras más recalcitrantes, pues hasta la ortografía académica de 1815 no se decide a su cambio total (*cuestión*, *cuanto*...). Los medievalistas se resisten a modernizarla, y la utilizan como un caso claro de “sentido contextual”, es decir, de añoranza por las formas gráficas venerables. Creo, sin embargo, que podría hacerse siempre, sin ninguna incidencia fonética en los casos de velar sorda⁷⁸ y eso tanto en ediciones filológicas como, obviamente, en las modernizadas.

Su segundo oficio o sonido interdental moderno, cuando antecede a *e*, *i*, procede de un proceso de desfonologización de las sibilantes, que se representaba como *ç* cuando era sorda, y como *z* cuando era sonora. Las grafías se mantuvieron cuando la distinción ya se había perdido y ambos fonemas habían cambiado su punto y modo de articulación. A partir del periodo clásico, por tanto, pueden primero –en edición filológica– mantenerse, teniendo cuidado siempre de las realizaciones dialectales, que producen sinfín de cruces curiosos. Luego, puede modernizarse la que viene de la sonora –la *z*–, como veremos.

Su tercer oficio es para asociarse a la *h*, en cuyo caso al dígrafo, a su vez, se le encargaban dos tareas: la primera para representar el sonido palatal que hoy tiene (*chico*, *chapín*...); se trata de un sonido palatal africado sordo, bombardeado, durante el periodo medieval, por todo tipo de ensayos –entre ellos el de *ch* y el de la grafía perdida, la *k*– para su reproducción ortográfica: realmente es con textos medievales con los que se ha de extremar el cuidado en la modernización para descubrir detrás de aquellas variopintas representaciones el intento de escribir lo que luego, a partir de Nebrija, se hará casi siempre con una *ch*. Nuestro consejo es modernizar a *ch* sistemáticamente desde entonces; ponderar las soluciones medievales.

La segunda tarea del dígrafo *ch* se puede encontrar hasta 1754: es la de representar el sonido /k/, caso en el que se marcaba con capucha sobre la vocal siguiente: *châridad*. Se trata realmente del mismo sonido de la *c* simple + *a*, *o*, *u*, pues la *h* es muda en esos casos. Las primeras dudas acerca de esta grafía aparecen en la ortografía de 1763, que decide suprimir algunas (*coro*, *quimera*, *mecánica*...). Se avanza hacia la solución moderna en la de 1770. La ortografía de 1815, que recoge las innovaciones del *Diccionario* de 1803, decide por fin suprimir la *h* muda de *Christo* y la capucha de la vocal siguiente en los casos que veníamos mentando: *caridad*.

Nuestro consejo es –tanto en edición filológica como modernizada– restablecer el uso moderno cuando es /k/ en todos los casos, reduciendo a su grafía actual (*caridad*); y respetar su uso medieval y preclásico en los casos de edición filológica y en el caso de *c + e*, *i - z - ç*.

Además de tantos oficios la *c* puede aparecer duplicada (recuérdese lo que decíamos *supra*, a propósito de las ediciones de fray Luis), o bien por recuerdo etimológico o bien porque afecta a la pronunciación. Fue nuevamente *Autoridades* quien estableció que solo se conservara la doble *cc* en casos en los que se sintiera su pronunciación (*acción*, *sección*...). Ahora bien, como se trata de un grupo culto consonántico, aconsejamos respetarlos en las ediciones

⁷⁷ Esteve, 141-204.

⁷⁸ Esteve, 207-236.

filológicas y reducirlos siempre en las ediciones modernizadas a su uso actual; así como no reponer nunca los casos de doble *cc* en edición filológica, cuando se hayan escrito con una sola: *ación, seción*.

Tampoco se deben modernizar –corregir– en ningún caso ceceos y seseos.

La *ç*, letra hoy desaparecida de nuestro alfabeto, dejó de sonar distintamente en cuanto adelantó su punto de realización, a interdental, y se confundió con el ensordecimiento de la correspondiente sonora (normalmente escrita como *z*)⁷⁹. El fenómeno, al menos el del ensordecimiento, ya estaba cumplido al final del último tercio del siglo XVI. Se conservó, sin embargo, como grafía hasta bien entrado el siglo XVIII. Es, por tanto, desde la primera fecha, comienzos del siglo XVI, cuando el editor puede modernizar y reconvertir la *ç* sea en *c* (+*e*, *i*); sea en *z* (+*o*, *a*, *u*). Para el primer caso (*ç*+*e*, *i*) no hay inconveniente en modernizar siempre, incluyendo el periodo medieval, a *c+e,i*⁸⁰. Al ponderar, sin embargo, durante el siglo XVI temprano, si el autor u obra editado todavía distingue el punto de articulación de estas dos sibilantes, las representadas por *ç* y *z*, se observará que de todos modos ambas ya han confluido y se han confundido, sean prepalatales o sean interdenciales, lo que a efectos ortográficos vuelve a resolverse con su igualación gráfica.

d no plantea muchos problemas su uso y modernización. En la edición filológica no se debe reponer en los casos medievales y clásicos en donde aparece como perdida (*verdá, virtú, crueza*). Incluso refrendado por la rima (*dezí / mí*). Se tendrá especial cuidado en combinar esa pérdida con la tilde correspondiente, cuando su uso parezca ser el del imperativo: *mirá, tené*, etc., abundante durante el periodo clásico, a veces disfrazado de mero presente (*mira, considera*). En el periodo preclásico y en formas verbales puede ocupar su lugar todavía una –*t* desinencial (*amat, set, considerat...*), probablemente como resto ortográfico cuando ya la pronunciación era con –*d*, se repondrá en ediciones modernizadas pero se mantendrá en ediciones filológicas, señalando las circunstancias de su uso en algún lugar crítico⁸¹. Puede darse el tratamiento de agrupación consonántica a los casos de acumulación final, tipo *sant, segund*, etc., que se conservarían en edición filológica, señalando su uso y valor críticamente en el español medieval y clásico, y que se modernizarían en edición moderna.

f Alguna vez pudo entrar en concurrencia con la *h-* que procedía de *f-* latina (*huego, hue...* y semejantes es muy frecuente durante el siglo XVI); pero su uso más anómalo lo veremos a propósito del dígrafo *ph*, que le usurpó el oficio, como en *philosophía*. Nuestro consejo es, en el caso de edición filológica, restablecer siempre el uso moderno, para el segundo caso; no hacerlo en el primero, que delata algún tipo de realización dialectal, es decir: no modernizar la diferenciación *h-* y *f-*. Ya lo decía Villalón: “Pero débese mirar con gran aviso que sigamos siempre el mejor sonido que hiciere a las orejas con la costumbre de los más cuerdos y más avisados en el hablar en aquella provincia, porque entonces parecerá mejor”. Véase lo que decimos enseguida a propósito de la *h-*.⁸²

g “Tiene dos oficios”, uno propio que es el velar /*g*/ oclusivo sonoro, como en *gordo, ganas, algo*. Su empleo moderno es *g+a*, *o*; *g+* consonante+ *u+i*, *e* (*guijarro, guerra*); *g+r*, *l* (*gruta, gladiador*). Otro en posición explosiva (*digno, signo*) que se pronuncia “juntando a la vocal precedente la *g* y hiriendo como que con el paladar la *g*”. Este segundo caso incurre en lo que en ediciones de textos suele llamarse “agrupación de consonantes (cultas)”, de las que, cuantas veces nos surja, defenderemos su respeto y conservación. Ocurre, sobre todo en el periodo medieval y preclásico, que esa escritura surge como ultracorrección: al arbitrio, conocimiento y sagacidad del editor queda entonces si, además de conservar “nepcios” y

⁷⁹ Véase la precisa definición de su articulación palatal, todavía, en Benito RUIZ, *Declaración de las bozes y pronunçiaçiones que ái en nuestra lengua castellana.....* (Madrid: Francisco Sánchez, 1587), f. 10v.

⁸⁰ M. MORREALE, art. cit., p. 195.

⁸¹ Esteve, 325-331. Y Salvador-Lodares, 55-62.

⁸² Esteve, 343-52.

“mentecaptos” explica en nota lo que ha ocurrido. Es muy difícil, si no se trata de versos y rimas, determinar si quien escribe *escriptura*, *sancto* pronuncia también deformadamente así o no⁸³. Más allá de la edición filológica, la edición moderna puede adoptar la solución actual, siempre que no afecte a elementos métricos.

La letra *g* entra en el torbellino de las grafías que a veces representaban sonidos palatales, concurriendo principalmente con la *j*, *i* y a veces con intentos de representarlos mediante asociación de letras. De sus dos sonidos actuales, el velar /x/ sordo es el resultado de un ensordecimiento y desplazamiento.

h Durante el periodo clásico tuvo al menos tres funciones: la de representar el sonido o aspiración resultante de la pérdida de la *f*- inicial latina (como en *farina*); la de seguir representando una grafía ciega, como la *h*- latina (*hora*⁸⁴); la de asociarse a otras letras en dígrafos para otro tipo de sonidos, como *ch* (*châridad*); quizá en este último caso pudiéramos incluir su función de engrosar el contorno gráfico, que es un razonamiento con el que siempre se ha defendido a esta letra. Los gramáticos siempre sospecharon que mantenía “un huelgo con que engruesa la vocal o consonante a quien se allega” (Jiménez Patón), “que no es letra sino aspiración que da alma y espíritu y fuerza a la palabra donde se pone” (Villalón); preciosos modos de definir una aspiración que a veces es ultracorrecta (cuando procede de la *h*- latina, por ejemplo: *hoy*, *hora*; o cuando ni siquiera la había: *hedad*, *hera*, *horden*), y que puede llegar a desarrollar una labiodental (*fenchir*) por lo que habrá de andarse con cautela cuando se suprima en los textos medievales y clásicos, sobre todo en verso (porque produce sinalefas indeseadas). En efecto, se trata de una de esas grafías cuya solución ha de ser sumamente ponderada en dos series de casos: los etimológicos y los dialectales⁸⁵, a veces confluyentes en un mismo término, obra o autor. Por ejemplo, en la poesía de Góngora, que comienza a escribir (hacia 1580) en periodo de inestabilidad fonológica, que además es andaluz y que, como sacerdote, recuerda el origen latino o no, de las voces. Esa delicada criatura que es su poesía se halla plagada de aches que rompen diptongos, deshacen sinalefas o evitan ritmos indeseados⁸⁶. Lope de Vega, por su parte, utilizaba en los autógrafos el doblete “ahora/agora” para escandir el verso acomodando la palabra⁸⁷. Véanse casos *viendo que holgáis de verme; que quiebran de la herida*, (de h. 1530). En la poesía moderna (desde el siglo XVII), *ahora*, como otros muchos términos, cuenta como dos o tres sílabas.

Se puede reponer en ediciones modernizadas también la extraña *h* actual de las exclamaciones: *¡ah!*, *¡oh!*, cosa que he visto que no se lleva a cabo casi nunca. Es bastante inofensiva: diferencia el rostro gráfico de algunas partículas.

⁸³ Véase nuestro razonamiento en *Poesía manuscrita. Manual de investigadores*, Madrid: Calambur, 2003, frente al de Carmen ISASI, por ejemplo, “Editar a Quevedo: algunas cuestiones a la luz de la lingüística histórica”, *Perinola*, 4 (2000), 177-90. Cf. *Esteve*, 335-339.

⁸⁴ “Algunas veces no sirve más de a imitación de los latinos, acompañar a la vocal que se sigue, como diciendo *honra*, *hombre*, *humildad*...” (JIMÉNEZ PATÓN, 46). Cf. *Esteve*, 275-305.

⁸⁵ Con los que se cruzan, desde luego, ocasionalmente, otras razones, por ejemplo las paleográficas: M. MORREALE, “La (orto)grafía como tropiezo”, en *Estudios de grafemática en el dominio hispano*, Salamanca-Instituto Caro y Cuervo, 1998, 190-91. *Esteve*, 275. Vamos a traer a esta nota un elaborado evangelio filológico de la profesora italiana M. Morreale, su reciente *Homenaje a Fray Luis de León*, Salamanca-Zaragoza: Universidades, 2007, sobre el que se puede consultar, además, mi reseña (en la *RFE*).

⁸⁶ Véase Pablo JAURALDE, “El endecasílabo en las *Soledades*, de Góngora”, en *Pulchre, bene, recte. Estudios en homenaje al prof. Fernando González Ollé*, Pamplona: Eunsa, 2002, pp. 775-784. Homenaje en donde, por cierto, se estrenaba Francisco RICO (“Nota preliminar sobre la grafía del texto crítico”, pp. 1147-1159) hacia una serie de problemas, luego tratados profusamente por él y sus ediciones, que solo tangencialmente incide en nuestro humilde problema de la “modernización”, y sobre los que volveremos.

⁸⁷ S.G. Morley, “ortografía de cinco comedias autógrafas de Lope de Vega”, en *Estudios... in memoriam de Adolfo Bonilla...*, Madrid, 1927, pp. 529-532. Y su utilización consecuente en la ed. que de *La viuda valenciana* acaba de hacer Teresa Ferrer, a quien tomo la cita (Madrid: Castalia, 2001, pp. 84-85).

Los viejos gramáticos supieron muy bien por qué se empleaba delante del diptongo *ue*, aunque no estuviera en la raíz latina: “porque si no se antepusiera, por ventura leyéramos “verto” (*huerto*), bebo (*huevo*),” etc.

Ya la hemos visto como dígrafo en *phantasma* y *philosophía*, en ambos casos para “engrosar un poco el espíritu, aunque con *ph* le hacen suene como *f*”. Solo en este segundo caso, por tanto, hemos de modernizar a *f*, en tanto en los restantes hemos de suprimirla (*rhitmo*). Se mantendrá en ediciones filológicas. El uso de la grafía *ph* con valor de labiodental sorda desaparece definitivamente con la ortografía de 1815.

I La letra *i* concurrió con la *y* para la representación de la correspondiente vocal y de la mediopalatal sonora (*maior*, *suia*); pero también se empleó para representar la palatal sonora que acabaría por concurrir en la actual /x/; incluso se utilizó como signo vago de palatalización sonora en casos de agrupación de consonantes (*ninio*, *seniores*). La diferenciación de *y* para consonante e *i* para vocal solo alcanza a normalizarse en 1815, aunque se avanza hacia la solución moderna desde la ortografía de 1763, en la que todavía se mantiene como mayúscula en los casos de *Ysla*, *Yglesia*. Su valor consonántico entra en franca decadencia con el desarrollo de la imprenta; Patón señala “que no le ha quedado el tal sonido sino a pocas diciones”. Probablemente la grafía *i* es, a pesar de su trazo tan simple, una de las más complejas por su plurivalencia: entra en colisión con las representaciones de la *g*, *j*, *y*, al menos, por no hablar de dígrafos, a los que suele añadir un cierto valor palatal: *ieringa*, *iudío*, *iara*, *cuio*... (los primeros, ejemplos de Jiménez Patón). Señalan los preceptistas antiguos que “cuando la *i* tiene antes *h* siempre es vocal”. La *i* arrastra serios problemas de identidad en manuscritos e impresos tempranos (por ejemplo, los de letra gótica), por su silueta de palillo endeble, fácilmente confundible con los trazos de sus compañeras más gorditas y formadas, de hecho la *i* larga hubo de sufrir por necesidades gráficas, para no ser confundida con los trazos semejantes de la *n*, la *m*, etc.

Nuestra propuesta es modernizar siempre los usos vocálicos, o con *i* o con *y* ya desde las ediciones filológicas en adelante, las modernizadas; y modernizar su uso consonántico, o hacia *y*/*ll* o hacia la representación moderna de la /x/ solo a partir de mediados del siglo XVI. Para el periodo medieval y preclásico la solución ha de ser ponderada, evitando el polimorfismo y la polifuncionalidad, pero intentando mantener los posibles restos de diferenciación fonética entre las mediopalatales (y entonces se mantiene la diferencia *y*, *ll*); y entre las prepalatales (y entonces puede modernizarse evitando el polimorfismo, hacia *j*, *g*).

J Confluye, como vocal, con la *i* (a veces escrita como *y*), en cuyo caso se modernizará con criterio moderno en los dos tipos de edición (filológica y modernizada), lo mismo que en los restantes casos que siguen: como consonante se trata de una de las grafías para representar a la sibilante sonora (confluye a veces con *g*) que corresponde a la sorda representada por *x*. A partir del periodo clásico, desde comienzos del siglo XVI, se puede modernizar su uso gráfico (como *g* o como *j*). También recoge la modernización de la letra *x* cuando esta representa un sonido velar sordo, en el mismo límite de tiempo. Plantea problemas de identificación o correspondencia con la *g*- *y*- cuando son iniciales.

K La *k* desapareció realmente de nuestro alfabeto —excepto para extranjerismos— en la ortografía de 1815. Siempre se consideró que no era “letra”, pero es posible encontrarla en textos medievales muy localizados para representar la oclusiva gutural sorda /k/: *akel*. Se puede modernizar siempre, por tanto: *quilómetro quilo*...

L Como sonido simple se mantiene sistemáticamente; no se deben modernizar los cambios vulgares y dialectales (*cravo*, *branco*). Algún problema acarrea su uso cuando va en inicial de palabra, como el *lorando* del códice del *Poema del Cid*. Su solución debe ser exclusiva en cada caso.

Ll Como se sabe, su diferenciación del sonido representado por *y* consonante tiene historia y distribución actual muy compleja. Se debe reponer su uso actual en textos modernos y

contemporáneos; se debe respetar, ocasionalmente con nota explicativa, el uso medieval y clásico. El sonido palatal lateral sonoro que se buscó representar mediante la duplicación de la *l*, mediante la grafía *ll* sufrió todo tipo de embates desde la baja Edad Media hasta finales del siglo XVI, y aun luego sufrió contagios de los que todavía no se ha curado⁸⁸.

Cuando no reenvía a un sonido palatal, puede reducirse a uso moderno tanto en edición filológica como modernizada (*illustre, jullio*), se trata normalmente de cultismos gráficos.

Durante el periodo áureo se empezó a sentir como pronunciación vulgar la asimilación *mirallos, comellos, bebellos...*, en el sentir de Villalón, caso que aconsejamos mantener, por su frecuencia en rima y su sabor arcaico. *Vella* ('verla') en rima con *ella*; *compralla / batalla/ halla*. Su uso, en estos casos, anda cerca del de *-ll* (*mill, aquell*), que deben tener solución exclusiva en la época medieval y en el español preclásico; pero que pueden modernizarse (*aquel, mil*) en textos clásicos también en ediciones filológicas

M No plantea mayor problema que en los casos en los que sigue bilabial y su pronunciación se neutraliza en un archifonema, que se puede representar por *n* o por *m*. Nuestro consejo es reponer en cualquier tipo de edición el uso actual: *cambio*. Se trata de uno de los pocos ejemplos en donde se puede hablar de modernización fonológica mejor que de modernización fonética. En efecto, durante los periodos medieval y clásico se encuentra fácilmente *cambio, tiempo, onbre, tanpoco*, incluso *Adam...* que no pueden tener otro valor que el gráfico⁸⁹.

N Tampoco suele plantear problema, excepto en el caso, relativamente frecuente de utilización de la doble *n* *nn* como grafía de la palatal nasal, en cuyo caso debe transcribirse como *ñ*. Cuando esa doble *nn* no parece señalar hacia una palatal, lo mejor es conservarla (*Joanna, enna*). A veces se marca la palatalización mediante una *i* o una *j* redundantes: *plañiendo*, en cuyo caso también se debe modernizar, incluso los textos medievales, cuando la correspondencia sea la actual *ñ*. En textos medievales ha de ponderarse la solución, caso por caso, resolviendo si el barullo de letras (*ni, ny, ng, etc.*) esconde el deseo de representar la palatalización sonora de una nasal. Para la solución a la *n* ante las bilabiales, tanto la sorda (*enpezar*) como la sonora (*convertir*), véase lo que decimos a propósito de la *m*. Margarita Morreale ha sugerido alguna vez problemas paleográficos⁹⁰ en estos casos. La ultracorrección de escribir con lineta, cuando fonéticamente no la hay, puede tratarse como un caso de agrupación de consonantes *y*, como tal, mantenerse, advirtiendo al lector del fenómeno (*reñegado*).

P Para el viejo uso *ph-* en *phantasia, Phelipe, etc.*, véase antes la *h*. En cuanto al grupo consonántico *ps-* o *pt-* nuestro consejo es no intentar modernizar ni igualar sus apariciones en ningún caso.

Q Siempre sirvió para representar el sonido velar sordo /k/, por lo que entró en concurrencia con la grafía *c+ u*. Las ortografías del s. XVIII van dando muestras cada vez de mayores concesiones al uso moderno. Se mantiene todavía en las normas de 1763 (*quando, quanto, iniquo*). Son una vez más las normas de 1815 las que conceden el uso moderno para *cuanto* y *cual*, hasta entonces con *q-*. Nuestro consejo es modernizar siempre –tanto en edición filológica como moderna– de acuerdo con el uso actual.

R La imprenta terminó por regular el uso de la vibrante simple y de la múltiple en los casos de inicial absoluta de palabra y después de consonante (*onra*), reduciendo la grafía a una sola *r*, o dejando de representar mediante *R* mayúscula la vibrante múltiple al comienzo de palabra: *razón, robar...* Aunque la solución total no llega hasta *Autoridades* (1726)⁹¹. En los dos

⁸⁸ Esteve, 253-63.

⁸⁹ Esteve, 371.

⁹⁰ La reiteración de trazos paralelos ante la sorda; cf. art. cit., p. 192, *linpieza*.

⁹¹ Esteve, 263-271.

tipos de ediciones, se deben reducir a su uso moderno siempre, incluyendo el periodo medieval. Pero también se debe reponer la doble: *taro* < *tarro*, *caro* > *carro*, etc.

S La *s* tuvo varios grafemas; los más extraños para el lector actual son los de la *f* larga, que se ha perdido y nunca representó un sonido distinto al de la corta; y el de la *-ss-* (la segunda podía ser larga), que representó un sonido sordo frente a la *-s-* sonora, por no hablar de otras grafías medievales muy peculiares (la sigma, por ejemplo). La *f* larga se mantiene en las ortografías viejas, desde la de 1741, a pesar de las dudas del *Diccionario de Autoridades* (1726) y de los gramáticos de la época, como Antonio Bordazar (1728); la doble incluso se reglamenta (p. 325: *fuefse*, *Afsunción...*) en la de 1741. Se mantiene en la de 1754 y termina por desaparecer en la de 1763. En todo tipo de ediciones se pueden modernizar sus usos, en consecuencia, a partir de comienzos del siglo XVI, cuando ya se detectan confusiones y defensa de su diferenciación; pero esa modernización ha de ser ponderada y corregida por los rasgos de la obra y autor. Por ejemplo, en las rimas de poemas tempranos, la diferenciación es clara entre *-ss-* y *-s-*, y riman *traspasso* / *passo*; y *seso* / *peso*; *pesa* / *mesa*. La modernización puede ser más generalizada y radical a partir del *Quijote*.

Un uso vicioso es el de *parecer*, *conocer*, *florescer*... y semejantes, que es “afectación excesivamente viciosa en la pronunciación de estas... pronunciándola donde no conviene”⁹². Bien, como se ve, se trata de lo que normalmente se denomina ultracorrección, por lo que en edición filológica no somos partidarios de reponer la forma moderna (*parecer*, *conocer*, etc.), ya que quien así escribía podría pronunciar así, mal, pero así, llegando incluso hasta la *cabeza*. En la edición moderna todo aquello ha de modernizarse, sin embargo: son variantes de lengua y no textuales.

T A veces se ha asociado a la *h* para recordar su origen etimológico e intentar una aspiración que nunca debió de ser natural, ya que, como dice Patón, “son dicciones peregrinas”, como las de *Elisabeth*, *Loth*, *thesoro*... Tal agrupación, que desapareció oficialmente en 1754, puede modernizarse en todo tipo de ediciones suprimiendo la *h*. Véase lo que decimos arriba a propósito de la *-d*⁹³.

En textos medievales puede aparecer, al amor de la etimología, intentando dibujar el sonido palatal que normalmente correspondía a la *ç*, *c+e*, *i*: *vitio*. Nuestro consejo es –en este y otros casos semejantes-- respetar estas retroalimentaciones etimológicas en la edición filológica, ya que podrían, en casos, haber acarreado variantes fonéticas esporádicas.

U Tuvo funciones vocales, como hoy, y consonánticas, cuando entró en concurrencia con la *v* y la *b*. Asimismo *u* y *v* distribuyeron su uso para las mayúsculas, cuando se prefería la *v* como vocal. Este uso se puede modernizar en todos los casos de cualquier época.

Cuestión aparte es su uso como consonante, nuevamente en concurrencia con la *v*; se opuso al sonido que representaba la *b* (normalmente procedente de *-p-*, oclusiva), pero entró en concurrencia con ella desde muy pronto, para irse generalizando la confusión de modo desigual durante el final del periodo medieval. Durante el periodo clásico se puede modernizar su uso, por tanto, así vocálico como consonántico.

V Véase lo que decimos a propósito de la *b* y de la *v*.

X Se mantuvo la grafía *x* durante largo tiempo para la representación del sonido velar fricativo sordo resultante de un proceso de defonologización de las sibilantes: la ortografía de 1741 recomienda escribir, por ejemplo, *cuaxo*. Las normas se resisten a suprimir la

⁹² Bien explicado en JIMÉNEZ PATÓN, 58. Más adelante (p. 72) extiende su crítica a los que escriben *doctor afecto*, *efecto*, *docte*, *sancto*, *preceptor*, *concepto*, *significar*... Como se ve, las soluciones han sido diversas, y no siempre a favor de la duplicación. Lo mejor será, en todo tipo de textos, conservar la forma original y señalar en nota su posible valor (afectado, vulgar, ultracorrecto, etc.) Véase ahora Adelino Álvarez Rodríguez, “Los resultados hispanos del grupo latino *sc* ante vocal palatal”, en *Revue de Linguistique Romane*, 70 (2006), 351-376.

⁹³ *Esteve*, 358-360.

grafía que representaba el sonido velar sordo, porque leían etimológicamente la palabra, y así recomendaba la de 1763 todavía escribir *xabón* o *dixe*.

Para diferenciarlo del sonido “suave”, como lo definen en las viejas ortografías, se recomendaba la capucha sobre la vocal siguiente: *exâmen*, *exôbitante*... Y esa práctica es la que reiteran las ortografías de 1754, 1763 y 1770, aunque ya en esta última los redactores dudan sobre la solución a *exâcto*. En aquellos casos se pide que la vocal siguiente lleve capucha, aunque ahora, en la de 1763, se dice adiós al casticismo y se le denomina acento “circumflejo”.

En cuanto a su sonido /ks/, los gramáticos que redactaron la ortografía de 1815 encontraron el sonido áspero (*estranjero*, *estraño*...) y propusieron escribirlo —y pronunciarlo— con *-s*⁹⁴. En textos medievales y clásicos es frecuente la confusión *máxcara*⁹⁵, *testo*, etc.

Y Puesto que se empleo como grafema tanto en concurrencia con la *i* como con la *ll*, su resolución deriva de lo que decimos en aquellas dos entradas, que se resume en: modernización para su uso vocálico; respeto y conservación en sus diferencias con la *ll*.

Su uso vocálico se mantiene hasta la actualidad, aunque se fue restringiendo paulatinamente, excepto en el caso de los monosílabos y nombres propios, que se propagaron en el periodo medieval y preclásico (*ty*, *ny*, *sy*...); muy amplio todavía durante la época clásica, se mantuvo en la ortografía de 1741 en casos como *sylaba*, *pyra*, pero desapareció en la de 1754. En algunas pocas palabras puede darse la ambigüedad: *arrayán*; solo en esos sería conveniente conservar la forma original. En la edición filológica tampoco se debe modernizar el resultado palatal en algunos casos (*caya* por “caiga”, en rima con *desmaya*; *oya* por “oiga”, en rima con *Troya*).

Z Había servido para representar el viejo sonido sibilante sonoro que doblaba el correspondiente sordo, el que se representaba mediante la *ç* o *c+e*, *i*.. Cuando ambos sonidos confluyeron en una interdental sorda, las ortografías insistieron en mantener la grafía para los casos *z+a*, *o*, *u*, pero también para los que recordaban su origen: *zelo*, *zefiro*...; así en la ortografía de 1741, 1754, etc.

En cuanto a otras grafías, dígrafos y acumulación de consonantes, la ortografía de 1741 nos previene contra el *modus scribendi* más perturbador en manuscritos del siglo XVIII: “evítese con cuidado el necio error de duplicar las *tt*, escribiendo *ttantto*, *ttontto*, que es fealdad, nacida de ignorancia” (p. 318). Yo no lo he conseguido desterrar de las transcripciones al uso.

Por otro lado, las innovaciones de comienzos del siglo XIX (las recoge la ortografía de 1815) avanzaron hasta la reducción de grupos cultos de consonantes (*trasponer*, *sustancia*...), lo que alcanzó a los que ellos llamaron “sonidos ásperos”, particularmente a /ks/ representado por la *x*: *estraño*, *estranjero*... Hubo de desdecirse en las siguientes ocasiones, por las protestas generalizadas que aquellos excesos modernizadores provocaron, como hasta hace poco. La lucha entre grupos cultos y su reducción ha sido constante a lo largo de la historia del idioma, a veces con reposiciones generalizadas, como las de *-sc-*, que ya vimos, de *rescibir*, *padescer* y semejantes. Nuestro consejo es en edición filológica mantener siempre la forma del texto, aunque sea ultracorrecta, y aunque dé por resultado la vacilación (*conmigo*, *comigo*, *commigo*...)⁹⁶, en tanto que en ediciones modernizadas nos iremos a la forma actual en uso o a la más frecuente.

Signos que representan sonidos complejos y limitan con las abreviaturas, entre los cuales el signo tironiano. En realidad, si bien se mira, se trata de abreviaturas consagradas, y como ellas pueden resolverse.

⁹⁴ Esteve, 247-49.

⁹⁵ Me advierte mi alumna Silvia Serrano Pardo —a quien agradezco correcciones y observaciones— que con esa *x* es posible que se quisiera representar la asimilación de la /s/ a la velar.

⁹⁶ El tratamiento de los grupos cultos es rico y extenso en Sánchez-Prieto, 144-156.

El sistema diacrítico

Los signos que ayudan a las letras para redondear el texto escrito son de varios tipos; y todos tienen su historia. El lector de manuscritos medievales reconoce los puntos, las rayas, las cejas, las abreviaturas, el calderón, algún tipo de tilde...; la imprenta regula muchas cosas e introduce los hábitos de la puntuación, acarreado de modo sistemático —pero todavía escasamente normalizado— signos de interrogación, paréntesis, comillas, sangrías, exclamaciones... El proceso es muy lento. Los grandes humanistas del siglo XVI —Casaubon, Scalígero...—necesitaron poner orden en su universo de conocimientos y crearon índices, numeración, márgenes, sangrados...; pero no se reconoce eso todavía en nuestros clásicos impresos. Una página del *Quijote* de Juan de la Cuesta asustaría a un lector moderno, por la sensación que tiene de mazacote verbal, poco cortés con un lector acostumbrado al mimo espacial de algunas ediciones actuales.

El modo de sembrar signos diacríticos sobre un texto que no los tiene o cuyo uso todavía no alcanzamos a saber correctamente —medieval, clásico, moderno...— puede seguir dos supuestos: o bien se entiende *ex nihilo* lo que el texto dice, y se hace borrón y cuenta nueva para modernizarlo; o bien se intenta entender el sistema antiguo y se ensaya llegar a una componenda, manteniendo todos o algunos de los viejos signos. Luego, ya se sabe, términos medios.

Lo normal es que el editor haga tabla rasa y arregle el texto mediante signos diacríticos modernos; y lo normal es que en los lugares más difíciles acuda además, por si acaso, al texto original por si pudiera encontrar signos de ayuda que refrenden o desmientan su interpretación.

Hemos dicho la palabra mágica: interpretación. Es un lugar común juzgar: puntuar es interpretar. Hombre; no tanto. Puntuar es interpretar en los lugares del texto donde se produzcan ambigüedades causadas por la puntuación, que suelen ser pocos. En algunos casos, muy famosos y respetables, el editor optó por no puntuar casi nada: así ocurre en la bellísima serie de *Floresta de Joyas poéticas españolas* que editó Antonio Rodríguez Moñino. Mondos y lirondos van los poemas de la *Silva de varios romances* (Barcelona, 1561), en tanto que en otros volúmenes puede asomar algún intento de ordenación diacrítica, e incluso todo un sistema moderno de organizar el fluido versal. James O. Crosby editaba a Quevedo manteniendo la puntuación antigua (*Política de Dios* es de 1626), intentando emular a los grandes editores de Shakespeare⁹⁷. Creo que no fue una solución afortunada. Para entrar en el avispero de los signos de puntuación durante el periodo clásico contamos con jugosos artículos de Ramón Santiago, que nos eximen de prolijidades bibliográficas y nominales, bien resumidas allí, y de una reciente recopilación de textos clásicos.

Muchos de los signos diacríticos, como nos ocurría en el caso de la letrería, no tienen correspondencia⁹⁸, se trata nuevamente de conjuntos desiguales: guiones y rayas, como los emergentes signos que proceden del ordenador o de la lucha de géneros, no tuvieron en el periodo clásico uso. Sin embargo, el calderón y la barra tuvieron uso, incluso reglamentado, el primero para el párrafo y el segundo a modo de la actual coma las más de las veces. Nada nos asegura que no se sigan incorporando o perdiendo nuevos signos. Con todos ellos habrá que realizar idéntica operación a la que propusimos con las letras.

En segundo lugar: sembrar un texto clásico con puntuación moderna supone que se sabe puntuar con criterio moderno. El criterio moderno de la puntuación se expone “oficialmente” en

⁹⁷ Quevedo, *Política de Dios...* Madrid: Castalia, 1985. CROSBY remite a Percy SIMPSON, *Shakespeare Punctuation* (Oxford, 1991) y, luego, a los clásicos de R. B. MCKERROW, F. BOWERS, etc.

⁹⁸ El tema es complejo y parece mal resuelto por la doctrina oficial, académica. Se verá esencialmente, J. MOUREAU-MARÉCHAL, “Recherches sur la ponctuation”, *Scriptorium*, 22 (1968), 56-66. J. M. Blecua, “Notas sobre la puntuación española hasta el Renacimiento”, en *Homenaje a Julián Marías*, Madrid: Espasa-Calpe, 1984, 121-30. Juan MARTÍNEZ MARÍN, “La estandarización de la puntuación en español: siglos XV-XVII”, en *Actas del Congreso Internacional de Historiografía Lingüística...* Murcia: Universidad, 1994, III. Ramón SANTIAGO, “La puntuación según Nebrija”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 14 (1996), 273-84. *Eiusdem*, “Apuntes para la puntuación en los siglos XVI y XVII”, *Estudios de Grafemática en el Dominio Hispánico*, Salamanca: Universidad-Instituto Caro y Cuervo (s.a.: separata, ¿1999?), 245-80; Ramón SANTIAGO cita y comenta, además, la bibliografía reciente.

las normas de la ortografía de la RAE y en otros lugares; pero es uno de esos sistemas secularmente maltratado y errabundo. Y además, muchos académicos puntúan a la buena de dios, y esta vez dios va con una pertinaz minúscula. No se le pueden pedir guindas al pavo, por tanto. Por el momento, los sistemas de puntuación mejores son los que se pueden derivar del uso sistemático de los buenos escritores, teniendo cierta cautela con las normas académicas.

El estudio de la puntuación durante el periodo clásico, para estos menesteres, no permite derivar una teoría resuelta. El siglo XVI asistió a la consolidación relativa del sistema de puntuación, con la lenta incorporación del punto y coma, el avance de la coma y la supresión de signos vacilantes y coincidentes.

Se sospecha que a finales del siglo XVII se pasó de una puntuación tonal a otra sintáctica⁹⁹; pero se tiene como lugar común que, al menos en el periodo clásico, la puntuación era cosa más del taller tipográfico que de los autores, lo que no convence a quien haya conocido las exquisiteces de Herrera o de algunos comentaristas de Góngora, la puntilliosidad filológica de nuestros humanistas, que al decir de Quevedo –en *España defendida* (1609)–, gastaban enormes volúmenes en discernir el valor de una letra. Además, la mayoría de los viejos gramáticos hablan de la diferenciación sintáctica y no de la distinción prosódica o tonal. Chartier, que se ha ocupado recientemente y por encima del problema, ejemplifica con la puntuación y normas del francés clásico¹⁰⁰, lo que no se acomoda bien al español, que prefiere –excepto en el caso de nuestros políticos y asimilados pedantes– el acento de palabra y no el de frase. Las normas académicas, a partir de la ortografía de 1741¹⁰¹ se empezaron a plantear su uso: “Las cláusulas se dividen de varias maneras y con varios signos, que no solo indican la división de la cláusula, sino su sentido della, lo que es de suma conveniencia a los que leen y buena explicación a los que escriben...”¹⁰²; pero se van enmendando paulatinamente, incluso en la inmediata (la de 1754): “Las cláusulas se dividen en varias notas que indican la pausa y tono con que se deben leer para su perfecto sentido..., [la coma] sirve para dividir los miembros más pequeños del periodo”. La casuística en la que se enredan después termina: “De modo que el uso de las comas debe ir discretamente arreglado por la separación formal del sentido, y por las pausas que ha de hacer la pronunciación, evitando el inútil trabajo de ponerlas donde ni la mayor claridad del sentido, ni la pausa de la pronunciación lo requieren”¹⁰³. El despiste mayor, desde luego, proviene de que no se acaba por definir su función: tonal o sintáctica; es verdad que hay coincidencia frecuente entre una pausa y una división sintáctica: el problema surge cuando no se da esa coincidencia. Las diversas ortografías navegan entre lo uno y lo otro, hasta que los redactores de la ortografía de 1815 se deciden a entrar de lleno en el problema. “Los verdaderos principios de la puntuación deben arreglarse discretamente por la separación formal del sentido de lo escrito, y por las pausas que ha de hacer la pronunciación en su lectura. El pulmón necesita estos descansos para tomar aliento, y la claridad pide se hagan en las separaciones de las palabras según lo exija el sentido; pues si para el pecho bastan unas pausas iguales hechas de cierto en cierto número de sílabas que se pueden proferir con un aliento, para el que oye serían muy desagradable por la monotonía que esta igualdad causaría en los intervalos; y de mucho perjuicio también, porque suspendiendo la locución donde no tiene división el sentido, se confundirían los pensamientos e ideas que se quiere expresar. Infíérese de

⁹⁹ Roger CHARTIER (“La pluma, el taller y la voz”, en F. Rico [ed.], *Imprenta y crítica textual en el siglo de oro...*; Valladolid: Universidad, 2000, p. 249) cita de W. NELSON, “From ‘Listen, Lording’ to ‘Dear Reader’”, *University of Toronto Quarterly. A Canadian Journal of Humanities*, 46 (1976/1977), 110-124. El mismo Chartier discute ahí brevemente el problema de la puntuación en los clásicos. La bibliografía comienza a ser extensa.

¹⁰⁰ Que además cuentan con un texto histórico muy valioso, el de Etienne DOLET, *La punctuation de la Langue Française* (1540).

¹⁰¹ Tomaré la ortografía de ese año como inicio de la modernidad, y 1725, fecha que corresponde al comienzo de *Diccionario de Autoridades*, como final del periodo clásico.

¹⁰² *Ortografía* (1741, p. 262).

¹⁰³ *Ortografía* (1741, p. 262). *Ortografía* (1754, pp. 114 y 119). Más adelante añade: “El oficio de la coma es denotar la separación formal de dos o más miembros de que se compone el periodo: y fuera desto sirve también la coma para advertir que entre cada uno de los miembros de una misma cláusula se ha de hacer una pequeña pausa...” (pp. 131-32).

aquí naturalmente que las reglas de puntuación se han de deducir de las pausas convenientes para respirar y para indicar al mismo tiempo las divisiones de los pensamientos”. Como se ve, los académicos parecen inclinarse por la puntuación tonal, manteniendo concesiones a la sintáctica. El análisis que sigue es muy preciso, en él se argumenta contra el exceso de puntuación que seguiría de aplicar al mismo tiempo todas las normas¹⁰⁴.

Así pues y resumiendo: puesto que el sistema de puntuación, tanto el clásico como el moderno, son un campo de agramante en donde solo podemos encontrar modelos relativamente estables y coherentes en obras o autores concretos, la modernización parece ser obligatoria en la edición de los clásicos; mejor es entonces a partir de un modelo actual —que no tiene por qué ser el académico— que no intentando recuperar un presunto modelo clásico. Mi propuesta es que el modelo actual sea el de los buenos escritores y que se practique con moderación.

Otro signos

Los signos de interrogación y de exclamación. Las ortografías del siglo XVIII mantienen el criterio de poner el signo de interrogación y de exclamación solo al final del periodo u oración afectado. La edición de 1815 añade por fin el doble signo, al comienzo y al final del periodo entonativo o interrogativo, aun admitiendo que, cuando se trata de series, el de apertura preceda solo al primer miembro de la serie. Es válido —y bastante usual durante el periodo clásico y hasta comienzos del siglo pasado— la utilización combinada de ambos signos, uno abriendo y otro cerrando. Los actuales lenguajes informáticos (teléfono, iPad, etc.), tipo Whatsapps, Wechat, etc., suprimen tranquilamente el de apertura, que terminarán por erradicar de la escritura.

Las comillas, aunque muy peculiares, se reglamentan como innovación de los impresores: “Para mayor facilidad se ha incrementado otra señal o nota así (,,), que en las imprentas llaman comillas. Estas se ponen el principio del renglón... Con unas y otras se señalan los textos y autoridades que se habían de rayar o imprimir con letra diferente”. Las comillas se van propagando a lo largo del siglo XVIII, perfeccionando en el siglo XIX; y en estos momentos juegan con varios sistemas, desde el simple ‘, a los dobles altos y bajos. Lo mismo ocurre con los viejos puntos suspensivos, que son cuatro o dobles (... :::) en las ortografías de 1741, 1754, etc. luego se contentan con tres simples y terminan por entrar en normas en la ortografía de 1874. Son estas mismas normas las que establecen el uso de guiones, que “...indican las pausas más o menos cortas o las mudanzas de la entonación, que en la lectura sirven para dar a conocer el valor de las voces y el sentido de las frases...”; pero toda la casuística que sigue es de argumentación sintáctica. Solo en las normas ortográficas de 1900 aparece la raya para señalar los interlocutores del diálogo y separar los incisos. En este momento, con la llegada de los sistemas informáticos, el caos es total. Yo mismo escribo siempre, y por disconformidad con la vida, cuatro puntos suspensivos.

Las tildes y los acentos¹⁰⁵

Solo los historiadores de la lengua nos podrán suministrar la información necesaria sobre cuál era la acentuación correcta de las palabras más complicadas y de aquellas que han cambiado su acentuación; pero con esa información hay que aplicar el sistema gráfico —de tildes— actual en los casos de modernización del texto. De manera que el proceso es doble y, en

¹⁰⁴ Y se extienden a un tema que a mí me resulta especialmente interesante, el de la lectura de los versos, a los que estorba el exceso de puntuación, sobre todo porque “el mismo final de verso indica una pausita ligera, que sin dañar el sentido da a conocer la medida poética... En muchas ocasiones puede esta pausita ahorrar la coma” (pp. 105-6). Véase mi *Métrica española*, Madrid: Cátedra, 2020.

¹⁰⁵ Cf. Esteve, 421-459. Francisco Javier ÁVILA, “Notas para la revisión del sistema métrico y del texto garcilasiano”, en *Silva. Studia Philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid: Castalia, 2001, 55-72.

casos, como la poesía en verso, sumamente delicado. Ya señalamos que cuando se trata de la *v* y de la *y* vocálicas, parece oportuno continuar con el hábito de tildar cuando corresponda.

Las nuevas directrices académicas han introducido normas perturbadoras que han descompuesto un sistema relativamente sólido y aceptado, el de las normas de 1959¹⁰⁶. El editor podrá adoptar las oficiales o explicar en su aparato crítico las que ha matizado para la edición correcta. En estos momentos, hasta organismos oficiales o que deberían de ser ejemplares, como la televisión pública, tildan bonitamente “*tí*”, “*ésto*”, “*jesuíta*”.... Por no hablar de los pronombres demostrativos y otras curiosas perlas. El menda lerenda acaba de recibir una carta de la RAE en la que su director termina con un “*tí*” hermosamente tildado.

Es un viejo problema, sin solución fija, la de hacer compatible la acentuación rítmica de la poesía en verso con la prosódica: cuando se marca por ejemplo la acentuación esdrújula en estos casos de Salvador Rueda nos está diciendo que se trata de tres sílabas, pero son solo dos a efectos métricos:

*Los miembros de la hercúlea maquinaria...
Gritan ¡patria! Sus héroes inmortales...
Que bajo el áureo techo se dilata...*

La solución no puede ser más que argumentativa, pues cambiar la tilde en estos casos, o suprimirla, sería vestir a un santo desvistiendo a otro, es decir, si se quita la tilde a “*her-cú-le-a*” nos quedamos con tres sílabas “*her-cu-léa*”.

En la edición de textos medievales se observa con claridad que el ritmo impone diéresis y sinéresis saltándose a la torera el presunto acento de la palabra fuera de contexto; esa peculiaridad se ha continuado luego en los casos de diptongos crecientes (*dia, queria, tenia...*)

*lo que en otra ocasión sería pecado
tenía guardado para que vinieras
No pienses que cantado / sería de mí, hermosa, flor de Nido (Garcilaso)
Hermosas ninfas que en el río metidas (Garcilaso)*

*Mas solamente aquella
fuerça de tu beldad sería cantada
y alguna vez con ella
tambien sería notada
el aspereza de que estás armada (Garcilaso).*

que se encuentran frecuentemente en poetas actuales y que eran auténticos comodines en los versos de nuestros clásicos. Góngora silabeaba una o dos en el caso de *sea* según las necesidades del ritmo, lo que casi nunca han sabido ver sus editores¹⁰⁷, vaya por dios, con minúscula.

Las mayúsculas

La representación mediante mayúsculas puede ser ortográfica o expresiva: se intentará modernizar la primera en la edición de textos; se tendrá que respetar en el segundo, aunque contradiga las normas ortográficas. La separación no resulta fácil en textos medievales y clásicos, en donde se confundían ambos aspectos.

¹⁰⁶ Véase, de contenido más amplio de lo que dice el título, Jacinto MARTÍNEZ LACALLE, “Sobre las reglas de uso del acento y de las letras *i* y *y* en *Ortografía*, edición de la Real Academia Española de 1969”, en P.S.N. RUSSELL (et alii), *Belfast Spanish and Portuguese Papers*, Belfast: The Queen’s University, 1979, 111-121.

¹⁰⁷ Los juegos de ejemplos están en mi *Métrica español*, citada.

Tampoco la doctrina académica en estos casos es unívoca, porque se proyecta sobre la representación semántica de la palabra y esta, a veces, es imprecisa, cuando no ambigua. Dicen los correctores, por ejemplo, que *Corte* ha de ir con mayúscula cuando se refiere a una ciudad concreta y con minúscula cuando es nombre genérico; pero la distinción no siempre es fácil.

La *Ortografía* de 1775 todavía mantiene la mayúscula a comienzo de verso, cuando el verso es de arte mayor. En la de 1870 se nota alguna vacilación al comentar su uso; en las de 1878 ya se señala que “no hay regla constante en este uso”; cosa que se subraya todavía en las de 1913-1916. Escritores ha habido, como Jorge Guillén –parte de su educación y academia transcurrió en Francia–, que se mantuvieron fieles a la mayúscula versal, hoy en franca retirada, por lo que confunde a veces el recto entendimiento del texto. Basta empero que un vate perciba que aquello va de retirada y no se usa para que lo vuelva a emplear. Se suele mantener, por cierto, en las versiones bilingües y en las traducciones de poetas extranjeros (y así lo veo en W. H. Auden, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007. Th. Dylan, Hölderlin, Blaise Cendrars...)

Otro disparate extendido en la normativa de las mayúsculas es el de aplicarla a la divinidad y sus representaciones; pero no parece adecuado entrar ahora en teologías, aunque acabo de leer “MiroLe...” y cosas así en una edición de romances de Antonio Enríquez Gómez, cuando el pronombre señala a la divinidad. Esperemos que no se propague esta adoración a sufijos verbales y otros elementos morfosintácticos (*“pronunciÓ las siete palabras”).

La separación de palabras

En los textos medievales y en los clásicos, sobre todo fuera de la imprenta, en escritura manuscrita, la separación de palabras es uno de los elementos diferenciadores, que solo a lo largo del siglo XVII se va organizando según criterios léxicos. En realidad la letra procesal barre las mayúsculas.

Una vez más hay que señalar que los usos modernos no son inequívocos y que a los dobles actuales (*en seguida; así mismo...*) se corresponden en cada época otros tantos, con los que se puede obrar del mismo modo: conservarlos o modernizarlos: *malquisto, maltratado, malfacer, también, aveces, acostá...*

La separación de palabras debe hacerse con criterios modernos excepto en los casos de que tal operación dé un resultado léxicamente inadmisibles, como puede ser el que provoque separar *desto, daquela (d-esto, d-aquella)*. O en los casos en los que se haya detectado un uso distinto: “... como norma general adoptamos el uso moderno, a no ser que algún caso particular aconseje lo contrario –así, *cadaúno*, por razones morfológicas, pues hay un plural *cadaúnos...*”¹⁰⁸ El recurso de acudir al apóstrofe suele ser peligroso, pues introduce ese signo diacrítico que, precisamente, no se usa en el español moderno: *d’esto, d’aquello...*¹⁰⁹ Es decir: mejor conservar el conglomerado si de la separación va a resultar un exceso de intervención para reponer el cuerpo perdido de alguna de las palabras; o dos palabritas monstruosas. Sin embargo, la separación puede generalizarse cuando se trata de reponer una vocal embebida en la fusión de dos iguales: *quen* > que en; *ques* > que es; *quel* > que el; *della* > de ella; *nos* > no os; *mengañan* > me engañan; *fuiste’ngendrada* > ‘fuiste engendrada; *yos* > yo os; *diesel* > diese el; y tratarse críticamente en los restantes casos (*d’allá* > ‘de allá’; *qu’a mas* ‘que a más’); etc. Hay casos en los que tal opción incide en el silabeo y, por tanto, en la posible medida de un verso: *nel* > ‘en el’. Creo que deberían de tratarse uno a uno y según su lugar de aparición.

¹⁰⁸ Ed. del *Libro de Alexandre*, citada, p. 126.

¹⁰⁹ Véase Margarita MORREALE, “Para la transcripción de textos medievales: el problema llamado de la unión y separación de las palabras”, *Románica*, 8 (1975), 49-74. La bibliografía vuelve a ser extensa; véase SÁNCHEZ-PRIETO, 158-170, que estudia clases de casos.

Final

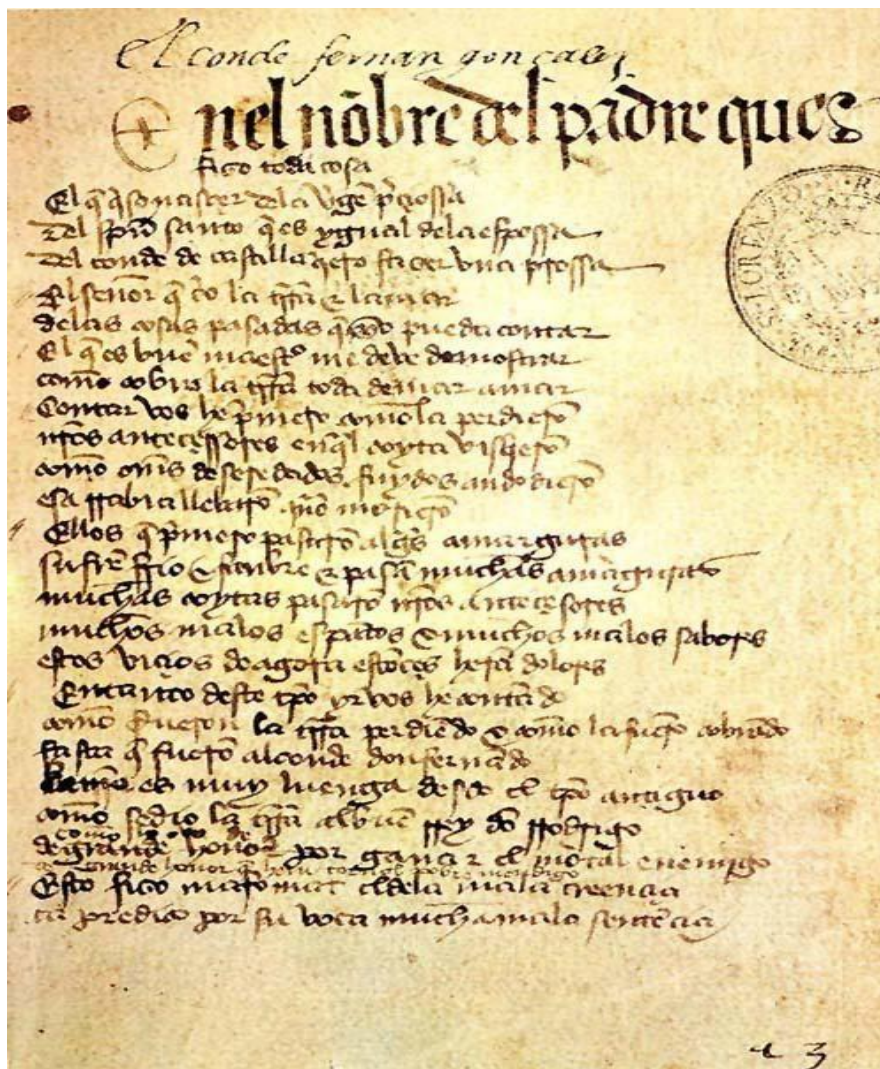
Una vez que el editor —ya convenimos que era un filólogo, eso debe de quedar claro— ha terminado su tarea modernizadora, el texto quedará dispuesto para su lectura actual, con la menor cantidad de escollos técnicos e históricos, resueltos en el texto mismo o en el aparato crítico (introducción, notas, glosario, etc.)

Me permitiré una consideración final: lo que de más allá en el aparato crítico que no sirva para resolver una lectura limpia, literal, moderna, etc. puede echarse en el saco de crítica e interpretación, normalmente un mundo aparte, que suele aparecer parasitariamente en la edición de los clásicos¹¹⁰. ¿Hará falta recordar que cuando Cervantes escribió el *Quijote*, o Luis Landero su última novela, no fue poniendo a pie de página los lugares en donde se producía un efecto retórico, las fuentes en las que se apoyaba, el chiste más o menos escondido, la alusión irónica, etc.? Era el lector el que leía, o no, todo aquello.

Y Cervantes, como la mayoría de los escritores, prefería un lector inteligente y libre. Un editor y un lector inteligente y libre.

¹¹⁰ E. de Bustos, “Semántica y anotación léxica en los textos clásicos”, en TERRÓN GONZÁLEZ Y BLÁZQUEZ ENTONADO (eds.), *Actas de las II Jornadas de metodología y didáctica de la lengua y literatura española: el léxico*, Cáceres: Univ. de Extremadura, 1991, 53-70.

La modernización de un texto medieval ejemplificada en el *Poema de Fernan González*



Sería adecuado un comentario general y previo sobre la caligrafía y el ductus del o los copistas, que justificara algunas de las soluciones dadas a abreviaturas y pasajes oscuros.

Si se trata de verso, se señalará previamente si va a tenerse en cuenta la forma versal (medida, rima ritmo, estrofa) para cuestiones ecdóticas; lo que habrá de ser solución coherente y sistemática.

MAYÚSCULAS

Reponer las actuales

el conde fernán gonçalez = *El conde Fernan Gonçalez*

Pasar a minúsculas las que no obedecen a otras razones, lo que se explicará, por ejemplo la de comienzos de verso

Del q qfo... = *del q qfo*

En caso de duda, respetar la grafía del texto

Del q qfo naxer dela Vgen...

al señor que..... al Señor que

También se reponen las que resultasen de desarrollar una abreviatura
fpid = Spiritu

TILDES

Añadir las que según norma actual las llevarían, pero avisando de que pudiera ser otra la acentuación fonética, particularmente en diptongos e hiatos (diéresis y sinéresis).

El conde Fernán Gonçález
en ql = en quál

GRAFÍAS ANTIGUAS

Mantener las que pudieran tener valor fonológico, como la ç
Gonçález
nasçer
pçioffa

o como el dígrafo *-ff-*, *-ss-* (lo que se combina con otra norma, como diremos luego)
pçioffa = pçiossa
poffa = possa
proffa = prossa
anteçeffores = anteçessores

GRAFÍA z

Mantenerla en todas sus ocurrencias
eftzes = estonzes

Sustituir las grafías antiguas que no representan valores fonológicos distintos a otras grafías actuales, como la *f* (ese larga), la versión moderna elige la actual
cofa = cosa

GRAFÍA y

Modernizarla según uso actual cuando tenga valor vocálico /i/
ygal = igual
 en caso de duda (porque no existe esa palabra modernamente, etc.) se podrá aceptar la forma antigua o, mejor, aplicarle la norma actual:
coyta = coyta o mejor *coita*
fuydos = fuydos o mejor *fuidos*

GRAFÍA V PARA LA VOCAL /U/

Se modernizará siempre *vna proffa = una prossa*

GRAFÍA -b- y -v-

La bilabial o labiodental sonora o africada intervocálica ha de respetarse, tanto por si aun conserva valor fonológico como si ha comenzado a producir faltas de ortografía:

me debe demostrar = me debe demostrar

b- *v-* representan un problema diferente, pues su realización como un fonema u otro puede estar provocada por su situación explosiva, y pueden representar dos fonemas distintos, por lo que sería aconsejable mantenerlos en todos los casos, particularmente en los que provenían del latín *v-*

bifqero = bisquieron
biçios = biçios

GRAFÍA h- y f-

En principio se respetará siempre, desde luego la que proviene de *f-* latina, aunque también la que proviene de *h-* latina y se ha mantenido actualmente (*hoy, hora, he*), a pesar de que habrá de desaparecer a lo largo de la centuria siguiente (los impresores de Garcilaso

siempre escriben el verbo *haber* sin *h-*). Sin embargo se puede suprimir la *h-* ultracorrecta, puesto que no daña a la versión moderna.

contar vos he pmero = contarvos he primero
fanbre = fanbre (y véase más abajo para el final *fambre*)
hera = eran
fafta = fasta

En las palabras compuestas puede añadirse la *h* muda actual, de la misma manera que se repone la *h-* muda actual (la que proviene de *h-* latina). Eliminarla es solo una concesión paleográfica que, hilando muy fino, solo puede mantenerse para un silabeo distinto de la palabra (de-se-re-da-dos / des-e-re-da-dos)

deferedados = desheredados

GRAFÍA *q*

Se debería modernizar siempre, con las soluciones gráficas actuales, pues no parece haber representado un sonido distinto al de la oclusiva velar sorda

ql = cuál

GRAFÍA *r*

Se puede suprimir –como hará la imprenta– la doble *rr* para la vibrante múltiple inicial de palabra o ante *n*, *r*, etc.; es decir, en los casos actuales

rrabia = rabia
rrey do rrodrigo = rey don Rodrigo

GRUPOS DE CONSONANTES

En principio se pueden mantener todos excepto aquellos que no representan una variante fonológica con respecto a su modo actual de representación

naſçer = nasçer

no representan una variante fonológica los grupos de nasal+bilabial (*anbre*) que pueden modernizarse según los escribimos hoy, pues conservarlos volvería a ser concesión paleográfica

fanbre = fambre

OTROS SIGNOS GRÁFICOS

No transcribir signos gráficos ajenos al texto, pero dilucidando previamente su valor, como el signo al comienzo del primer verso, que es una cruz en este caso; o el signo al final del primer verso, que es un dibujo de calderón en este caso.

Conversión en letra de la ceja o de la ceja habitual de algunas abreviaturas; se debe avisar que hay un territorio indeterminado en donde confluyen cejas y abreviaturas, como aquí en *pçioffa*, en donde *p = pre*

nôbre = nombre

q = que

qfo = quiso

trra = tierra

pmero = primero

perdiero = perdieron

La ceja sobre la *n* puede convertirse en *ñ* y no en doble *nn*, es decir en la palatal nasal sonora

senor = señor

Se tomará solución sistemática sobre algunas palabras muy frecuentes, de las que se puede colegir que la grafía no representa rasgo fonológico diferenciado de la que escribimos hoy, o que ha sido sorprendida en un momento de su evolución, en ese campo entran términos: *commo, non, omne*

como = *comme* o mejor *como*
non o *nô* = *non* o mejor *no*
ome = *omne*
 así como las formas de tratamiento, abreviadas o no

CONGLOMERADOS LÉXICOS

Reposición de conglomerados léxicos, en las modernizaciones de los versos se habrá de considerar y anotar su repercusión posible en el ritmo y medida del verso
nel = *en el*

SEPARACIÓN DE PALABRAS

Según criterios actuales, explicando en nota los casos peculiares y probablemente, según el calígrafo, la dificultad, al no contar con criterios formales muy claros

Del q qfo nafçer dela... = *Del q qfo nafçer de la...*
delaefpoffa = *de la efpoffa*
lamar = *la mar*

De acuerdo con la sintaxis medieval, puede resultar que la modernización haya de operar en sentido contrario, por ejemplo agrupando formas perifrásticas de la conjugación en formas sintéticas; o la agrupación pronominal. En realidad en estos casos puede mantenerse la forma antigua o llegar a la fórmula moderna:

contar bos he primero = *contar vos he primero* / *contarvos he primero*

CONGLOMERADOS

Se pueden mantener, sin embargo, los que tenían y van a tener larga tradición, particularmente los que se forman con la preposición *de* + demostrativo, pronombre, artículo, etc (*desto, dello, del*)

entanto deste tpo yrbos he cotado = *en tanto deste tiempo irvos he contando*

ABREVIATURAS

Las abreviatura consagradas (es decir, las habituales) se resolverán por la forma entera que hubiera podido aparecer en el mismo texto o, eventualmente, en textos de la época:

Del q qfo nafçer dela Vgên pçioffa... = *Del que quifo nafçer de la Virgen preçioiffa ...*
maestr^o = *maestro*

LECTURA DE FORMULAS Y SINTAGMAS FORMULARIOS

Suelen ser de muy difícil lectura literal, por su trazado rápido y formulario Se pueden tratar en principio como las abreviaturas y aplicarles fórmulas de modernización sistemática

Del spid fanto = *del fpiritu fanto*

COMBINACIÓN DE NORMAS

Así, la norma de modernizar la grafía *f*, al combinarse con la de mantener los dígrafos que solían tener valor fonológico –como la doble *ese* intervocálica, que representaba una sibilante sorda–, se resuelve así:

pçioffa = *pçioffa*

SIGNOS DIACRÍTICOS. PUNTUACIÓN

Se añade según criterios –sintácticos– actuales, con mesura; es mejor no atiborrar el texto con puntuación excesiva. En el caso de textos en verso y, según dicen antiguos preceptos, el final de verso ayuda a la puntuación ponderada

e del spiritu santo, que es igual de la esposa,

ENMIENDAS

Han de estar justificadas o en el prólogo-introducción o a pie de página y deben de ser coherentes y sistemáticas. No parece que sea adecuado devolver a una versión antigua la versión moderna, si la modernización ha sido coherente.

**Castilla* = *Castiella* parece ser una reposición arcaica que busca la pátina fonológica antigua, pero que en nada afecta al texto. En versión moderna no se debería reponer.

Las lecturas aparentemente equivocadas, cuando se enmienden, ha de ser señalando las razones y las soluciones; hasta en último término dejar el problema planteado, cuando no se pudiera resolver

e del spiritu santo que es igual de la esposa

en donde todas las ediciones leen *e del spiritu santo que igual dellos possa*

Es posible la lectura contextual, que tiene más valor que la mera conjetura, pero que entodo caso habrá de señalarse en nota

*como cob** la trra toda... = como cobró la tierra toda...*