



## *Los testimonios manuscritos de la segunda redacción de «República literaria»<sup>1</sup>*

Jorge García López

*ALBERTO BLECUA, querido maestro.*

La *República literaria* se nos ha conservado en dos redacciones hartamente dispares entre sí, y cuya sustancial diferencia suscita serias dudas sobre la autoría de la primitiva versión de la obra<sup>2</sup>. La primera redacción está representada por un manuscrito (BNM, ms. 7526) y el impreso descubierto por el P. Estala en el siglo XVIII. La segunda se nos presenta atribuida a Diego de Saavedra, y era por lo general conocida a través del clásico manuscrito *OR*, (BNM, ms. 6436), base de la edición de V. García de Diego, la más utilizada a lo largo del siglo XX. Por fortuna, disponemos ahora también del testimonio exhumado por Alberto Blecua (Biblioteca Universitaria de Salamanca, ms. 2102, testimonio *OR*)<sup>3</sup>. Poseemos, asimismo, dos impresiones del siglo XVII, a las que deben sumarse las ediciones ilustradas descendientes de ellas mediante la mayansiana<sup>4</sup>. Una tradición textual algo enmarañada, como se ve, dificultad que se acrecienta por una autoría polémica que se remonta a su tradición manuscrita e impresa. En el presente estudio me detendré en los vínculos que hermanan los dos testimonios manuscritos de la segunda redacción, el manuscrito *OR*, y el testimonio *OR*.

Esos dos testimonios supervivientes muestran entre sí intensas relaciones, por donde asoma el tortuoso proceso de redacción de *República literaria* en sus etapas finales. Tan estrechas vinculaciones se traslucen en la singular disposición material de los manuscritos, cuya minuciosa reseña nos permitirá husmear por un momento en el taller de don Diego. El manuscrito *OR*, consiste en un precioso documento donde se ha conservado parte esencial del proceso final de composición de la obra<sup>5</sup>. Ahí podemos advertir, por ejemplo, la gradación de los diferentes guías que escoltan al narrador por chaflanes y recovecos de la República Literaria, del *sacerdote* a *Apollodoro*, a *Polidoro* *Virgilio* con posterioridad, y finalmente a *Marco Varrón*; tachaduras y retoques que nos

incitan a distinguir estadios sucesivos del proceso creativo. Ante todo, digamos que *OR<sub>i</sub>* es el típico manuscrito de trabajo de un autor del siglo XVII que dispone de un amanuense. Cada hoja de folio se halla segmentada en dos mitades, separadas por una cruz visible en la parte central superior, que dividía con regularidad cada cara de folio en mitades de pareja extensión. En la parte de la derecha nos encontramos la caligrafía pautada del copista, y ahí el guía del narrador es el *sacerdote* en primera instancia. Creemos leer en esa columna derecha el molde más antiguo hoy conocido de la segunda redacción. Y seguramente no es desacertado presumir que no es el inicio, sino parte del resultado del proceso compositivo. Que hubo otros manuscritos de trabajo equiparables a *OR<sub>i</sub>*, por su disposición material, donde las anotaciones del margen izquierdo, de origen autorial y que ostentan la discontinuidad del acto creativo, pasaban a engrosar en la siguiente copia la regularidad profesional del margen derecho; esa regularidad debe esconder otro estadio o estadios tanto o más atormentados que el que nos ha sido dado conocer. Junto al margen derecho, nos encontramos con un margen izquierdo que ocupa la otra mitad del folio y que en su origen debía estar totalmente en blanco. Un espacio preparado para recoger las nuevas correcciones que el autor quisiera añadir. La pluma correctora se ha desplazado también en ocasiones hacia el lado derecho de la página al objeto de tachar largos períodos que no llegaron a embeberse en el texto de la obra; para concretar, también, nuevas correcciones estilísticas supralineadas. El diseño y finalidad de la parte izquierda del folio de *OR<sub>i</sub>* nos proporcionará, como veremos, más de alguna conclusión. En resumen, en el manuscrito *OR<sub>i</sub>* nos encontramos con la segunda redacción en el telar, con una obra literaria que busca su talla definitiva.

Muy otro es el caso de *OR<sub>2</sub>*. Para empezar, no se trata de un manuscrito de trabajo. El texto de *OR<sub>i</sub>* está trasladado sin atender a la necesidad de márgenes generosos. Su finalidad no era acoger nuevas correcciones de cuantía. No es más que copia en limpio donde se aúna el estadio inicial de *OR<sub>i</sub>* y las correcciones de su margen izquierdo, que localizamos en *OR<sub>2</sub>* en el lugar donde habían sido destinadas según el sistema de llamadas de *OR<sub>i</sub>*. Diversos atributos del manuscrito *OR<sub>2</sub>* conducen a la misma conclusión. Por ejemplo, que la pluma del corrector se ha demorado en una detenida corrección estética y ortográfica del texto. Ha reescrito en trazo grueso las mayúsculas sobre los nombres propios de autores antiguos y modernos allí donde su amanuense lo había obviado. También sobre nombres mitológicos (júpiter > Júpiter) o sustantivos que a su entender lo requerían (5r.: antigüedad > Antigüedad; 14r.: censor > Censor; 17r.: españoles > Españoles; 18r.: extranjero > Extranjero). Tal proceder le facilita organizar el texto y fijar o clarificar la interpunción. Por el contrario, en alguna ocasión se preocupa de suprimir la mayúscula (35r.: Plata > plata; 38r.: Perezosos > perezosos). En todos esos casos, apreciamos a un corrector que veía su obra fatigando los tórculos de la imprenta. Tal es también la finalidad palpable de sus inquietudes ortográficas. El corrector ha cambiado casi por sistema la ç en z, y sin embargo un nutrido número de ç de su amanuense han sobrevivido a esa corrección. También permuta con frecuencia la b por una ostensible v (13r.: inbentor > inventor; 20r.: combino > comvino; 32r.: abes > aves; y, también, 45r.: saver > saber; 42v.: caveça > cabeça). Asimismo, repasa las letras de su texto, con especial desvelo por las eses (s), tacha alguna h (55v.: hedad > edad) o suprime ortografías de apariencia caprichosa (24r.: zelebró > celebró). Cuida por extremo la buena separación de palabras (75r.: y de coro > y decoro). Muchas veces las tachaduras rompen o deshacen las junturas de una letra algo cursiva. Evita así errores en la interpretación de junturas y divisiones. En ese repaso caligráfico huye de los equívocos, busca la claridad, suprimiendo desarrollos extravagantes de la pluma de su copista sobre y bajo la línea. En el caso del soneto *Risa del monte, de las aves lira*, la

corrección atiende a separar con nitidez los versos que han sido copiados como prosa. A tal efecto, dibuja un grueso trazo vertical para perfilar sus endecasílabos. Como resultado de esta actividad, la tachadura en ocasiones no da paso a variante; el corrector escribe sobre la línea la misma palabra, pero con más claridad, contorneando los trazos, concretando la ortografía, y más de una vez con gruesa caligrafía. En resumen, se trata de una copia en limpio del estadio final de corrección de *OR<sub>1</sub>*. Con tener variantes, como después veremos, la preocupación primordial del corrector de *OR<sub>2</sub>* no se demora en modificar el texto, sino en velar por su preparación para las prensas, en delimitar sus párrafos, en poner orden en el uso de sus mayúsculas, aclarar bien el sentido de trazos equívocos, definir con precisión una opción ortográfica. Llegados aquí, la edición crítica de ese texto de la segunda redacción no podría ser más sencilla, dado que debería basarse en la existencia de *OR<sub>2</sub>* como testimonio descrito de la tradición manuscrita de la segunda redacción, limitándose a levantar acta de las motivaciones autoriales finales en las correcciones estilísticas de ese testimonio descriptivo. Sin embargo, la historia, siempre tozuda, dista de ser tan sencilla. En efecto, si bien *OR<sub>2</sub>* sí es lección descriptiva de *OR<sub>1</sub>*, lo es sólo de forma fragmentaria. La relación que mantienen entre sí ambos testimonios es más compleja que la hasta aquí esbozada, y el manuscrito *OR<sub>1</sub>* no puede ser descartado sin más del posible texto crítico de la segunda redacción. Las páginas que siguen constituyen un ensayo para ordenar ese pequeño laberinto; de camino, observar cómo trabaja materialmente un escritor del siglo XVII, cómo se concretan los ángulos de la obra, se alteran personajes y espacios, y surgen nuevas escenas a caballo de los distintos estratos de corrección.

En primera instancia, *OR<sub>2</sub>* no constituye traslado cabal de su ascendiente. El copista ha incurrido por lo menos en un error de bulto que no ha pasado desapercibido y alguna que otra laguna de limitada amplitud sobre la que no se ha detenido la pluma del corrector, un corrector que tiene todos los visos de ser el propio autor. Veámoslas<sup>6</sup>:

1. 21.22-22.1: En esta variedad de pinturas entretenía la vista, cuando llegamos a un corro de gente, donde se diputaba de la precedencia entre la pintura y la escultura. Lisippo defendía que debía ser preferida la escultura, porque para ella se requería más cierta noticia de las medidas *OR<sub>1</sub>*; Lisippo... escultura *om. OR<sub>2</sub>*

El copista de *OR<sub>2</sub>* ha cometido un salto de igual a igual sobre el que nos previene una nota supralineal en el manuscrito *OR<sub>1</sub>* que parece decir 'lee mal'. Pero no se trata de la única laguna:

2. 97.15-17: Está muy presumida [la retórica] porque los scitas, los cretenses y también los españoles escribieron en verso sus primeras leyes, y los godos sus hazañas *OR<sub>1</sub>*; y los godos sus hazañas *om. OR<sub>2</sub>*.

Como en otros casos que veremos a continuación, el ojo corrector no observó laguna en esta pequeña omisión, aunque en todos los casos tales se encuentran sin esfuerzo en la tradición impresa, que debe descender de un testimonio más cercano a *OR<sub>1</sub>* que a *OR<sub>2</sub>*. Pero *OR<sub>2</sub>* no nos presenta sólo alguna laguna no trasladada de *OR<sub>1</sub>*, también ha eludido la copia de una legión de correcciones y de ampliaciones del margen izquierdo de *OR<sub>1</sub>*. Sin embargo, en este caso no parece que deba imputarse a desidia del copista. Algunas de las más visibles son las siguientes:

1. 120.11-26: Quando decía esto nos obligó a retirarnos a un zaguán el tropel de diversos animales, leones, tigres, lobos, raposos y otros aun de los imperfectos nacidos de la putrefacción de la tierra, los cuales iban siguiendo a un hombre notablemente feo, la cabeza aguda, la frente confusa, los ojos hundidos, las narices chatas, los labios eminentes, el color negro, alterado, con una giba atrás y otra delante, traía una argolla al cuello y dos eses en las mejillas; y luego que le vio Heráclito prosiguió su discurso diciendo: «Seguid a ese esclavo, llamado Isopo, y veréis que, induciendo a hablar a aquellos animales, enseña por medio de ellos a esta República la verdadera filosofía moral y política, siendo los maestros más seguros y verdaderos que tiene». Este, pues, oh Demócrito,... *OR*<sub>1</sub>. Quando decía esto nos obligó... y verdaderos que tiene *om.* *OR*<sub>2</sub>.

Una ampliación dispuesta sobre una nueva viñeta, y es el caso que nos topamos con uno de los pocos autores no nombrados todavía. La adición tiene entero sentido dentro del *usus scribendi* de la segunda redacción: una descripción burlesca y un comentario moral («la verdadera filosofía moral y política»). Y por si algo se echaba en falta, debe advertirse la presencia del conocido furor enumerativo de la segunda redacción<sup>7</sup>: el autor ha descubierto con sorpresa que le falta Esopo en su prolija galería de antiguos y modernos. Conviene añadir que en esta ampliación Heráclito lleva camino de convertirse en transfiguración de su compañero Demócrito, e incluso del guía, Marco Varrón. El presocrático lloroso del autor primitivo -conocido tópico humanista-desdibuja sus nítidos rasgos y se transmuta en presentador de nuevos personajes. Arrumba por un momento su llanto escéptico y pregona su ditirambo de la moral natural («enseñando por medio de ellos [los animales] la verdadera filosofía moral y política»). Un inciso, pues, del que no sólo inferimos una lección de índole ecdótica: podemos también cotejar el *usus scribendi* de la segunda redacción, que se ahonda todavía más en esta ampliación en margen, ignorada por *OR*<sub>1</sub>. Y, sin embargo, el razonamiento antecedente nos obliga a conceptuarla afín a don Diego. Incluso vale observar que para incorporar la escena reseñada se añadió una página al manuscrito *OR*<sub>1</sub>, página que resta en blanco, excepto por las breves líneas dedicadas a Esopo, que se ubican en el antiguo margen derecho del folio siguiente merced a un límpido sistema de llamadas. Una añadidura material que quizá influyó en la constitución codicológica del manuscrito<sup>8</sup>.

2. 125.4-128.1: Diose principio a la audiencia, y entró a defender algunas causas un viejo muy cano, arrimado a un báculo, trémulas las manos y cabeza, que al juicio de los ojos tendría ya más de noventa años. Extrañé mucho que tanta edad no reservase a la tranquilidad y reposo aquellos últimos y decrépitos alientos; y preguntándole a Varrón quién era, me dijo: «Este es aquel Turanio, diligentísimo procurador de causas, conocido de Séneca, tan hecho ya al estrépito inquieto de los tribunales que, habiéndole jubilado Cayo César, se retiró a su casa, y puesto como agonizante en la cama, mandó a sus criados que le llorasen como a muerto, y su familia lloraba el ocio de su viejo señor; y, si no le hubieran restituido el oficio, ya estuviera enterrado. Tal es la condición de los hombres que quieren más vivir para otros que para sí mismos, sin llegar a conocer la felicidad del sosiego del ánimo». Yo deseaba oírle, pero lo impidió un tropel de esbirros, que traía a Julio César Escalígero con una mordaza en la boca y esposas en las manos *OR*<sub>1</sub>: Diose principio a la audiencia, y entró una tropa de Esbirros que traía a julio César Escalígero con una mordaza en la boca y esposas en las manos *OR*<sub>2</sub> (f. 57v.).

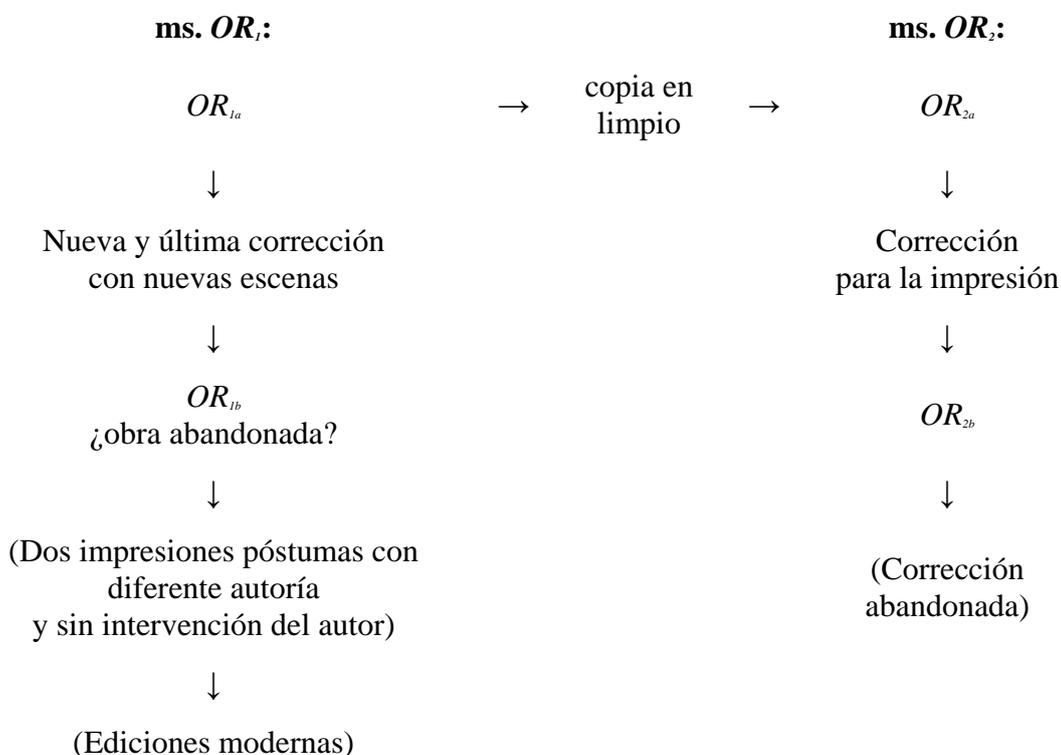
Por segunda vez la apostilla marginal de *OR<sub>1</sub>* ha introducido una escena que extrañamente ha obviado *OR<sub>2</sub>*. Basándonos en el razonamiento anterior debemos tener por autorial esta ampliación: el autor inserta un nuevo personaje clásico («conocido de Séneca») que debió parecerle faltaba<sup>9</sup>. El caso es que la viñeta no añade nada nuevo, y ni siquiera se reviste de la frecuentada parafernalia burlesca que todavía se nutre de las aspiraciones literarias de la primera redacción, aunque su carácter grave choca con la andadura burlesca de la escena que le sigue<sup>10</sup>, donde la pluma del corrector vuelve al redil de la redacción primitiva. Es más, el nuevo personaje se esfuma una vez presentado. Su gravedad no introduce un elemento de equilibrio en el tribunal, como quizá podría esperarse. La nueva ampliación concluye ratificando los perfiles moralizantes y, en este caso, neoestoicos de la obrita en su segunda redacción («Tal es la condición de los hombres que quieren más vivir para otros...»)<sup>11</sup>. El lector termina interrogándose por su función precisa; y ésta no parece ser otra que el conocido interés descriptivo del texto refundido.

Nos encontramos, pues, con un hecho más que singular. Por un lado un testimonio descriptivo, que omite, cuando menos en una ocasión, una escena importante cuya ausencia ha sido percibida por el corrector. Al tiempo, el supuesto ascendente de ese manuscrito presenta nuevas escenas que presuponen el *usus scribendi* del autor de la segunda redacción, de forma que profundiza y lleva a su término su conocida poética enumerativa y descriptiva. Y esto hasta el punto de convertir el primitivo *Heraclitus flens* en un redivivo Marco Varrón que va presentando a los nuevos personajes y añade la conocida reflexión moral que inunda la segunda redacción. En mi opinión, el problema se diluye si en lugar de partir de testimonios tenidos por unidades ecdóticas cerradas, los analizamos como soportes materiales de distintos estadios de redacción. Desde este ángulo, los manuscritos estudiados constituyen soportes materiales de diferentes estadios redaccionales de la segunda redacción de la obra, que se nos atomiza en varios momentos creativos, con cuya impronta se han revestido los manuscritos que estudiamos. Y en algún caso, uno de esos manuscritos -en concreto *OR<sub>1</sub>*- ha transmitido más de un estadio redaccional en momentos diferentes, cuyo punto de articulación lo constituyó el testimonio *OR<sub>2</sub>*. Para clarificar la exposición, pues, recapitemos en esbozo. En primer lugar, el manuscrito *OR<sub>1</sub>* constituye testimonio de trabajo donde se copió en el margen derecho, en límpida caligrafía, el estadio más antiguo de la segunda redacción. Pero *OR<sub>1</sub>* sufrió bastantes tachaduras, que no se leen en *OR<sub>2</sub>*, y añadió nuevas lecturas, que sí se leen en *OR<sub>2</sub>*. Hasta aquí tenemos un manuscrito corregido (*OR<sub>1</sub>*) y su copia en limpio (*OR<sub>2</sub>*). Pero *OR<sub>2</sub>*, a su vez, iba a sufrir un estadio de corrección de carácter autorial: junto a la imposición de mayúsculas, interpunción y ortografía, nos topamos con numerosas pequeñas correcciones de carácter estilístico que ahora veremos con algún detalle. Sin embargo, en mi opinión, *OR<sub>2</sub>* y esas correcciones fueron olvidadas por el autor o corrector final de *OR<sub>2</sub>*, que volvió sobre el manuscrito *OR<sub>1</sub>* y dispuso las nuevas escenas que hemos visto, deteniéndose sobre algunas de las correcciones de *OR<sub>2</sub>* que recordaba de memoria, pero dándolas al olvido por la mayor parte. En efecto, a lo que parece, ni en la corrección de *OR<sub>2</sub>* tuvo en cuenta el texto de *OR<sub>1</sub>*, ni en la última corrección de *OR<sub>1</sub>* tuvo a la vista el manuscrito *OR<sub>2</sub>*. Don Diego trabajaba de memoria, segundando de corrido lugares problemáticos en la relectura del manuscrito; fiándose de su conocimiento íntimo del texto. Fue en ese momento cuando adicionó dos escenas que involucran dos nuevos personajes clásicos. Inserción de párrafos que nos permite desgranar con cierto detalle la perspectiva desde la que percibía su obra, asentada sobre la eficacia enumerativa, sobre el encadenamiento lineal de escenas que contemplamos

articuladas en torno a una onomástica de coordenadas clásicas. Para una descripción y seguimiento exacto de cada estadio de redacción, creo útil nombrar las sucesivas subdivisiones que nos encontramos en la siguiente forma:

1.  $OR_{1a}$ , que representa el estadio más antiguo de la segunda redacción, y que incluye bajo su sigla todas las correcciones que pasaron a  $OR_2$ ;
2.  $OR_{2a}$ , que describe la forma en que el amanuense de don Diego copió  $OR_1$ , obviando sus tachaduras e incorporando en el texto, y en su lugar mediante pertinente llamada, las nuevas variantes autoriales de  $OR_1$ ;
3.  $OR_{2b}$ , variantes autoriales sumadas a la copia de amanuense de  $OR_2$ , en su mayor parte olvidadas;
4.  $OR_{1b}$ , estadio final de corrección que incluye todas las correcciones de  $OR_1$  que volvemos a leer en  $OR_2$  y asimismo las que no se encuentran en el manuscrito descriptivo  $OR_2$ .

En términos esquemáticos:



Esta división analítica de los testimonios, distinguiendo con claridad estadios sucesivos y valorando ambos manuscritos como un continuado proceso de reelaboración, lejos de ser ociosa, explica, en mi opinión, la escalonada aparición de algunas de las más conocidas características literarias de la obra. Una de ellas, en concreto, los diferentes guías que conducen al narrador por la República literaria. Atrae sin remedio la atención por su prorrato a lo largo de las tres etapas de corrección autorial que han perdurado en ambos manuscritos. Veamos las variantes:

1. 28.15: Polidoro  $OR_1$ ,  $OR_2$  (No corregido; en el texto de  $OR_1$  está tachado *Apolodoro*);

2. 44.20-22: y pregunté a Marco Varrón que por qué se perdía tanto tiempo en enseñar sólo una lengua  $OR_1$  (tras tachar *el sacerdote*, *Apollodoro* y *Polidoro*): Polidoro  $OR_2$  (Es de notar que  $OR_2$  ignora que *Marco Varrón* sea personaje de la obra);

3. 63.4-6: la compañía de Marco Varrón, ya versado en aquellos lugares, lo facilitaba todo  $OR_1$  (tras tachar *el sacerdote* en el texto del margen derecho y *Polidoro* en el margen izquierdo): Polidoro  $OR_3$ ;

4. 77.10-11: y, preguntándole al sacerdote por ella, me dijo que era la casa de los locos  $OR_1$ ; al sacerdote  $OR_{2a}$ ; a Polidoro  $OR_{2b}$ .

Excelente ejemplo, porque el corrector se ha olvidado de tachar *el sacerdote* en  $OR_1$ , y por lo tanto -y puesto que trabaja de memoria- no ha añadido *Marco Varrón* al final. Pero al corregir  $OR_2$  sí que recordó que el personaje guía no era ya *el sacerdote*, sino *Polidoro* (no *Marco Varrón*). La corrección que se le olvidó en  $OR_{1a}$  (y que por tanto no está trasladada en  $OR_{2a}$ ) la ha estampado sobre  $OR_{2b}$ , pero la ha olvidado al volver de nuevo a  $OR_1$  (es decir,  $OR_{1b}$ ). Ya he referido con anterioridad hasta qué punto el corrector trabaja sin tener el manuscrito anterior a la vista. Pero otras dos conclusiones apreciables pueden sumarse a la precedente. Las correcciones de  $OR_2$  (es decir  $OR_{2b}$ ) resultan de la voluntad autorial, puesto que en esta corrección de  $OR_2$  late el sentido literario de la obra. En segundo lugar, y de nuevo, que el manuscrito  $OR_3$  desconoce a *Marco Varrón*. En caso contrario esa corrección autorial no debía haber sido *Polidoro*, sino el último guía, *Marco Varrón*.

5. 85.20-21: Impaciente pregunté a Marco Varrón  $OR_1$  (tras tachar *el sacerdote* y *Polidoro*): Polidoro  $OR_2$ ;

6. 90.26-27: y admirado pregunté a Marco Varrón la causa  $OR_1$  (tras tachar *el sacerdote* y *Polidoro*): Polidoro  $OR_3$ ;

7. 91.18-20: dije a Polidoro que ya avíamos visto la entrada de la ciudad  $OR_1$ ; le dije que ya avíamos visto la entrada de la ciudad  $OR_2$ .

Otro lugar de excepcional interés. Aquí  $OR_1$  ha añadido a *Polidoro* sobre la línea y con posterioridad al abandono de  $OR_2$ , donde no aparece. Es decir, que después de arrinconar  $OR_2$  como redacción definitiva de la obra todavía era *Polidoro* el guía de la República literaria. Tan sólo en los estadios finales de reelaboración de  $OR_{1b}$  apareció *Marco Varrón* como nuevo personaje, y fue entonces cuando el corrector volvió sobre sus pasos para tachar todas las veces que aparecía *Polidoro* y lo sustituyó por *Marco Varrón*.

8. 103.24-25: y dijo volviéndose a Marco Varrón  $OR_1$  (tras tachar *al sacerdote* y *Polidoro*): a Polidoro  $OR_2$ .

9. 116.4- 5 A este chiste Demócrito y yo levantamos la risa  $OR_{1a}$ ,  $OR_2$ : Marco Varrón  $OR_{1b}$ .

Otra variante de interés. En este caso, estamos ante cambio de personaje sobre la marcha, desviándose de la primitiva redacción («A este chiste,

*Demócrito* y yo levantamos tanto la risa que, oyéndonos Heráclito, que estaba a un lado de la calle, los ojos en tierra, vertiendo lágrimas, levantó con la voz el rostro y serenando con el calor de la ira aquellas continuas nubes, dijo»). Pero la lección de la segunda redacción persiste en *OR<sub>2</sub>*, y el corrector no altera el texto de *OR<sub>2</sub>*. Al volver de nuevo sobre *OR<sub>1</sub>*, no escribirá inmediatamente *Marco Varrón*: primero escribió *Polidoro* y con posterioridad lo tachó y escribió *Marco Varrón*.

10. 123.26-27: donde huviéramos entrado, si Marco Varrón no lo dilatara *OR<sub>1</sub>* (tras tachar *el sacerdote* y *Apolodoro*): *Apolodoro OR<sub>2</sub>*.

La estratificación de los diferentes guías clarifica la forma en que fue evolucionando la obra en manos del corrector o correctores. En los estadios más antiguos de *OR<sub>1</sub>*, el guía era *el sacerdote*, al igual que en la primera redacción. Ese guía ya estaba sustituido por *Apolodoro/Polidoro* antes de copiar *OR<sub>2</sub>*. Y es sólo con posterioridad, cuando la mano correctora vuelve de nuevo sobre *OR<sub>1</sub>*, cuando se le antoja mudar de guía, y es por entonces cuando aparece *Marco Varrón*. A partir de esa elección, debió volver al principio y sustituir sistemáticamente el último guía, *Polidoro Virgilio*, por *Marco Varrón*. Sin embargo, no logró eliminar todas las huellas de su recorrido. Estudiando esos errores en la reconstitución de los guías podemos aventurar la hipótesis de que el personaje de *Marco Varrón* fue una ocurrencia tardía. De hecho, cuando reemplazó la nueva corrección de *OR<sub>1</sub>*, volvió a colocar por lo menos una vez a *Polidoro Virgilio* como guía, y sólo en los momentos finales surgió *Marco Varrón*; junto a él las nuevas escenas (*Esopo*, *Turanio*) sin huellas de vacilación: *Marco Varrón* acompaña la nueva viñeta sin rastro de tachaduras o enmiendas. Pero entre las enmiendas que eran necesarias para dar vida al nuevo guía, era fundamental su presentación en el texto, cuando el narrador-autor se encuentra por vez primera con su guía y se ocupa de presentarlo al lector. De ahí que nos encontremos al principio del texto *OR<sub>1</sub>*, una amplificación de este tipo:

11. 10.8-15: ofreciéndose entonces delante de mí un hombre de buena presencia que se encaminaba a ella [la República literaria], le alcancé, y trabando con él conversación supe que era *Polidoro Virgilio*, de cuyos escritos ya tenía ya [por 'yo'] noticia, ciudadano de aquella ciudad, la cual me dijo que se llamaba la República Literaria. Valime de su compás y del agrado y cortesía con que se ofreció a apadrinarme, mostrándome los más curiosos delia *OR<sub>1a</sub>*, *OR<sub>2</sub>*] ofreciéndose entonces delante de mí un hombre anciano que se encaminaba a ella, le alcancé, y trabando con él conversación supe que se llamaba *Marco Varrón*, de cuyos estudios y erudición en todas materias, profanas y sagradas, tenía yo muchas noticias por testimonio de *Cicerón* y de otros, y preguntándole yo qué ciudad era aquella me dijo *OR<sub>1b</sub>*.

Aquí es de notar un hecho por extremo singular: *Polidoro Virgilio* no está supralineado tras tachar el nombre del antiguo guía. Sería explicación plausible el que al mandar copiar la parte derecha del manuscrito *OR<sub>1</sub>*, ya se había decidido el cambio de guía. El estrato más antiguo del *OR<sub>1</sub>*, sería, de esta forma, el último estadio en la supresión definitiva del guía de la primera redacción.

Ese proceso de corrección final de *OR<sub>1</sub>* introdujo también una última variación por lo que se refiere a los espacios en los que transcurre la acción, y así *la ciudad* pasa a nombrarse *la república*, aunque el corrector vacile en varias ocasiones:

1. 71.7: y no engrandecían la ciudad *OR<sub>1a</sub>* *OR<sub>2</sub>*: la república *OR<sub>2b</sub>*;
2. 82.14: muchos consejos, en que entraron los senadores desta ciudad *OR<sub>1a</sub>* *OR<sub>2</sub>*: desta república *OR<sub>2b</sub>*;
3. 90.27-28: había tantos de aquel oficio en una ciudad de hombres doctos *OR<sub>1a</sub>* *OR<sub>2</sub>*: en una república *OR<sub>2b</sub>*.

Parece evidente, por tanto, que estamos antes dos manuscritos apógrafos frecuentados con esmero y método, y que en buena medida nos detallan la incubación literaria de la segunda redacción. La constatación de este hecho podemos incluso retrotraerla hacia atrás en el tiempo y en el proceso de composición de la obra, observando la estratificación de notas marginales en *OR<sub>1</sub>*, antes de copiarlas en limpio en *OR<sub>2</sub>*, así como las añadidas con posterioridad al abandono de *OR<sub>1</sub>*. Así las cosas, el testimonio *OR<sub>2</sub>* funciona como una suerte de aguja de marear; identifica en qué forma y en qué partes de la obra se fueron incubando los últimos pasos en la concepción de la obra. Claro está que en estas líneas sólo nos ocuparemos de *OR<sub>1</sub>* en relación con *OR<sub>2</sub>* para aislar esas pinceladas finales. El testimonio *OR<sub>1</sub>* exige, a su vez, un estudio complementario más detenido al respecto. En estas páginas sólo llamaré la atención sobre la importancia de una de las escenas más largas adicionadas al margen de *OR<sub>1</sub>* con anterioridad a su copia en *OR<sub>2</sub>*. En ella, el autor saca a escena a Artemidoro y Cardano, y el tópico de antiguos y modernos le permite dibujarnos a Cardano explicando su concepción del sueño como anticipación del porvenir<sup>12</sup>. Gerolamo Cardano ya aparece en la primera redacción de la obra como uno de los principales científicos del siglo XVI, puesto que el autor lo instala en el Templo de Apolo, obteniendo un lugar de honor frente a otros científicos del quinientos como Della Porta, Aldrovandi o Conrad Gesner. No se entiende muy bien, por tanto, que ahora aparezca casi como una suerte de añadido de última hora, como no sea la continua vacilación del autor en la contrafacción de una obra ajena<sup>13</sup>. Lo cierto es que por esos días la influencia de Cardano era todavía visible, aunque sólo sea por la estela que ha dejado en la psicología cartesiana<sup>14</sup>. La idea de los sueños como anticipación del porvenir no era nueva: podía verse desde la antigüedad en el *Onirocríticon* de Artemidoro, una obra que será frecuentada por los pensadores del siglo XVI tales como Cardano o el mismo Agripa<sup>15</sup>, y en la *De occulta philosophia* de este último la encontramos ligada a todo tipo de mancias<sup>16</sup>. La escena de Cardano no fue olvidada, antes tratada con esmero en *OR<sub>2</sub>*, como veremos, adicionando un subido número de correcciones estilísticas en su discurso. Y además, y por último, el tratamiento literario de la escena nos recuerda de cerca las de Esopo y Turannius. El narrador se encuentra con Cardano, que le explica su teoría de los sueños. Acto seguido realiza el narrador una observación equívoca y desaparece sin más (64.20-22, «Este devaneo de Cardano me pareció peligroso para conferido, y sin replicalle me retiré»). La constatación de este paralelismo nos asegura, junto a los anteriores razonamientos, que las escenas de Esopo y Turannius adicionadas a *OR<sub>1</sub>* son de la misma naturaleza literaria y material que la de Cardano.

Una vez constatado el meticuloso trabajo de poda y adición sobre los testimonios manuscritos -que ahora seguiremos con detalle- queda por constatar una última cuestión. Y es que, en mi opinión, ambos testimonios fueron abandonados por el autor. Quizá nunca alcancemos con certeza por qué Saavedra abandonó *OR<sub>1</sub>*, y tan sólo

podemos esgrimir razón de tal hecho. Quizá fue simplemente el percatarse de las aludidas lagunas, incluso porque el número de correcciones propias ya le pareció desmedido para su recta comprensión. El amanuense no posee, desde luego, la calidad del copista de *OR<sub>1</sub>*, lo que nos muestran las continuas intervenciones para enderezar la ortografía, y en muchos casos la enmienda de pequeños errores, donde se vuelve sin más a la lección de *OR<sub>1</sub>*. Pero al abandonar *OR<sub>2</sub>*, Saavedra olvidó también un crecido número de correcciones de autor donde no enmendaba a su amanuense, sino que recomponía su obra. Asimismo, el manuscrito *OR<sub>1</sub>* fue abandonado por el autor, puesto que, siendo, como creemos, el último estadio de corrección, no obstante nunca mereció, en vida del autor, los honores de la impresión. Las ediciones posteriores se basan en un texto cercano a *OR<sub>1</sub>*<sup>17</sup>, y en verdad parecen hechas a contrapelo, y, lo que es peor, como resultado de una polémica sobre la autoría de Saavedra. Es de la mayor importancia, pues, para la edición del texto crítico de la segunda redacción, describir con detalle la intervención del autor en *OR<sub>2</sub>* y en el último estadio de corrección de *OR<sub>1</sub>*. Ahí observaremos de nuevo que no nos hallamos ante departamentos estancos, sino ante un proceso continuado y gradual de corrección. Veámoslo con detalle.

### **Correcciones de *OR<sub>2</sub>* donde el autor vuelve al texto de *OR<sub>1</sub>*<sup>18</sup>:**

1. 10.1: no me venció el sueño *OR<sub>2a</sub>*] me venció el sueño *OR<sub>2b</sub>* (El corrector parece tachar *no*, que obviamente carecía de sentido);
2. 10.2: imágenes *OR<sub>2a</sub>*] imágenes *OR<sub>2b</sub>* (El copista había escrito *imágenes* y el corrector recompuso *imagenes* con un trazo grueso de *i* sobre la antigua vocal *e*);
3. 12.9: de papel pliegos de papel *OR<sub>2a</sub>*] pliegos de papel *OR<sub>2b</sub>* (El corrector tacha *de papel* delante de *pliegos*, errata evidente del copista de *OR<sub>2</sub>*);
4. 12.15-16: los retiró a regiones más remotas *OR<sub>1</sub>* *OR<sub>2a</sub>*] los retiró a las regiones más remotas *OR<sub>2b</sub>* (El artículo *las* se ha perdido en el cruce de tachaduras entre el texto y el margen de *OR<sub>1</sub>*, y el corrector de *OR<sub>2</sub>* lo pone sobre la línea);
5. 13.7: y de la vanidad de religiones y sectas *OR<sub>1</sub>*: y de la vanidad de religiones y sectas *OR<sub>2a</sub>*: y de la vanidad de diversas religiones y sectas *OR<sub>2b</sub>* (El corrector de *OR<sub>1</sub>* había rectificado en margen *la vanidad de varias religiones*, y con posterioridad tachó *varias*, que por tanto el amanuense no copió en *OR<sub>2</sub>*. Sin embargo, el corrector de *OR<sub>2</sub>* recompuso *diversas* sobre la línea);
6. 13.8: El frontispicio *OR<sub>1</sub>*: y el frontispicio *OR<sub>2a</sub>*: El frontispicio *OR<sub>2b</sub>* (El corrector de *OR<sub>2</sub>* vuelve sobre el texto de *OR<sub>1</sub>* al separar las frases y poner mayúsculas en el texto);
7. 15.23: circunscriva *OR<sub>1</sub>*: [ilegible] *OR<sub>2a</sub>*: circunscriva *OR<sub>2b</sub>* (El corrector vuelve sobre el texto de *OR<sub>1</sub>* rehaciendo un verso astragado de Miguel Ángel);
8. 16.8: Agátaro Atheniense *OR<sub>1</sub>*: Agátaro ateniéndose *OR<sub>2a</sub>*: Agátaro atheniense *OR<sub>2b</sub>* (El corrector corrige una visible *lectio facillior* del copista);
9. 19.10-11: preciándose vanamente de haber sido *OR<sub>1</sub>*] preciándose vte. de haber sido *OR<sub>2</sub>* (El adverbio *vanamente* está situado en forma anómala y abreviado, por lo que parece ser añadido posterior de copista o de autor. Puesto que se trataba de una corrección al margen de *OR<sub>1</sub>*, puede pensarse que tales correcciones fueron colacionadas con meticulosidad, quizá por el copista);
10. 20.4-5: por tocar la parte *OR<sub>1</sub>* *OR<sub>2a</sub>*] por tocar en la parte *OR<sub>2b</sub>* (El corrector de *OR<sub>2</sub>* enmienda un lugar que ya había sido corregido en *OR<sub>1</sub>* y que se le pasó al copista);

11. 31.7: y que de cuando en cuando  $OR_1$  (pero *que* tachado)] y que de cuando en cuando  $OR_2$  (pero *que* tachado). (Un relativo tachado en la corrección de  $OR_1$  se le ha escapado al copista, y el corrector de  $OR_2$  tacha de nuevo);
12. 32.5: arcos  $OR_1$  *tras correcc.*] arcos  $OR_2$  *tras correcc.* (De nuevo, el corrector de  $OR_2$  vuelve a corregir un lugar que ya había corregido en  $OR_1$ );
13. 32.18: aun para reconocidos peligrosos  $OR_1$ ] aunque para reconocidos peligrosos  $OR_{2a}$ : aun para reconocidos peligrosos  $OR_{2b}$  (El autor vuelve al texto de  $OR_1$  reconociendo error);
14. 43.5: cuanto con más cuidado  $OR_1$ : cuanto por más cuidado  $OR_{2a}$ : cuanto con más cuidado  $OR_{2b}$  (El corrector de  $OR_2$  tacha *por* y escribe *con* sobre la línea volviendo a la lección de  $OR_1$ );
15. 56.20: Entre unos árboles  $OR_1$ : Entre algunos árboles  $OR_{2a}$ : Entre unos árboles  $OR_{2b}$  (El corrector de  $OR_2$  vuelve a la lección de  $OR_1$ );
16. 66.4: de la filosofía  $OR_1$   $OR_2$  (Pero el artículo *la* está sobre la línea en  $OR_1$  y en  $OR_2$ ; parece que el autor ha recordado una corrección anterior suya que pasa desapercibida al copista);
17. 76.15: un buen dicho  $OR_1$ : un buen ojo  $OR_{2a}$ : un buen dicho  $OR_{2b}$  (El corrector vuelve al texto de  $OR_2$  reconociendo error);
18. 79.21-22: lo que más miserablemente  $OR_1$ : lo que miserablemente  $OR_{2a}$ : lo más miserablemente  $OR_{2b}$  (El corrector de  $OR_2$  restituye *más* sobre la línea);
19. 85.10-11: porque si lo tuvieran  $OR_1$ : porque así los tuvieran  $OR_{2a}$ : porque si los tuvieran  $OR_{2b}$  (El corrector tacha *así* y añade *si* en margen);
20. 95.12: o a algún príncipe  $OR_1$ : o a algún príncipe  $OR_{2a}$ : o a algún príncipe  $OR_{2b}$  (El corrector de  $OR_2$  rehace la típica *a* que suele quedar suprimida en el acusativo);
21. 97.20: que sustenta  $OR_1$   $OR_{2a}$ ] que se sustenta  $OR_2$  (Corrección de un pequeño descuido de copista, que, sin embargo, olvidó al volver a  $OR_1$ , no obstante, la corrección era evidente, y está subsanada por las ediciones modernas<sup>19</sup>);
22. 98.5-6: cebando con tiernos encarecimientos y blandos requiebros  $OR_1$ : y a blandos  $OR_{2a}$ : y blandos  $OR_{2b}$  (Corrección de un lugar que apenas tiene sentido en  $OR_{2a}$ );
23. 105.12: diferentes  $OR_1$   $OR_{2a}$ ] deferentes  $OR_{2b}$  (Término de la astronomía ptolemaica que quizá podía ser aceptable en la forma *diferentes* por las consabidas oscilaciones vocálicas, pero que el corrector de  $OR_2$  percibió como *lectio facillior* y repuso la *e* sobre la antigua vocal *i* de su copista);
24. 121.22-23: la jurisprudencia un ejercicio de su justicia  $OR_1$ : de su prudencia justicia  $OR_{2a}$ : de su justicia  $OR_{2b}$  (El corrector tacha *prudencia*, error por atracción del copista, y vuelve a la lección de  $OR_1$ );
25. 123.25-26: en la hostería de Plantino, donde hubiéramos entrado  $OR_1$ : hubiéramos entrado  $OR_{2a}$ : donde hubiéramos entrado  $OR_{2b}$  (El corrector rehace pequeña laguna para el correcto sentido de la frase);
26. 131.15-16: y si bien he tenido algunas liviandades  $OR_1$ : y si bien he tenido por humilde algunas veces liviandades  $OR_{2a}$ : y si bien he tenido algunas liviandades  $OR_{2b}$  (El corrector vuelve al texto de  $OR_1$  rehaciendo un error que se ha producido por atracción de un párrafo anterior ['siempre he sido tendido por humilde']).

## Errores del copista de $OR_2$ no percibidos por el corrector<sup>20</sup>

Aparte de la corrección señalada, que podría llevarnos a pensar en la existencia de una detenida colación, un subido número de errores pasaron incólumes ante los ojos del corrector. Inventario semejante reafirma la sospecha de que el corrector de *OR*<sub>2</sub> no estaba interesado por una detenida colación a la vista de *OR*<sub>1</sub>; antes bien, que fiado en su conocimiento de la obra, iba corrigiendo vacilaciones lingüísticas que ya había tenido en la corrección de *OR*<sub>1</sub> o pasajes disonantes o del todo erróneos. Sin embargo, sus ojos pasan sin inmutarse ante lugares palmarios, y ante otros menos evidentes. Veamos algunos de ellos:

1. 20.20-21: había trabajado siete años, sin beber ni comer *OR*<sub>1</sub>] sin comer ni beber *OR*<sub>2</sub> (Inversión del copista que el corrector no percibe, puesto que al trabajar de memoria no le llama la atención una pequeña alteración que no incide en el sentido de la frase);
2. 23.26-27: esta pues es la Gloria, y aquellos son filósofos estoicos *OR*<sub>1</sub>] esta pues en la Gloria *OR*<sub>2</sub>;
3. 25.15-16: procuran anticiparse a lisonjear su voluntad *OR*<sub>1</sub>] anticiparse y lisonjear *OR*<sub>2</sub>;
4. 26.21-22: otro mundo no conocido o ya olvidado de los hombres *OR*<sub>1</sub>] o ya obligado de los hombres *OR*<sub>2</sub>;
5. 26.24-25: El descubrimiento y conquista deste nuevo mundo *OR*<sub>1</sub>] este nuevo mundo *OR*<sub>2</sub>;
6. 36.1-2: y con este los juicios por adarnes y escrúpulos *OR*<sub>1</sub>] escrapulos *OR*<sub>2</sub> (En *OR*<sub>1</sub> ya está la *u* repasada con posterioridad, lo que indica cierta vacilación en la corrección, si bien no repara en *OR*<sub>2</sub>);
7. 63.21-22: hacen divino al hombre con el conocimiento de lo futuro *OR*<sub>1</sub>] conocimiento lo futuro *OR*<sub>2</sub> (Se trata de un lugar donde el corrector ya había vacilado en *OR*<sub>1</sub>, puesto que era una nota en margen; quizá se trata del último estadio de corrección de *OR*<sub>1</sub>, pero la lección de *OR*<sub>2</sub> es errónea, y el corrector no lo ha visto);
8. 84.16-18: no bastaba el rigor de las leyes a corregir los vicios de los hombres, porque no tenían imperio sobre los ánimos *OR*<sub>1</sub>] porque tenían *OR*<sub>2</sub> (La lección *OR*<sub>2</sub> carece de sentido, pero el corrector no percibe error);
9. 88.6-8 entre los de poco o mucho ingenio había una misma felicidad que los igualaba *OR*<sub>1</sub>] façilidad *OR*<sub>2</sub> (Error de *OR*<sub>2</sub> por *lectio faciliior*, no percibido por el corrector);
10. 91.21: Respondiome con gracioso despecho *OR*<sub>1</sub>] despago *OR*<sub>2</sub>;
11. 130.6-8: defienda nuestra inocencia y sea testigo de nuestro proceder esta república *OR*<sub>1</sub>] castigo de nuestro proceder *OR*<sub>2</sub> (Error por *lectio faciliior* del amanuense de *OR*<sub>2</sub> que el corrector no percibe).

## **Intervenciones estilísticas del autor sobre el texto del copista de *OR*<sub>2</sub>**

En bastantes lugares, la corrección no es tal, antes lectura crítica o creativa, incorporando en el margen o sobre líneas nuevas lecturas y suprimiendo otras que eran límpida traslación de la lectura de *OR*<sub>1</sub>. En mi opinión, esas variantes redaccionales de

*OR*<sub>2</sub> que no atienden a reconstruir lecturas fallidas del copista, debemos considerarlas variantes adiaforas, en especial si pensamos en una obra no terminada, y piden un lugar específico, como parte original del texto autorial, en el futuro aparato crítico de la obra. Veamos algunos de las más notables:

1. 10.18-19: Por el camino fui notando *OR*<sub>1</sub> *OR*<sub>2a</sub>] notando yo *OR*<sub>2b</sub> (El corrector tacha *por el camino fui* y añade sobre la línea *yo*);
2. 15.18-19: con un compás y una escuadra en la mano, y el izquierdo estribando en una planta de edificio *OR*<sub>1</sub>: y una escuadra en la mano y el izquierda *OR*<sub>2a</sub>: y una escuadra en la mano izquierda *OR*<sub>2b</sub> (Parece pequeña errata del amanuense que el corrector ha aprovechado para alterar el período);
3. 16.1: y una máscara pendiente del cuello *OR*<sub>1</sub> *OR*<sub>2a</sub>] pendiente una máscara del cuello *OR*<sub>2b</sub> (Intervención estilística del autor mediante inversión);
4. 21.17-18: Después del estaba retratando al rey Felipe Cuarto Diego Velázquez *OR*<sub>1</sub> *OR*<sub>2a</sub> Después del estaba retratando Diego Velázquez al rey Felipe Cuarto *OR*<sub>2b</sub> (La variante autorial parece querer dar más énfasis a la frase, y al artista, al anteponer el sujeto al acusativo);
5. 22.26-27: Las voces y disputa del uno y del otro habrían pasado a pendencia *OR*<sub>1</sub>: Las voces y disputa del uno y del otro pasado *OR*<sub>2a</sub>: hubieran pasado *OR*<sub>2b</sub> (En este caso había error en *OR*<sub>2a</sub>, que elide sin razón el verbo auxiliar, pero el corrector no solo enmienda, sino que aprovecha para sumar una variante al texto);
6. 25.12: queriendo disponerse a hacer la tinta *OR*<sub>1</sub> *OR*<sub>2a</sub>] disponer la tinta *OR*<sub>2b</sub> (El corrector de *OR*<sub>2</sub> ha tachado *a hacer*);
7. 34.3-4: me divertí en una sala cuadrada, que era del contraste *OR*<sub>1</sub> *OR*<sub>2a</sub>] el contraste *OR*<sub>2b</sub> (El corrector ha tachado la *-d* inicial);
8. 35.13-14: En medio desta sala pendiente una romana grande *OR*<sub>1a</sub> (tras tachar *estaba ante, pendiente*): En medio desta sala pendiente una romana grande *OR*<sub>2a</sub>: noté pendiente *OR*<sub>2b</sub> (*noté* añadido sobre la línea): pendía una romana grande *OR*<sub>1b</sub> (Esta variante nos pone a las vista los varios estadios de corrección y nos muestra cómo la última enmienda de *OR*<sub>1</sub> continúa las vacilaciones autoriales que persisten a través de los diferentes estadios de copia y corrección. El texto de *OR*<sub>1a</sub>, que ya tachaba un vocablo (*estaba*), ha sido copiado fielmente por el amanuense de *OR*<sub>2</sub> (*desta sala pendiente*). Sin embargo, el autor, no contento con el sentido, añade variante sobrelineando *noté*. Al volver sobre *OR*<sub>1</sub> olvida ese *noté pendiente* e introduce nueva variante (*pendía*). El origen del problema estilístico reside en la utilización del participio de presente *pendiente*, que supone un período de valor absoluto que el autor no se decide a continuar. Parece que tanto *noté pendiente* como *pendía* deben considerarse en parte lecciones adiaforas);
9. 37.17-18: Torcuato Tasso en su poema, ara de las musas *OR*<sub>1</sub> *OR*<sub>2a</sub>] ara fue de las musas *OR*<sub>2b</sub> (Por supuesto, *ara de las musas* no es una obra de Torcuato Tasso<sup>21</sup>, tal como por otra parte nos muestra la corrección autorial de *OR*<sub>2</sub>);
10. 41.17-18: en la cual muestra gran viveza y natural *OR*<sub>1</sub> *OR*<sub>2a</sub>] en ella muestra *OR*<sub>2b</sub> (El corrector tacha *cual*);
11. 44.1-3: y vi que en ellas Antonio de Nebrija, Manuel Álvarez y otros enseñaban a la juventud la gramática *OR*<sub>1</sub> *OR*<sub>2a</sub>] y vi que Antonio de Nebrija *OR*<sub>2b</sub> (El corrector tacha *en ellas*);
12. 45.21-22: también porque las naciones pudiesen gozar de las especulaciones *OR*<sub>1</sub> *OR*<sub>2a</sub> también que las naciones *OR*<sub>2b</sub> (El corrector rotula *que las*);

13. 45.22: las especulaciones y prácticas en las ciencias de cada una *OR1a OR2a*: las especulaciones y prácticas de las ciencias *OR2b*: las especulaciones y prácticas que cada uno de las demás *OR1b* (De nuevo nos encontramos con los varios estratos autoriales de corrección, y que de nuevo nos delatan las vacilaciones del corrector, que tacha *de cada una* en *OR2* y rotula *de* sobre el antiguo *en*; el período será de nuevo rehecho en *OR2*);
14. 45.25-26: las traducciones, en que pierden su gracia las cosas *OR1 OR2a*: pierden su fuerza y su gracia *OR2b*: pierden su gracia y su fuerza *OR1b* (El corrector de *OR2* ha añadido en margen *fuerza* y *su*, pero al volver a *OR1*, ha recordado el giro, pero no la forma en que lo había dispuesto en *OR2*);
15. 53.18: Ulpia *OR1 OR2a*] Ulpiana *OR2b* (Pero el corrector se olvida del nuevo nombre que da a la biblioteca al volver de nuevo sobre *OR1*);
16. 62.10: y en el aquel puro parto de la perla *OR1 OR2a*] y dentro de aquel puro parto *OR2b* (La corrección aspira a suprimir errata de *OR1* e introduce nueva variante<sup>22</sup>);
17. 63.16-17: es imagen de la eternidad [el sueño] *OR1 OR2a*] es retrato *OR2b* (El corrector de *OR2* introduce la variante *retrato* sobre la línea, y tacha *imagen*; la variante afecta a su concepción del sueño);
18. 63.23-24: porque en ellos [en los sueños], como en un teatro, se le representan en diversas figuras las cosas *OR1 OR2a*] como en su teatro *OR2b*;
19. 64.2-3: y habiéndole dado dos tiempos, uno de vigilia y otro de sueño *OR1a OR2a*: y habiéndole distribuido el tiempo en la vigilia y en el sueño *OR2b*: y habiéndole dado dos tiempos, uno de vigilia y otro de sueño *OR1b* (El corrector final de *OR1* ha olvidado o ignora la innovación estilística realizada sobre *OR2*);
20. 64.4-5: teniendo por tan largo espacio de tiempo *OR1 OR2a*] teniendo por la mitad de su uña *OR2b* (Corrección sobre *OR2* sobre la línea, que, de nuevo, olvida al volver a *OR1*);
21. 64.6-7: Para el remedio, pues, de ambos inconvenientes *OR1 OR2a*] y para el remedio deste inconveniente *OR2b* (Corrección de carácter estilístico, donde quiere evitar la repetición del ilativo *pues*, una corrección estilística que frecuente en *OR2* (véase abajo 95.15), pero que olvidó al volver de nuevo sobre *OR1*);
22. 64.19-20: para que ni este acuerdo ni esta presciencia faltasen al hombre, imagen de Dios *OR1 OR2a*] permitiéndole esta presciencia para que fuésemos perfecta imagen de Dios *OR2b* (Importante corrección sobre la línea olvidada al volver a *OR1*. Nótese que las últimas variantes pertenecen todas al discurso de Cardano, una de las principales ampliaciones de la segunda redacción, y la más importante en punto a exponer la teoría de los sueños como fundamento psicológico de la obra. Sin duda debió ser una de las partes que más interesó al corrector o autor en la corrección de *OR2*, si bien gran parte de la nueva elaboración del discurso la olvidó al volver a *OR1*);
23. 64.22: y vimos a un lado y otro muchos hornillos encendidos *OR1 OR2a*] a un lado y otro de la cueva muchos hornillos encendidos *OR2b* (La nueva variante de *OR2b* parece querer recordar al lector que el narrador se halla en una cueva ('En lo más oculto de aquellos bosques había la Naturaleza, sin asistencia alguna del arte, abierto una puerta a las entrañas de un monte'), lo que quizá ha olvidado en el diálogo entre Cardano y el autor y el posterior discurso de Cardano sobre la naturaleza de los sueños);
24. 65.8-9: su lenguaje extraño *OR1 OR2a*] Su lenguaje era extraño *OR2b* (La corrección de *OR2* atiende en este caso a un diferente tratamiento de las

- enumeraciones, quizá para huir la monotonía; si tal era su finalidad, fue olvidada al volver a  $OR_i$ );
25. 65.11-12: y Luna a la plata  $OR_i$   $OR_{2a}$ ] y a la plata Luna  $OR_{2b}$  (Elegante enmienda estilística olvidada al volver a  $OR_i$ );
  26. 73.3-4: por las noticias que tienen de los linajes y intereses ajenos  $OR_i$   $OR_{2a}$ ] y intereses ajenos *tachado*  $OR_{2b}$ ;
  27. 78.23-24: componer versos de centones  $OR_i$ ; componer de centones  $OR_{2a}$ ; componer una obra con centones  $OR_{2b}$  (Laguna del copista de  $OR_2$  cuya corrección aprovecha el autor para introducir variante, que será olvidada al volver a  $OR_i$ );
  28. 82.17-18: en sus escritos se habían mostrado juiciosos y de acertadas máximas  $OR_i$   $OR_{2a}$ ] de acertadas máximas políticas  $OR_{2b}$  (Deseo de concreción);
  29. 83.3: luego se descubrió cuán inútiles serían  $OR_i$   $OR_{2a}$ ] cuán inútiles serían en la ejecución  $OR_{2b}$  (De nuevo, deseo de concreción del sentido de la inutilidad de los teóricos de la política);
  30. 83.6: irresolutos y dudosos con la variedad de opiniones  $OR_i$   $OR_{2a}$ ] la variedad de opiniones que les ofrece el hecho  $OR_{2b}$  (El corrector de  $OR_2$  observó falta de concreción en el tratamiento de los escritores políticos, finalidad que parece mover estas variantes de  $OR_{2b}$ );
  31. 84.5-6: cayó [Erasmus] miserablemente en tierra, con gran risa de los circunstantes  $OR_i$   $OR_{2a}$ ] y con gran risa  $OR_{2b}$ ;
  32. 87.8-9: iba por las calles convidando a los hombres a tal conocimiento  $OR_i$   $OR_{2a}$ ] a su conocimiento  $OR_{2b}$  (La corrección concreta la actitud crítica de Diógenes);
  33. 93.17: adorando por dioses las esferas  $OR_i$   $OR_{2a}$ ] a las esferas  $OR_{2b}$  (Se trata de reponer la preposición asimilada de acusativo, otra de las preocupaciones del corrector de  $OR_2$ , como hemos visto);
  34. 94.7: formando dellas los brutos y las aves  $OR_i$   $OR_{2a}$ ] formando dellas en costelaciones los brutos y las aves  $OR_{2b}$ ;
  35. 94.22: presuntuosos pavones  $OR_i$   $OR_{2a}$ ] pabones presumptuosos  $OR_{2b}$  (La inversión parece pretender un mayor énfasis de la expresión; en  $OR_{1b}$  añade nuevo adjetivo);
  36. 95.15: Pues si consideramos las ciencias  $OR_i$   $OR_{2a}$ ] Si consideramos pues  $OR_{2b}$  (el corrector de  $OR_{2b}$  se muestra muy preocupado por la función estilística de las proposiciones ilativas del discurso; véase arriba 64.6-7, y abajo 115.5-6);
  37. 96.15-16: Anfión, que movía las piedras, siendo piedras y animales los hombres al encanto della  $OR_i$   $OR_{2a}$ ] al encanto de sus palabras  $OR_{2b}$  (De nuevo un deseo de precisión estilística);
  38. 104.8: Notad qué arrogante está la Geometría  $OR_i$   $OR_{2a}$ ] Notad también qué arrogante  $OR_{2b}$  (*también* añadido sobre la línea por el corrector de  $OR_2$ , pero, de nuevo, olvida su corrección al volver a  $OR_i$ );
  39. 112.14: para deshacer los romanos  $OR_i$   $OR_{2a}$ ] para deshacer a los romanos  $OR_{2b}$  (De nuevo reposición de preposición de acusativo, un problema estilístico que parece haber preocupado al corrector de  $OR_2$ , pero que después olvida al volver a  $OR_i$ );
  40. 113.3-4: tan ocultas que solamente cada uno puede conocer la suya con la experiencia  $OR_i$   $OR_{2a}$ ] solamente *tachado*  $OR_{2b}$  (Todo este período preocupó al autor, que introdujo en la corrección final de  $OR_i$  nuevas variantes);
  41. 115.5-6: Fue, pues, de ver un poeta  $OR_i$   $OR_{2a}$ ] y fue de ver un poeta  $OR_{2b}$  (De nuevo suprime un *pues* ilativo; véase arriba 96.15-16; una preocupación que olvidó al volver sobre  $OR_i$ );

42. 116.2-3: y las llevase a que se las pegase el barbero a sangre caliente  $OR_1$   $OR_{2a}$ ] algún barbero  $OR_{2b}$ ;
43. 118.3-4: porque, si bien con nosotros mismos nacieron la lógica, la retórica, la poesía  $OR_1$   $OR_{2a}$ ] porque aunque con nosotros mismos  $OR_{2b}$ ;
44. 121.11-12: siendo estas [las ciencias] unos atributos o partes principales de Dios  $OR_1$   $OR_{2a}$ ] siento todas  $OR_{2b}$ . (Parece que la corrección de  $OR_2$  intenta huir de la vena escéptica de la exposición anterior con más rotundidad);
45. 123.22-23: nada me llevó más los ojos  $OR_1$   $OR_{2a}$ ] me llevó más los ojos y gula  $OR_{2b}$ . (Todo este período debió haber preocupado mucho a Saavedra, puesto que existen bastantes correcciones; en nuestro caso se olvidó de la variante introducida en  $OR_2$  porque la suma a la nueva corrección marginal de  $OR_1$  (123.22: 'aquella estudiosa gula'). De esta forma, las correcciones finales de  $OR_{1b}$ , como veremos de inmediato, continúan el proceso de corrección de  $OR_2$ , olvidando parte de lo ya realizado e introduciendo nuevas modificaciones en el texto antiguo de la segunda redacción).

### **La corrección final de $OR_1$ ( $OR_{1b}$ )**

En términos generales, dentro de esta nueva corrección del manuscrito  $OR_1$ , el corrector introdujo cuatro tipos de nuevas variantes con respecto a la corrección de  $OR_2$ : 1) se olvidó por completo de la larga lista de pequeñas correcciones estilísticas realizadas sobre  $OR_2$ , y entre ellas sobresale el olvido de su lucha contra el ilativo *pues*, que intenta desterrar parcialmente de su prosa, y la reposición de la preposición de acusativo, de la que también parece haberse olvidado al volver a  $OR_1$ ; 2) añadió dos escenas completas que ya hemos visto (Esopo y Turanio) y amplificó varios lugares, entre los que destacan el catálogo de autores, el inventario de bibliotecas y las observaciones sobre la educación de lenguas, pero sobre todo cambió el nombre de su guía (Apolodoro/Polodoro pasó a ser Marco Varrón), 3) tachó alguna que otra ampliación en el antiguo margen de  $OR_1$ ; y, 4) reintrodujo toda otra larga serie de pequeñas correcciones estilísticas, algunas de las cuales recuerdan de cerca las correcciones de  $OR_2$  y de hecho vuelven sobre algunas de las vacilaciones autoriales visibles desde la primera corrección de  $OR_1$ . Veamos algunas de las más importantes:

1. 14.13-14: se fatiga y el entendimiento o poco o nada obra  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] se fatiga la mano y poco o nada obra el entendimiento  $OR_{1b}$ . (En la corrección parece buscarse redondear el equilibrio retórico de la frase);
2. 15.1-3: Dédalo Ateniense... hacía ostentación de haber sido el inventor  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] el primer inventor  $OR_{1b}$ . (El corrector remacha el tópico de los inventores de las cosas);
3. 15.7: las siete principales artes liberales  $OR_{1a}$   $OR_1$ ] las siete artes liberales  $OR_{1b}$ . (Curiosa vacilación sobre el número de las artes liberales, y quizá comprensible en un hombre de transición entre dos épocas; al volver a  $OR_1$  tachó *principales*);
4. 17.25-26: un pretexto de una guerra injusta  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] un pretexto con qué acometer una guerra injusta  $OR_{1b}$ . (La nota marginal *con que* está escrita después de tachar *para*; sin embargo, las ediciones modernas ignoran tanto una como otra);

5. 21.11: no la prudencia humana, sino la providencia de Dios asiste a las cosas  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] no la prudencia de los hombres, sino la providencia de Dios asiste a las cosas  $OR_{1b}$  (de los hombres sobre la línea);
6. 24-25: Obedece el arte, y allí consultar  $OR_{1a}$   $OR_2$ : obedece el arte y más adelante la verás consultar  $OR_{1b}$  (Superó error del texto y tachó y *allí*);
7. 25.7-9: se podrían con tinta negra delinear los conceptos del ánimo y fijándose, a pesar del Olvido, las palabras  $OR_{1a}$ : se podrían delinear con tinta negra los conceptos del ánimo, y a fijar, a pesar del olvido, las palabras  $OR_{2a}$ : y fijar a pesar del olvido  $OR_{2b}$ : se podrían delinear con tinta negra los conceptos, dándoles cuerpo, y fijando, a pesar del olvido, las palabras  $OR_{1b}$  (En este caso la corrección de  $OR_{2b}$  aspira a superar un error de copia, tachando la *a*; con posterioridad añade con llamada *dándoles cuerpo*, con la finalidad de ganar en concreción);
8. 27.1-4: por la dificultad de reducir a la obediencia y al gobierno político provincias tan dilatadas y tan distantes entre sí, pobladas de numerosas naciones, con  $OR_{1b}$ ] *om.*  $OR_{1a}$   $OR_2$  (El añadido ha surgido de una pluma ducha en los problemas políticos de la monarquía Habsburgo);
9. 29.9-11: dejaban pasar para servicio de la República a los que con propia invención y arte eran perfectamente acabados  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] a los libros que con propia invención y arte  $OR_{1b}$  (Deseo de concreción);
10. 30.13: para hacer cartones de las damas  $OR_{1a}$   $OR_2$  para hacer cartones a las damas  $OR_{1b}$  (Tacha *de* y añade sobre la línea *a*);
11. 33.23: las había consultado con la piedad y con la razón  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] las había consultado con la piedad, y con la razón y justicia  $OR_{1b}$  (Remacha su juicio sobre las *Empresas políticas*, subrayando su adecuación a la moralidad);
12. 35.1-2: En el techo de esta sala resplandecía el cielo con todas sus constelaciones, atravesado con el Zodiaco  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] el otavo cielo  $OR_{1b}$  (La amplificación concreta el sentido de la expresión; nótese la astronomía ptolemaica y aristotélica);
13. 35.4-6: En los cuatro ángulos se ofrecían resalidos los cuatro vientos principales  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] Fórmase este círculo sobre cuatro ángulos en los cuales se ofrecen  $OR_{1b}$  (Tacha *En los cuatro ángulos*);
14. 37.16-17: Más atento al arte estuvo Torcuato Tasso  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] Más religioso en los preceptos del arte estuvo Torcuato Tasso  $OR_{1b}$  (La nueva corrección sobre  $OR_{1a}$  condice a la perfección con el *usus scribendi* al continuar la metáfora *las religiosas leyes de lo épico* que acaba de aplicar a Ariosto);
15. 40.5-7: con profunda ignorancia y vejez, porque tiembla  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] con profunda ignorancia y vejez, como hicieron Mantuano y Encina en sus églogas, porque tiembla  $OR_{1b}$  (Esta ampliación se daba con posterioridad en el primitivo texto de  $OR_{1a}$ , y allí está tachada);
16. 40.8-9: voces propias al estilo, como lo hizo Virgilio, al contrario de Mantuano y Encina, desgraciados en sus églogas  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] voces propias al estilo, imitando a Virgilio  $OR_{1b}$  (El traslado unas dos líneas del juicio sobre Mantuano y Encina parece tener dos consecuencias inmediatas: invertir el sentido del juicio, puesto que en el viaje se pierde la expresión *desgraciados en sus églogas*, y asimismo no se contraponen las obras de Mantuano y Encina con la perfección de Virgilio, al tiempo que en el texto final de  $OR_{1a}$  se cierra el período con renovada majestuosidad en la expresión *imitando a Virgilio*, que ahora engloba a Garcilaso, Mantuano y Encina);

17. 42.3-4: en la *Araucana* mostró un gran natural y espíritu, con perspicuidad y facilidad  $OR_a OR_2$ ] con fecunda y clara facilidad  $OR_{1b}$  (Otra vez parece huir de una repetición cacofónica en -idad);
18. 43.5-6: le buscaron [a Góngora] los ingenios  $OR_{1a} OR_2$ ] le buscaron los ingenios y explicaron sus agudezas  $OR_{1b}$  (La nueva variante remacha el período, que, en parte, explica, y, sobre todo, completa la expresión *le buscaron los ingenios*);
19. 43.13-16: La pluma poco advertida afeó mucho sus obras, y después la estampa, por ho haberlas entendido; peligro a que están expuestas las impresiones póstumas  $OR_{1b}$ ] *om.*  $OR_{1a} OR_2$  (Juicio sobre Bartolomé Leonardo de Argensola que en verdad podría aplicarse al propio Saavedra);
20. 43.22-23: escoge [en la obra de Lope] las joyas que fueren a tu propósito  $OR_{1a} OR_2$ ] donde escogerás las joyas  $OR_{1b}$ ;
21. 45.8-14: y en España no es el mayor daño [en la enseñanza de la gramática] el de los preceptos, sino el descuido de los padres en no aprovecharse de la infancia, apta y dispuesta para las lenguas por la misma naturaleza; lo cual reconocido de las demás naciones, apenas empiezan a pronunciar los niños, cuando les ponen en las manos el abecedario y el arte latino  $OR_{1b}$ : *om.*  $OR_{1a} OR_2$  (En este caso la larga ampliación de  $OR_{1b}$  nos pone sobre la pista del Saavedra pedagogo, una de las facetas que incorpora mayor y más amplia modernidad a su obra en las *Empresas políticas*. Al caso, Saavedra se muestra consciente del grave error pedagógico que significa el seguir utilizando las *Introducciones* de Nebrija recargadas de preceptos mnemotécnicos<sup>23</sup>, y realiza una sagaz observación sobre la metodología pedagógica, sin duda fruto de sus conocimientos de las prácticas escolares en la Europa de la época);
22. 45.16: y que en ellas pudiesen hablar todos y habiéndose el mundo  $OR_{1a} OR_2$ : porque reducido el mundo  $OR_{1b}$  ( $OR_1$  no tacha por error *reducido* después de *la caída de los romanos*, lo que nos muestra de nuevo las vacilaciones estilísticas del corrector);
23. 45.22-24: y prácticas en las ciencias de cada una  $OR_{1a}$ : de cada una *om.*  $OR_2$ : y prácticas que cada una de las demás hubiese observado, puestas en una lengua común y universal  $OR_{1b}$  ( $OR_2$  había tachado *de cada una*, y por tanto, la nueva corrección de  $OR_1$  ya estaba en la mente del autor cuando corregía  $OR_2$ , y la nueva corrección de  $OR_{1b}$  es solo el estadio posterior de corrección de  $OR_2$ . Pero la nueva variante de  $OR_1$  parece haber tomado cuerpo en dos etapas, puesto que primero puso en margen *en una lengua universal* después de *cada una* y posteriormente tachó la nota y añadió la nueva en el margen inferior del folio anterior);
24. 47.14-15: siendo tan docto, que enseña más que refiere [Polibio]  $OR_{1a} OR_2$ ] sin considerar que es tan docto  $OR_{1b}$  (La nueva variante es necesaria para definir el sentido de la frase, puesto que *siendo tan docto* podía referirse tanto a Polibio como a su editor moderno Sebastián Maccio, citado en la línea anterior);
25. 49.18-19: Así, por librarnos de un vicio damos alguna vez en otro contrario a él  $OR_{1a} OR_2$ ] damos alguna vez en el opuesto  $OR_{1b}$ ;
26. 49.25-26: los vicios de los príncipes, aunque sean ligeros, si pueden ser ligeros  $OR_{1a} OR_2$ ] si pueden sello  $OR_{1b}$  (Evita una repetición *ligeros... ligeros*);
27. 50.8-10: las costumbres depravadas que ve aprobadas en él  $OR_{1a} OR_2$ ] las costumbres depravadas que ven excitadas y aprobadas en la cabeza que los gobierna  $OR_{1b}$ ;

28. 50.15-17: en el ingenio tan industrioso, que descubrió sus aciertos y disimuló sus errores  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] en el ingenio y juicio tan industrioso que supo descubrir sus aciertos y disimular sus errores  $OR_{1b}$  (Juicio sobre Julio César);
29. 52.4-5: en quien obró la naturaleza sin ayuda del arte  $OR_{1b}$ : *om.*  $OR_{1a}$   $OR_2$  (Ampliación del juicio literario sobre Comines);
30. 53.8: y en lo dudoso juzga contra ella  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] y la condena en lo dudoso  $OR_{1b}$  (Juicio sobre Mariana);
31. 53.16-17: la Ambrosiana de Milán con cuarenta mil  $OR_{1b}$ : *om.*  $OR_{1a}$   $OR_2$  (Después de *mil* había escrito *cuerpos*, que tachó con posterioridad, puesto que da lugar a repetición, y asimismo *con* se halla sobre la línea en el margen izquierdo. Se trata de la inserción de una nueva biblioteca no nombrada anteriormente en el catálogo de ellas, y de nuevo observamos la ambición enumerativa del texto de la segunda redacción);
32. 56.8-9: y formaba con sus manos  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] y formaba de nuevo con sus manos  $OR_{1b}$  (de nuevo añadido sobre la línea);
33. 56.13-14: estudio fue en él lo que otros juzgaron por requiebro  $OR_{1b}$ : *om.*  $OR_{1a}$   $OR_2$  (Juicio sobre Endimión; al igual que anteriormente en el juicio literario de Comines, al volver a  $OR_1$  suele añadir una frase final entre sentenciosa y explicativa de su juicio literario; sin duda le preocupó mucho este catálogo de autores, lleno de nuevas variantes ajenas a  $OR_{1a}$  y a  $OR_2$ );
34. 56.17-19: Proteo, especulativo en los principios, progresos y transmutaciones de las cosas, que parece recibía formas y naturalezas  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] que parece *om.*  $OR_{1b}$  (Tachadura en  $OR_{1b}$ );
35. 57.3-4: Y habiéndosela dado a Tales, vimos que se la dio a otro  $OR_{1a}$   $OR_2$ : vimos que con modestia cortés la dio a otro  $OR_{1b}$  (La actitud de Tales queda favorecida por la corrección);
36. 58.6-8: Cuerda modestia me pareció la de estos filósofos, y no sin algún fundamento su desconfianza del saber  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] su desconfianza del saber humano  $OR_{1b}$  (humano sobre la línea, que parece querer mitigar el alcance del elogio del pensamiento escéptico, negando validez sólo al saber *humano*, y dejando abierta la puerta al elogio de Platón que viene a continuación);
37. 60.7: En otros portales  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] En otros  $OR_{1b}$  (Tacha portales porque lo acaba de referir a los peripatéticos);
38. 67.22-23: haciendo juicio de las cosas futuras  $OR_1$   $OR_2$  (Al volver a  $OR_1$ , escribió *sucesos* sobre *cosas*, sin tachar *cosas*, que ha acabado siendo la lección de las ediciones modernas; quizá debamos considerar *sucesos* lección adiáfora);
39. 68.6: los futuros sucesos  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] lo futuro  $OR_{1b}$  (Tras volver a  $OR_1$  ha tachado *sucesos*, pero las ediciones modernas suelen leer *los futuros sucesos* sin causa justificada);
40. 70.7-9: No es la vida de los príncipes tan libre de cuidados que pueda entregarse a las ciencias  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] que pueda entregarse ociosamente a las ciencias  $OR_{1b}$  (La nueva variante remacha el antiintelectualismo de la expresión);
41. 72.25: Los retóricos eran saltambancos  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] los retóricos, saltambancos  $OR_{1b}$  (véase 73.3);
42. 73.3 los historiadores eran casamenteros  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] los historiadores, casamenteros  $OR_{1b}$  (El corrector aumenta el sentido paratáctico del período, eliminando repeticiones);
43. 83.6: dudosos con la variedad de opiniones  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] irresolutos y dudosos con la variedad de opiniones  $OR_{1b}$  (Se subraya el antiintelectualismo de la expresión

- sumando un adjetivo para describir la torpe praxis de los autores políticos de la antigüedad);
44. 83.9-12: se mudan los accidentes con las mudanzas del tiempo  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] se mudan los accidentes con las mudanzas del tiempo, siendo los casos tan diversos entre sí como son los rostros  $OR_{1b}$  (Ahora se subraya el empirismo del pensamiento político, remachando una expresión grata a Saavedra: *se mudan los accidentes con las mudanzas del tiempo*<sup>24</sup>);
  45. 85.1: quería gozar de sus delicias  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] quería gozar de sus delicias temporales  $OR_{1b}$  (La corrección atenúa el alcance de la doctrina de Epicuro);
  46. 85.11: viesen aquella divina arquitectura  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] contemplasen  $OR_{1b}$  (Tacha toda la frase *viesen aquella divina arquitectura* en  $OR_1$  porque la expresión *divina arquitectura* se repite luego en la nueva ampliación de  $OR_1$ ; véase 85.14-19);
  47. 85.14-19: aquella divina arquitectura, incromprehensible al ingenio humano, en quien ni el poder ni el arte de los hombres pudo tener parte, confesaría luego una primera causa omnipotente, y, bajando con humildad la vista, adoraría en la  $OR_{1b}$ : *om.*  $OR_{1a}$   $OR_2$  (Corrección destinada a atacar a los ateístas y mitigar el escepticismo de la obra);
  48. 86.1-2: y en estos más prevalece la malicia  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] y en los ateístas prevalece más la malicia  $OR_{1b}$  (La nueva variante aclara y subraya el sentido del ataque contra *los ateístas*);
  49. 91.8-10: con pretexto del tiempo en que se escribían los libros, porque no había emprenta  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] con pretexto de que en tiempo que se escribían los libros a mano y faltaba la emprenta  $OR_{1b}$  (Se atiende a subrayar la concreción de la frase);
  50. 94.22: presuntuosos pavones  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] presuntuosos pavones, pagados de sus estudios  $OR_{1b}$ ;
  51. 101.17: Mira la filosofía natural, la dialéctica  $OR_{1a}$   $OR_2$ ] Mira en la filosofía natural, la dialéctica  $OR_{1b}$  (En este lugar, el manuscrito  $OR_1$  lee *Mira la filosofía natural pretender* y el corrector añade *preeminencia* sobre la línea (*i. e., pretender preeminencia*), quizá porque *pretender* está en el margen con doble llamada equívoca y no se sabe con certeza si *la dialéctica* y *entender* o *pretender* van juntos o separados);
  52. 102.2: para entenderse  $OR_{1b}$  [En lugar de esta expresión  $OR_{1a}$  contenía una nota marginal que rezaba: *solo dice verdad en hacer al hombre hijo de hijo de la privación, dándosela por principio, de que nacen sus ansias y deseos a todo lo honorífico por llenar este vacío del no ser*  $OR_{1a}$ : *jactándose de que ella sola dice verdad*  $OR_{1b}$  (y tacha *no ser*). Se trata de una glosa marginal de  $OR_{1a}$  que pasó a  $OR_2$  (y que ahí se corrigió de nuevo), pero que al volver a  $OR_1$  fue tachada con un claro trazo vertical];
  53. 108.7-9: siendo casi infinitos los que pueden nacer del libre albedrío  $OR_{1a}$   $OR_2$ : del caso y del libre albedrío  $OR_{1b}$  (Se subraya el carácter incierto de la astrología y el empirismo científico);
  54. 109.16: la Jurisprudencia, hija del entendimiento humano  $OR_1$  [A esta altura una nota marginal tachada de  $OR_1$  (y que no se incorpora en  $OR_2$ ) dice: *los letrados, hombres al revés, porque su natural, la memoria, guarda lo que el entendimiento juzga, pero en ellos la memoria atiende (?) lo que el entendimiento después juzga, orden que estravía la naturaleza*. Se trata de explotar la vena burlesca de una conocida figura satírica de la época, los

letrados, y al caso con resonancias quevedescas, pero el autor o corrector parece que evitó esa vía y el pasaje ya no está en *OR<sub>3</sub>*);

55. 113.3-4: que solamente que aun cada uno no se las puede conocer a sí mismo con la experiencia *OR<sub>1a</sub>* *OR<sub>2a</sub>*: que solamente *tachado* *OR<sub>2b</sub>*: que solamente cada uno puede conocer la suya con la experiencia aun esta no es firme *OR<sub>1b</sub>* (Otro ejemplo de las vacilaciones autoriales a lo largo de los tres estadios de corrección. Nótese que la corrección de *OR<sub>1b</sub>* ha sido ignorada al pasar de nuevo a *OR<sub>1</sub>*, que, a su vez, incide en la vertiente empirista y escéptica, puesto que *la experiencia... no es firme*).

Como creo ha podido advertir el lector a lo largo de las retahílas de variantes, siempre de lectura fatigosa, nos encontramos con un peculiar ejemplo de correcciones autoriales. La conexión entre los manuscritos supervivientes nos permite definir, unas con respecto a otras, en una dependencia recíproca de ida y vuelta, la mayor parte de esas variantes, agruparlas en estratos creativos, identificar las etapas sucesivas en las que el corrector o correctores incorporan nuevas escenas; medir, una vez más, cómo en cada una de ellas se subraya la intención poética de la segunda redacción. Con tal fin, parece aconsejable un breve esbozo que nos procure en suma las conclusiones principales.

La segunda redacción de *República literaria* consistió en su origen en una contrafacción de la primera redacción cuyo rastro primitivo nos encontramos en *OR<sub>1a</sub>*. Es posible que ya ahí el guía fuera Polidoro Virgilio, quizá junto al sacerdote; incluso parece probable sospechar alguna vacilación inicial al respecto o bien otros estadios de elaboración anteriores, puesto que Polidoro Virgilio no siempre aparece supralineado sobre una previa tachadura; como hemos visto, al menos una vez no ocurre así (10.8-15). Sea como fuere, podemos conjeturar el motivo de una tal variación. El primitivo *sacerdote* se amoldaba sin más complicaciones a la primera redacción, donde el narrador llega al templo de Apolo y se topa con su guía. Con la introducción de un personaje nuevo en función similar, parece que se persigue dignificar la obra. El nuevo guía, de apellidos conocidos, era autor del *De inventoribus rerum*, una de las enciclopedias más famosas del Renacimiento europeo y emblema de uno de los tópicos literarios más queridos del humanismo. El primitivo *sacerdote* salía así de su relativo anonimato y ahora reforzado con un nombre que era sinónimo del conocimiento. Al tiempo, el autor tutelaba bajo tal autoridad el recorrido de su narrador. Sutil planteamiento, pero que podía conducir a la peligrosa senda de pretender escribir un *supplementum* de Polidoro Virgilio, descabalandando por completo el delicado mecanismo de la redacción primitiva; el dardo irónico y burlesco podía encontrarse con el autor. Al tiempo, podemos añadir detalles paralelos. El personaje histórico constituye uno de los mecanismos conocidos del *somnium* literario<sup>25</sup>. Pero el caso es que el personaje innominado de la primera redacción no necesitaba presentación específica; no así un personaje histórico como Polidoro Virgilio, y con posterioridad Marco Varrón. Para darles vida, el narrador debe asumir por un momento el papel del guía (lo hemos visto arriba en 10.8-15).

Pero no fue esa la única mudanza del más primitivo estrato de *OR<sub>1</sub>*. Tachó nuevas escenas, pocas, e introdujo otras de nueva planta. Entre esas escenas nuevas, que sí podemos leer en *OR<sub>1</sub>*, destaca el discurso de Cardano, que aparece junto a Artemidoro - antiguos y modernos- para endilgarle al narrador un dilatado discurso sobre la naturaleza de los sueños. Tema y escena que debió parecerle acorde con la tradición que

definía la obra (*somnium*), y que confería una base teórica contemporánea a su armazón narrativo. Ahí defiende Cardano, como apéndice de una larga tradición oniromántica, su persuasión de la ascendencia divina de los sueños, y que como tales contienen una traza del porvenir, aunque puede convertirse en una afirmación de inevitables tonalidades cómicas si el lector se detiene a pensar que las escenas burlescas de la obra definen, no ya el pasado, sino el futuro de la República literaria. Acto seguido afirma el narrador la peligrosidad de tales doctrinas -pero no la certidumbre que le merecen- y sin apenas mediar explicaciones se olvida de su personaje. En la escena, se observa el *usus scribendi* de esas etapas redaccionales últimas. La aparición de un personaje, la enunciación de una doctrina, y su ulterior desaparición no era del todo extraña a la primera redacción, pero recuerda de cerca las viñetas adicionadas al final de *OR<sub>1</sub>*, donde a la ligereza cómica de la redacción primitiva se superpone el deseo visible de sacar a escenas más y más personajes clásicos de nueva factura.

Una vez copiado *OR<sub>1</sub>* y sus correcciones en limpio (*OR<sub>2</sub>*), el corrector se embarcó en una cuidadosa lima de su texto, incorporando las galas que entendía necesarias para las prensas. De forma que sobre el manuscrito *OR<sub>2</sub>* realizó a su vez una serie de cambios, importantes por su número, pero todos ellos, singularmente, de pequeña entidad; por la mayor parte, supera erratas de copista, precisa un modelo ortográfico o añade pequeñas correcciones estilísticas. Estas últimas suelen centrarse en lugares que ya resultaban problemáticos en *OR<sub>1</sub>*, y muy en especial en algunas de las escenas que *OR<sub>1</sub>* transmitía en sus márgenes. Justo eso es lo que sucede con el discurso de Cardano, donde el corrector de *OR<sub>2</sub>* se ha demorado con inusual paciencia, cifra de la importancia que concedió a la pieza. En ningún caso, las nuevas intervenciones autoriales sobre *OR<sub>2</sub>* tenían como finalidad introducir nuevas escenas, y en verdad tampoco la disposición material del testimonio lo facilitaba. No era ya manuscrito de trabajo, con márgenes generosos para incorporar materiales. Disposición factual y temple de las correcciones que conducen a pensar que el autor se sentía ya satisfecho con la obra. Y así debió ser, a lo menos, en el momento en que comenzó su corrección, que en su intención debía ser la postrera. Sin embargo, creo haber demostrado que esa copia en limpio fue abandonada y que el autor o corrector volvió con posterioridad sobre el manuscrito *OR<sub>1</sub>* y añadió y suprimió pasajes y personajes. Quizá nunca conozcamos sus motivos, pero no se debió sólo, desde luego, a la calidad decepcionante del copista de *OR<sub>2</sub>*, al que con cierta frecuencia se ve obligado a enmendar la plana. En suma, parece lícito concluir que en el retoque meticuloso de *OR<sub>2</sub>* resolvió volver de nuevo sobre una obra ya ultimada al objeto de incorporar nuevos materiales.

En esa última intervención sobre *OR<sub>1</sub>* insertó un número importante de nuevas escenas. En su conjunto, equivale a la de *OR<sub>2</sub>*, atendiendo al número de variantes, pero la supera por su calidad y extensión. Se trata por la mayor parte de pequeñas viñetas, como las correspondientes a Esopo o Turannius, y otras de menor entidad que redondeaban algún aspecto de la obra, tales como los períodos enteros añadidos con llamativa frecuencia en el catálogo de autores literarios. En este último caso, estamos ante períodos recopilatorios o sentenciosos que cierran un párrafo, que redondean el juicio sobre un autor literario; en tales ocasiones, la pluma correctora se detiene otra vez con visible complacencia. Por lo que respecta al procedimiento para insertar estos nuevos materiales, vale observar que adiciona frases enteras al texto primitivo, de forma comparable, en su ejecución material, a la corrección de la primera edición de las *Empresas políticas* (1640)<sup>26</sup>.

Tal es la naturaleza de las escenas de Esopo y Turanio, y tal sucede también en el catálogo de las bibliotecas o en las observaciones sobre la educación en España. Se somete el texto antiguo a una suerte de adición, añadiendo bloques retóricos que encuentran su lugar con facilidad, que no alteran en sustancia la cadencia del texto antiguo a no ser como visible sumatorio de elementos completos -una frase, un párrafo- a una arquitectura que se mantiene incólume. En el caso de la aparición de una nueva biblioteca -la Ambrosiana- en el catálogo de estas, el corrector profundiza en la intención poética de la segunda redacción, donde el pelaje crítico cede en importancia ante el apego marcado al inventario y la enumeración. Por su parte, la nueva glosa sobre la educación exhibe uno de los aspectos de más sorprendente modernidad. Comentario aparte merecen las escenas nuevas centradas en un personaje o autor clásico, tales las dedicadas a Esopo y Turanio. Esta última ofrece paralelo poético perfecto con la adición marginal del discurso de Cardano en *OR.* Justo antes de comenzar la querrela de Ovidio, se nos presenta una figura clásica afín al tema. Sin embargo, el personaje no sobrevive a su presentación, y se deshace de él al momento para continuar con la querrela de Ovidio. Inquirimos la razón de la nueva viñeta, y, a decir verdad, pocas parecen contundentes más allá de la inclinación enumerativa de la segunda redacción, el deseo aludido de dar vida a nuevos personajes de extracción clásica. Para el caso de la escena en que nos presenta a Esopo, ya hemos visto cómo maltrata don Diego a su *Heraclitus flens* hasta convertirlo en auxiliar de Marco Varrón y guía suplementario de la República literaria. Ahí se alejaba más y más del marco poético de la primera redacción, transformando a un escéptico Heráclito en oráculo de la verdadera razón de Estado.

En el recodo de cierre de este último estadio de elaboración debió resolver que el cicerone de su *República literaria* sería Marco Varrón. Por ello necesitaba preámbulo inicial para el nuevo personaje, al tiempo que volvía sobre sus intervenciones o citas con el objeto de ultimar la sustitución en todos ellos. Ya hemos visto que tal enmienda no fue tan sistemática como exigía la homogeneidad del texto y como sin duda deseó el corrector. Y de nuevo urge preguntarse por las razones de esa innovación, por lo que parece de última hora. Sin duda la transformación de un humanista del Renacimiento en un autor de clásico abolengo añadía su algo de rancia ascendencia al personaje, y por ahí a la obra toda. Quién sabe si se acordó, de añadidura, de la no despreciable aparición de Marco Varrón en el *Somnium* de Justo Lipsio. Cabe añadir que el corrector hizo poco más que aquilatar la estirpe de su guía, sin alterar función, gestos o discursos. Decidido el cambio, su concreción consistió en un completo trueque onomástico.

La relación de innovaciones sucesivas, las fases de recreación literaria que es dable presumir tras ellas, nos pone a la vista un espécimen peculiar cuando pensamos en la posibilidad de un texto crítico. Añadiré, pues, el esbozo de una serie de reflexiones preliminares al propósito. Como sabe el lector que ha frecuentado la obra de Saavedra, la segunda redacción de *República literaria* nunca fue publicada por don Diego. Tal sucedió por vez primera, y tardíamente, en 1655, casi quince años después de su concepción literaria y rodeada de una implícita polémica sobre su autoría. Ocioso añadir que don Diego no tuvo ni arte ni parte en las versiones impresas, que transmiten un texto cercano a *OR.* A lo que creo, don Diego se desentendió de la obra que en origen no era propia, quizá porque en los nuevos aires que corrían en la corte, tras la caída en desgracia del Conde Duque, no sería bien recibida, y don Diego espera por entonces culminar con brillantez un dilatado currículum diplomático<sup>27</sup>. Me pregunto si, incluso, podemos relacionar este abandono de *República literaria* con el *castigo* a que fueron

sometidas las *Empresas políticas* quizá poco antes, quizá en forma simultánea<sup>28</sup>: don Diego abandona una obra de inspiración escéptica al tiempo que transforma la primitiva redacción de *Empresas políticas*, basada en el marcado seguimiento de Tácito, en una obra cuajada de citas bíblicas. En ambos casos, estamos ante una corrección por parte del autor, ante el retraimiento consciente desde posiciones intelectuales que emulan las vanguardias europeas del momento: Don Diego se mantiene más atento a los nuevos aires de la corte donde la caída política del Conde Duque parece inevitable en el año cuarenta y dos<sup>29</sup>. Si a esta perspectiva unimos los datos arriba inventariados, surge la posibilidad de considerar *República literaria* como una obra no solo jamás concluida, sino incluso voluntariamente abandonada, y en ese abandono se resiente de nuevo la autoría de don Diego. Nos lleva incluso a examinar con más detalle los estadios redaccionales del manuscrito *OR*, y descubrir cambios de letra. En fin, que cuanto más estudiamos *República literaria* más enmarañada nos parece la obra, y aún la posibilidad, incluso, de que don Diego sea, como dice, el autor de todos los estadios redaccionales de esta segunda redacción, pues considero descartada casi por completo la posibilidad de que pueda serlo de la primera ante el olvido de nombres como el de Jean Fernel, fundador de la fisiología -la palabra, no el contenido- y cuyas obras se utilizaban todavía en las Facultades de Medicina de esos años iniciales del siglo XVII. El error absurdo por *lectio facilior*: Fernel > Farnesio; parece imposible si se trata de pluma autorial, y desacredita casi por completo la autoría de Saavedra: imaginemos un contemporáneo nuestro que confunde a Darwin con algún apellido aristocrático de la Inglaterra victoriana. Por otra parte, esa consideración crítica sobre el humanismo, tan acerada y acertada, no encaja ni con alfileres por entre las obras de don Diego de autoría indiscutible; la posibilidad de una falsificación a nombre de tan famoso y conocido político no puede descartarse. En cuanto a esta segunda redacción, tenemos una obra que don Diego reivindica como propia, y que, sin embargo, abandona sin más. Estas consideraciones confluyen en los postulados de un texto crítico de la segunda redacción de la obra. Parece que la versión final debemos buscarla en el testimonio *OR*, al tiempo *OR*, nos ha dejado un elenco de lecciones que exigen una comprensión singularizada. Y además, es necesario parapetarse tras todo tipo de distingos, atendiendo a las fases y direcciones de corrección y a la autoría discutible. Por entre sus lecciones corregidas o desechadas, en las tachaduras y viñetas reconstruidas, en los personajes repescados del humanismo erudito, emerge una pequeña historia del humanismo español de esas primeras décadas del siglo XVII. Un caso singular, a propósito para el virtuosismo ecdótico.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

