

EL PRÓLOGO A LA FAMOSA TRAGICOMEDIA DE SANTA CATARINA DE CRISTÓBAL MOSQUERA DE FIGUEROA*

JORGE LEÓN GUSTÀ

Ya se ha señalado la importancia de la *Comedia de Santa Catarina* en el teatro escolar de jesuitas en el siglo XVI.¹ La comedia fue escrita por Hernando de Ávila, uno de los autores más importantes de este género, recordado sobre todo por la que se considera la más importante de sus obras, la *Tragedia de San Hermenegildo*². A diferencia de ésta, que fue escrita con la colaboración de Juan de Arguijo, la autoría de la *Comedia* es exclusiva de Ávila, al menos hasta lo que conocemos, a excepción del *Prólogo*, escrito por el poeta sevillano Cristóbal Mosquera de Figueroa (1547-1610). La importancia de este prólogo radica en su carácter metateatral: el acostumbrado resumen del argumento le sirve a Mosquera como excusa para hacer una exposición teórica sobre el arte dramático de manera que el poema se convierte en una auténtica poética del teatro escolar, poética, por otro lado, que se ciñe a los cánones habituales del drama clasicista del siglo XVI.

Conocemos cinco versiones del *Prólogo*. El estudio de las variantes permite rastrear tres familias en la tradición textual del poema. Las cinco versiones presentan orígenes distintos: tres manuscritos podrían corresponderse con adaptaciones realizadas para diferentes puestas en escena en el mismo colegio de Córdoba o en algún otro de la Compañía³. Otras dos versiones, en cambio, muestran el interés de Mosquera por el poema en sí mismo, interés que se justifica por su carácter de arte poética aristotélica.

* Publicado impreso en *Salina. Revista de Lletres*, nº 18, novembre, 2004, 91-110.

¹ Vid. Alonso Asenjo [1995a], Alonso Asenjo [2002], Rinaldo Frolidi, Garzón-Blanco [1982]; también Barrera y Leyrado, [1968: 59]; Serís, [1960: 123-125].

² Sobre ella, vid. Alonso Asenjo [1995b].

³ Alonso Asenjo [1995a].

CRISTÓBAL MOSQUERA DE FIGUEROA

Suele asociarse a Mosquera al círculo cultural y literario sevillano de Mal Lara y Herrera. Y esta relación es cierta durante algún tiempo, especialmente en su juventud. Sin embargo, gran parte de su vida transcurrió lejos de Sevilla, en la Corte y en diferentes destinos oficiales.

Mosquera nace en 1547⁴ en Sevilla. Fue alumno aventajado de Mal Lara. Posteriormente estudió en Salamanca, donde se graduó como bachiller en 1567. Después volvió a su ciudad natal, y debió seguir colaborando con Mal Lara, para cuya obra póstuma, la *Descripción de la Galera Real*, escribe la *Prefación*. Empieza así Mosquera su actividad en la vida cultural sevillana, de la mano, sobre todo, de Fernando de Herrera: en 1572 publica la *Prefación* a la *Relación de la Guerra de Cipro*. La culminación de esta actividad cultural es, sin duda alguna, su participación en las *Anotaciones* a la obra de Garcilaso, del mismo Herrera, publicadas en 1580. Su papel colaborador se plasma en los preliminares, donde se publica la *Elegía a Garcilaso*, aunque debió ir mucho más allá, pues es el autor coetáneo más citado por Herrera.

Pero la actividad pública de Mosquera, como Auditor General en la batalla de las Azores, en 1583, y como Corregidor en diferentes plazas, le llevan a destinos alejados de Sevilla. Vive temporadas en la Corte. Entre 1584 y mayo de 1585 está en Madrid, donde traba amistad con Alonso de Ercilla. Entre mayo de 1585 y 1587 fue Corregidor de Écija. Poco, o casi nada se sabe de él en el período que va de 1587 a 1601. En Mayo de 1596 -pocos meses antes del estreno de la *Comedia de Santa Catarina*- fecha en la Corte dos cartas dirigidas al joven Marqués de Santa Cruz, hijo de don Álvaro de Bazán, y que se incluyen en su libro *Comentario en breve compendio de disciplina militar*, publicado ese mismo año en Madrid.

Quizá volvió Mosquera a Sevilla en este momento. En 1597 muere Fernando de Herrera. Escribe probablemente entonces la segunda redacción de la *Elegía a Garcilaso*, incluida en el ms. 2051 de la Biblioteca de Catalunya

⁴ Pacheco [1886:fol.44v]; Coster [1908:81, Díaz-Plaja [1955:16, n.2]. Otros autores han dado la fecha de 1553, que parece menos probable. Sobre ello *vid.* C. A. de la Barrera [1863:337]; Lasso de la Vega [1871:284]; Méndez Bejarano [1923], Rodríguez Marín [1903:103, 141]

(S en lo sucesivo⁵). Una lectura atenta permite suponer una velada alusión fúnebre a Herrera. La elegía concluye con una entronización de la luz del ingenio de Garcilaso, muerto, que nos ilumina desde sus versos:

La lumbre del ingenio con centellas
eternas en los versos vive ardiendo,
y llega a competir con las estrellas.⁶

Esta luz la recoge, como no podía ser de otra manera, Herrera (lolas es su conocido pseudónimo literario) que ahora ilumina el parnaso poético junto al toledano:

Tú irás aquesta lumbre enriqueciendo,
lolas, que Salicio allá te ordena
corona de laurel que va creciendo;
tú la yedra serás que se encadena
tan fuerte y abundante por su seno
que impediréis los dos la luz serena
y el mundo dejaréis de sombras lleno.⁷

Las posteriores noticias de Mosquera lo alejan de Andalucía: en 1601 ocupa el cargo de Alcalde Mayor del Adelantamiento de Burgos, y vive probablemente en Valladolid⁸. En esa misma ciudad en 1602 firma unos documentos relacionados con doña María de Bazán, viuda de Alonso de Ercilla⁹.

En 1605 Mosquera realizó una misión diplomática, su última ocupación al servicio de la monarquía: juez de comisión de la comitiva que acompañó al duque de Nottingham. El viaje a la Península se hizo para ratificar la paz con Inglaterra firmada el año anterior.

Finalmente, según nos informa Pacheco, desengañado de ciertas pretensiones cortesanas, se retiró a Écija, donde pasó los últimos años de su

⁵ Sobre este ms., publicado por Díaz-Plaja [1955], *vid.* el apartado *El texto y sus manuscritos*. Lo tomo de base para la edición del texto y, por ello, me referiré en otras ocasiones a él.

⁶ Ms. S., fol. 62 v.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Sabemos que extiende unos poderes notariales desde Valladolid para pagar una deuda en Sevilla, según resume Rodríguez Marín [1923:100].

⁹ *Vid.* J. Toribio Medina, [1910-1918:vol. II, 509-510], docs. DXXII y DXXIII, donde se reproducen los documentos en los que Mosquera interviene en el cobro de ciertas rentas en nombre de la viuda del poeta.

vida. "Enfermó de la orina i de otras reumas o corrimientos a los ojos que le turbaron i oscurecieron la vista".¹⁰ Murió en 1610, a los "63 años de edad"¹¹.

LA COMEDIA DE SANTA CATARINA Y EL PRÓLOGO

La obra pudo estrenarse entre 1596 y 1597¹². La alusión que se hace en los versos 91-96 del *Prólogo* nos permiten suponer que la representación se hizo el día 25 de noviembre, festividad de santa Catalina. No sabemos de qué modo intervino Mosquera en el proyecto, pues estaba en Madrid al menos el 30 de mayo de 1596. En esa fecha escribe la dedicatoria de su *Comentario en breve compendio de disciplina militar*, publicado en Madrid ese año¹³. Probablemente Mosquera volvió con su libro recién impreso a Andalucía. Pero su reincorporación a la vida cultural sevillana o cordobesa debía ser reciente, acaso precedida por cierta fama. Mi impresión es que su relación con Hernando de Ávila no se originaría al coincidir en la vida cultural sevillana, de la que Mosquera estaba circunstancialmente al margen¹⁴. Es muy probable que la relación se estableciese a través de vínculos religiosos, en concreto, a través de la Compañía de Jesús. Mosquera está muy próximo a la espiritualidad jesuítica, como lo muestran los poemas devotos que se copian en primer lugar en el ms. S¹⁵. En su mayoría se inscriben dentro de la poesía de meditación de la Pasión de Cristo heredera de la espiritualidad franciscana del siglo XV. Las

¹⁰ Pacheco [1886:fol. 44v].

¹¹ Pacheco [1886:fol. 44v].

¹² La fecha parece incierta. Según Garzón-Blanco [1982]; J. Alonso Asenjo [1995a] la fecha del estreno fue en 1597; un año antes la creen el mismo J. Alonso Asenjo [2002:11 ss] y el CATEH de *TeatrEsco*, 2006.

¹³ Le dedicatoria se incluye en los preliminares. Además, como ya hemos dicho, otros escritos del libro se fechan a finales de ese mes: la carta a don Álvaro, nuevo Marqués de Santa Cruz, el 25 de mayo (reproducida en el fol. 184); la tasa se fecha el 28, etc.

¹⁴ Que Mosquera estaba más próximo de Madrid que de Sevilla se deduce del lugar de publicación de su *Comentario en breve compendio* en Madrid, ese mismo año de 1596, como ya se ha dicho, y no en Sevilla, donde se habían publicado las obras en las que colaboró en su juventud, como la *Guerra de Cipre*, o las *Anotaciones*, ambas de Herrera.

¹⁵ Son 18 poemas que se copian en los fols. 1- 51. El penúltimo es el *Prólogo*.

pasiones, nacidas bajo la influencia de la *Vita Christi* de Lodulfo de Sajonia, como la de fray Iñigo de Mendoza, la *Pasión trovada* de Diego de San Pedro, etc., hasta la interpretación más lírica de fray Ambrosio de Montesinos, le sirven de inspiración. Así lo ha indicado Antonio Prieto¹⁶. Pero la obra devota de Mosquera renueva esta espiritualidad franciscana de clara filiación gótica y finimedieval con la nueva sensibilidad religiosa: la espiritualidad que nace de los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola. Su influencia es clarísima. Por ejemplo en el inicio del extenso poema (de más de 500 versos) dedicado *A la sagrada coluna en que fue nuestro Redemptor Jeucristo azotado* (fol. 18-27 del ms. S). En él, la meditación sobre una escena del relato de la Pasión de Cristo se va concretando, corporeizando, hasta encontrar la escena que se adecua a sus propias necesidades meditativas. Los ejemplos son innumerables¹⁷. Creo que es a partir del mundo espiritual de Ignacio de Loyola y el de la Compañía, y no de los círculos literarios profanos, donde se iniciaría el encuentro con Ávila.

Si Mosquera llega a Córdoba, o Sevilla, es en verano de 1596, mala época para acercarse a las calurosas tierras del Betis. En este momento pudo haberse iniciado la redacción de la comedia¹⁸. Mosquera no tuvo por qué colaborar desde el primer momento con el proyecto, pues el *Prólogo* es una pieza completamente autónoma¹⁹, y pudo escribirse en los días o semanas previos al estreno. La obra debía estar ya acabada, pues se incluye un resumen completo del argumento. Su lectura permite deducir que la obra ya estaba terminada cuando se escribe el *Prólogo*.

¹⁶ Antonio Prieto [1987:524].

¹⁷ Una serie de títulos de los poemas puede dar una idea aproximada del tipo de poesía devota a la que no referimos: *En loor de la santísima Cruz*, *A los dulces clavos que hincaron a Jesucristo Nuestro Señor*, *A la caña y esponja de amargura que se dio en la Cruz a Jesucristo Nuestro Señor...* etc.

¹⁸ J. Alonso Asenjo [2002] supone que la comedia debió empezar a escribirse hacia julio de 1596, cuando se supo el nombramiento de Francisco Reinoso como obispo de Córdoba.

¹⁹ Ya Giuliani [1999:56-57] señala el carácter autónomo de este tipo de poemas desde sus orígenes románicos en la tragedia italiana.

A pesar de todo, no se trataría de una colaboración aislada. La obra va introducida por dos poemas: el *Prólogo* de Mosquera y una canción del propio Ávila. Una alusión a Apolo y las musas común a ambos poemas, si bien tópica²⁰, podría indicar un mismo origen y una gestación simultánea. En el v. 1 del *Prólogo* encontramos un apóstrofe a Apolo y sus hermanas, las nueve musas.

El rojo Apolo y las hermanas nueve

En la canción de Ávila puede leerse un apóstrofe mucho más amplio:

de oy más el monte de Febo consagrado
con nuevo lustre y nueba hermosura
le uiste agradecido a quien renueba
con tal bentaga el canpo, el monte, el prado
punto [sic] la uoz, la sítara, dulçura
de Apolo y sus hermanas cobran nuba [sic]
y todos hacen prueba
de sus ingenios, su riqueza y dones,
cada qual su tesoro umilde ofrece,
su diuisa y blasones
a tu sagrada huella y te parece
que nadie aunque te rinda sus despojos
apenas ve que merece
la llana luz de tus serenos ojos²¹

La representación debió ser todo un acontecimiento social y cultural, como se deduce de las alusiones al texto, tanto a don Francisco Reinoso, el nuevo obispo de Córdoba, como a las autoridades públicas, los jueces a los que se alude en los vv. 75 y 76. Además, debieron asistir algunos poetas, si creemos en la alusión a los "cisnes de Betis" del v. 157²².

²⁰ Sobre el tópico, y su origen en un verso garcilasiano, *vid.* la n. al v. 1 del poema.

²¹ González Gutiérrez [1998:149]. Hay, además, un parecido en la estrofa citada con un pasaje de una obra ya citada de Mosquera, la *Elegía a Garcilaso*, que, en los vv. 175-176 ofrecen el tópico asíndeton que encontramos en los vv. 4-5 de esta estrofa. Mosquera escribe: "El prado, el monte, el bosque, el soto, el llano, / a competencia ofrecen varias flores..." (ms. S, fol. 62r)

²² Sobre ello, *vid.* la nota al verso 157 del *Prólogo*.

EL *PRÓLOGO*, UN ARTE POÉTICA CLASICISTA

El *Prólogo* es un poema autónomo ya plenamente consagrado por la tradición dramática. Giuliani ha definido sus rasgos más distintivos:

El prólogo, colocado en el umbral de la ficción, se ofrece como el lugar privilegiado de las intervenciones del autor dirigidas al público, de las reflexiones de teatro y praxis, de la justificación de su propio quehacer de dramaturgo. Lejos de parecer añadido, el prólogo refuerza, pues, sus lazos con el resto de la fábula, proporcionando al público las claves de interpretación de la obra, y preparándolo para que pueda sumirse en la atmósfera trágica ya desde los primeros parlamentos de las figuras²³

En estas coordenadas escribe Mosquera su prólogo. El metro utilizado, el endecasílabo blanco, revela su filiación clasicista, a pesar de lo tardío de la fecha de composición²⁴. Su carácter más pedagógico que estético o dramático²⁵ explica la pervivencia de su aristotelismo.

Quizá se haya tomado como modelo la loa inicial de la *Tragedia Alejandra*, de Lupericio Leonardo de Argensola. Algunos fragmentos, afirmaciones, así como el metro adoptado en ambos casos parece confirmarlo. Mosquera escribe su prólogo en endecasílabo blanco porque considera que es el verso que se acerca más al hexámetro latino propio de este género. El intento de adaptar la métrica románica a las combinaciones del verso latino y mantener un paralelismo entre ambos es uno de los aspectos más

²³ Giuliani [1999:57].

²⁴ El conservadurismo estético de la práctica teatral escolar -a diferencia del teatro comercial- ya ha sido señalado por J. Canavaggio: "En contraste con esta praxis empírica que va buscando nuevos derroteros, las tragedias de colegio, cuyo florecimiento coincide con la segunda mitad del siglo [XVI], deben su relativa cohesión a un propósito docente canalizado por recursos y procedimientos de abolengo senequista..." [1988:189].

²⁵ Ya se ha señalado la motivación básica del teatro escolar, que responde a "preocupaciones por el entretenimiento y por la formación moral y religiosa de los estudiantes, así como por el aprendizaje eficaz y activo de Gramática y Retórica, entonces instrumento imprescindible tanto del conocimiento como del medro o triunfo social" (J. Alonso Asenjo, [1998]). El teatro escolar presenta rasgos muy conservadores en su concepción teatral. En lo meramente dramático es una prolongación del teatro humanístico universitario neolatino del siglo XV (J. Alonso Asenjo, [1995b:21]). Con todo, el carácter religioso y moralizante de este teatro lo diferencia del propiamente humanístico.

característicos del clasicismo poético en la obra de Mosquera²⁶. Esta adecuación métrica es solidaria con su planteamiento dramático: la equiparación entre los elementos compositivos de la tragedia clásica y los de la escolar.

El *Prólogo* empieza con un apóstrofe a Apolo y las musas. Resulta extraño este principio en un poema destinado a ensalzar la *virtus* cristiana de una mártir que muere por no aceptar la fe pagana. Su inclusión puede obedecer a dos razones. En primer lugar, la invocación a Apolo, dios de las artes y de las letras, tópica y consabida²⁷, abre el camino de la exposición de la preceptiva clásica, especialmente a través de la llamada a Melpómene, musa del "verso y trágico ornamento". Pero esta invocación es muy extensa: en la versión definitiva que hoy editamos tiene 36 versos. Su estructura imita el principio de las *Geórgicas* de Virgilio, en las que el yo poético implora a las diferentes divinidades relacionadas con el mundo del campo, los bosques y las actividades agrarias para que le ayuden a componer su poema²⁸.

Además, la invocación a las musas permite desarrollar el rasgo definidor del prólogo de las obras de teatro, el resumen argumental, con una notable variación. Nos presenta los recursos escénicos con que contará la "famosa tragicomedia", según reza el título²⁹. El apóstrofe a Terpsícore (vv. 7-8) advierte al oyente de la inclusión de la danza en el espectáculo; la de Euterpe (vv. 9-18) anuncia la presencia de fragmentos musicales, reservados para la

²⁶ Mosquera sigue el espíritu de Herrera en las *Anotaciones*. En esta obra El Divino "legitima siempre los géneros poéticos, incluidos los de indudable invención románica, en virtud de sus orígenes grecolatinos", tal como escribió muy acertadamente Begoña López Bueno [1987:187].

²⁷ Recuérdese, además, que este apóstrofe es común a la canción inicial de Ávila, y que podía dar cierta unidad pactada a los preliminares.

²⁸ Vid. n. 7 al poema.

²⁹ El epíteto del título, *famosa*, no debe engañarnos acerca del éxito de la obra. Si ésta lo tuvo, puede deducirse por el número de manuscritos que nos ha llegado, pero no por el *famosa* de su título. Es cierto que *Autoridades* define *famoso* como "lo que tiene fama y nombre en la acepción común", y que pone como ejemplo, precisamente, "comedia famosa". Sin embargo, en este caso conviene mejor la segunda acepción por el carácter ejemplar (al fin y al cabo, se trata de teatro escolar) que encierra: "Se toma también por cosa buena, perfecta y que merece mucha fama".

apoteosis final ("...déjenlos para el fin de aquesta historia", v. 11)³⁰. La invocación a Melpómene (vv. 26-30) es una advertencia implícita del carácter trágico del drama. El apóstrofe que se hace en último lugar a Talía (vv. 31-57) pone al público sobre la pista de fragmentos cómicos.

A partir de aquí, dado su carácter eminentemente pedagógico, el poema se convierte en una exposición de la preceptiva clásica, lo que debe ser el núcleo esencial de un prólogo: el alumno no sólo va a asistir a una representación teatral, sino a una puesta en escena, es decir, *praxis*, de la teoría poética literaria expuesta en clase. De este carácter pedagógico nace la tópica alusión recordatoria -tomada directamente de la loa de Argensola- a Sófocles y Séneca, "ambos gloria de griegos y latinos" (v. 30).

Por ello se presentan los elementos esenciales de la poética de la tragedia. Su principal rasgo es su sujeción a una fuerte normativa ("sujeta en todo a leyes", v. 81). Siguiendo a Aristóteles, la tragedia se basa en un hecho histórico ("historia de verdad", v. 82), y, además, verosímil ("todo / lo que en ella se trata es muy creíble", vv. 84-85).

Las dos características definidoras son su estilo elevado ("...muy grave en el estilo culto y puro / y lleno de palabras escogidas / (...) de popular lenguaje retirado", vv. 152-155), y los personajes heroicos, de alta clase social: "no disconforme a la virtud heroica, / a donde se introducen grandes príncipes, / famosos y guerreros capitanes" (vv. 56-58). Por ello no es un género realista, sino que embellece el mundo retratado, acudiendo al tópico del *ut pictura poesis*: "la tragedia es en todo semejante / a la buena pintura, que aunque imita

³⁰ Efectivamente, sobre la buscada espectacularidad del final de la *Comedia de Sancta Catarina* destaca la última acotación que puede leerse en el ms. de la Biblioteca Nacional: «... salen muchos Ángeles con hachas blancas encendidas y los mártires que la Sancta convirtió, esto es, los Sabios, Faustina, Porphyrio, y Delia con sus insignias; y todos con un solemne entierro llevan la Sancta, hasta subir al monte Sinay, entonando entretanto la música el hymno de las vírgenes à canto de órgano, y, en acabar, las chirimías; y con esto se da fin a la Tragicomedia» (*B, Comedias y Poésías del P. Calleja*, Ms. 17288, f. 191r).

/ las vivas figuras naturales, / lo pintores las sacan más lustrosas" (vv. 137-140).

Finalmente, el rasgo que parece más distintivo de la tragedia es el final "desastrado" (v. 129), desastres descritos de forma efectista en los vv. 59-63, donde, de nuevo, se sigue muy de cerca a Argensola, y su adscripción a la llamada "estética del horror"³¹

Las leyes genéricas marcan todas las diferencias con la comedia, empezando por el estilo ("difiere la tragedia en el estilo", v. 45). Su principio es la imitación de la realidad, *speculum vitae* ("es un claro espejo la comedia / representa nuestra humana vida", vv. 43-44). Sus personajes son de clase social diferente ("difiere de la tragedia (...) / en traje y condición de las personas", v. 45-46).

Los mundo de ambos géneros son antitéticos: el mundo de los "grandes príncipes, / famosos y guerreros capitanes" (vv. 57-58) se opone al de los enredos "de criados, / de gulas de truhanes", vv. 49-50).

Quizá el aspecto más controvertido, acaso más sorprendente, sea la denominación de la obra. La tendencia habitual en el teatro de colegio es llamar *Comedia* a las obras³². Sin embargo, Mosquera la denomina de forma clarísima: "famosa tragicomedia", en el título de su poema. La insistencia que se hace en el prólogo sobre los dos géneros, tragedia y comedia, resulta sorprendente. La intromisión en el estilo de la comedia se anuncia desde el principio, en la invocación a Talía, musa de la comedia, en los versos 31-37, de la "que ha de ser forzoso / tomar alguna parte de tu estilo", escribiendo "algunos cómicos discursos".

Esta alternancia de estilos –ya advertida por Canavaggio [1988:189]- es la que ha hecho que la obra lleve el título de tragicomedia. Por un lado, posee ciertas escenas de carácter cómico: es el entretenimiento intercalado entre los

³¹ Giuliani [1999:113y sigs.]. Esta corriente, que se inicia en Italia y que triunfa en toda Europa (el *Titus Andronicus* de Shakespeare es un conocido ejemplo), se caracteriza por una acumulación de efectos escénicos con la intención "de provocar un profundo turbamento en el espectador" [1999:114]. Esta estética resulta muy apropiada para la representación de la vida de una mártir cristiana".

³² Alonso Asenjo [1995a:398-399].

actos de la historia de Santa Catalina, titulado *Orfeo y Eurídice*³³. El carácter de argumento separado de la trama cómica respecto de la trágica de Santa Catarina ya es señalada por Mosquera:

Escúsase el autor desta tragedia,
-si no es tragicomedia la que oyerdes-
de usar del argumento separado
como en puras comedias se acostumbra.³⁴

Lo que hace esta separación es unir dos obras de signo diverso³⁵, una como contrapunto lúdico-cómico de la historia principal, que sirve como "distensión del ánimo de los espectadores, especialmente de los muchachos, a quienes tanta filosofía y tanto latín y verso itálico rimbombante podía resultar, más allá de exigente, aburrido."³⁶

³³ Sobre él, *vid* J. Alonso Asenjo, [2002].

³⁴ vv. 38-41.

³⁵ Esta dualidad es reflejo del manierismo propio de estas obras ya señalado por Rinaldo Frolidi [1989]: "literaria y estilísticamente conviene estudiarlo como expresión del Manierismo", lo que supone la falta de unidad y pluritematismo característico de este período, ya descrito por E. Orozco, que puede encontrarse en varios trabajos suyos, como [1980], [1981] y [1988].

³⁶ Alonso Asenjo, [2002:15]. Por otro lado hay que tener en cuenta que quizá el término *tragicomedia*, hoy bien conocido por estudiosos y alumnos, lo es por una sola obra, *La Celestina*. ¿Lo era del mismo modo a finales del siglo XVI? Creo que no. La búsqueda en CORDE (el *Corpus Diacrónico del Español* de la RAE, a través de su página web, www.rae.es) registra tan sólo cinco documentos con el término tragicomedia. El primero, como es lógico, es *La Celestina*. El segundo, del *Diálogo de la lengua*, de Valdés [1990:254], en un fragmento que habla, precisamente, de la obra de Fernando de Rojas. Los otros documentos son el *Galateo español*, de Lucas Gracián Dantisco [1968:156] y, como no, la *Filosofía antigua poética*, del Pinciano, que utiliza el término en tres ocasiones: [1953:vol. III: 21, 158, 220]. Por último, CORDE registra una obra histórica, de Pedro Gutiérrez de Santa Clara [1963], cuya referencia viene sin numerar. Del escaso uso del término en este período (anterior a Lope de Vega, y el uso que hace en obras como *El caballero de Olmedo*, etc.), que se centra en obras de crítica literaria, puede deducirse que no sería un término común. Sería, más bien una cuestión terminológica dentro del campo de los géneros literarios y, por tanto, parte de la poética. Una variante del ms. de la *B* así me lo hace creer. El verso arriba transcrito, "si no es tragicomedia la que oyerdes" lo lee *B* así: si no es traje de comedia la q[ue] oyerdes". Evidentemente, el copista, probablemente un alumno, no entendería lo que estaba copiando.

La segunda faceta destacable del prólogo es su carácter moralizador, es decir, la enseñanza de la *virtus* cristiana. Para el autor es el objetivo principal. La obra no agotaba su carácter pedagógico en la representación, el recitado, la dicción y el movimiento en escena, o sea, en los aspectos retóricos (*memoria, actio*). La obra es un *exemplum* que glorifica la *virtus* cristiana.

Sin embargo, este aspecto está reñido con la tragedia clásica, que nace y se desarrolla en el mundo pagano, que debe ser rechazado. Para ello, empieza identificándose con una ética negativa, la barbarie y el caos (vv. 59-63). Después, en un ejercicio que la crítica ha identificado con el manierismo³⁷, identifica los personajes de la tragedia propios del mundo pagano con los del nuevo mundo cristiano (vv. 103 y sigs.):

Júpiter	—————▶	Dios
Faetón	—————▶	Jesucristo
Gigantes	—————▶	Catarina

Las correspondencias (formas viejas o, mejor dicho, canónicas, llenas de nuevo contenido), chocan con la concepción tradicional del género: el final *desastrado* se ve superado por la nueva concepción cristiana de la muerte que no es resultado del *fatum*, sino que, tras el martirio, se convierte en la triunfal apoteosis final que llevará a la entronización de la santa:

...el premio que Dios omnipotente
recompensó a la virgen Caterina,
sacando de su muerte nueva vida
y dando a sus tormentos nueva gloria
y a su virginidad segura palma
con júbilos y cantos celestiales...³⁸

³⁷ Recientemente, Pedro Ruiz Pérez ha señalado cómo es esta la actitud que anima a los comentaristas de Garcilaso en el siglo XVI: equiparar al toledano con los clásicos, y justificarlo dentro del sistema de géneros latino: "Los sucesivos comentarios del Brocense [...] y Herrera denotan las diferentes actitudes: la de demostrar la conexión directa de Garcilaso con las fuentes de autoridad como base de su clasicismo, y la de fijar su poética como punto de partida para avanzar en la elevación de su estilo; sin embargo, *en ambas existe la raíz común de una actitud clasicista que consagra definitivamente la dignidad de la producción romance apoyada en modelos grecolatinos y representa una de las facetas del denominado manierismo.*" [2003:81]

³⁸ vv. 131-136.

EL TEXTO Y SUS MANUSCRITOS

El prólogo nos ha llegado en cinco manuscritos que presentan considerables variantes entre uno y otro. De manera general se pueden establecer dos grupos de manuscritos:

a) Versiones del *Prólogo* transcritas con la *Comedia de Santa Catarina*

Estos manuscritos se copian junto a versiones de la comedia, lo que los muestra como textos asociados a la práctica teatral.

- 1) Primera redacción, o versión más breve, con 39 versos menos que la versión más extensa.
 - i. Ms. B 1383 de la Biblioteca de la Hispanic Society of America, en Nueva York. Alonso Asenjo lo cree "cercano al estreno de la pieza"³⁹. El *Prólogo* se reproduce en los folios 90v-92r. Lo llamaremos *H*.
 - ii. Ms. M 325 (ant. 1299) del Archivo de la Provincia de Toledo de la Compañía de Jesús, en Alcalá de Henares, Madrid. Alonso Asenjo lo fecha hacia 1617⁴⁰. El *Prólogo* se reproduce en los folios 56r-58v. Lo llamaremos *A*.
- 2) Segunda redacción, o versión intermedia.
 - i. Ms. 17288 de la Biblioteca Nacional de Madrid. El *Prólogo* se reproduce en los folios 106v-108v. Alonso Asenjo lo cree del siglo XVIII⁴¹. Le llamamos *B*. Presenta ocho versos más que las versiones de *A* y *H* (los vv. 55-63), y presenta una redacción diferente. Los versos añadidos son una digresión sobre la tragedia antigua, una exposición

³⁹ Alonso Asenjo [1995a:397], donde se da extensa cuenta de estos dos ms.

⁴⁰ Alonso Asenjo [1995a:397]

⁴¹ Alonso Asenjo [1995a:397]

normativa sobre el género, reflejo del interés pedagógico del autor.

b) Versiones del *Prólogo* independientes

Presentan el poema dentro del conjunto de poesías líricas de Mosquera, desgajado de la obra de teatro, a la que sólo se alude en el título. El interés por el poema entendido como obra autónoma será, aparentemente, doctrinal. Son la versión más extensa del poema. Como son estos los manuscritos menos conocidos, doy una descripción más detenida de ellos.

- i. Ms. 2051 de la Biblioteca de Catalunya. Copiado hacia 1603. El *Prólogo* se copia en los folios 48r-51r. Le llamamos S. El ms. fue publicado de forma muy apresurada y defectuosa por Díaz-Plaja en C. Mosquera de Figueroa, *Obras completas, I, Poesía completa*, Madrid, RAE, 1955. En la introducción, Díaz-Plaja daba una serie de datos sobre el ms.⁴² que no se corresponden con su estado actual. Este códice se conserva en caja, junto con otro volumen mecanografiado⁴³. Ha sido lujosamente encuadernado –probablemente por Arturo Sedó, el último de sus propietarios–, proceso que ha llevado a una reducción de sus medidas, que son ahora 187 x 130mm. Este recorte de las páginas ha hecho que no puedan leerse algunas pequeñas anotaciones⁴⁴. En el lomo actual se lee en letras doradas: "CRISTÓBAL / MOSQUERA / DE / FIGUEROA // CÓDICE AUTÓGRAFO / SIGLO XVI". Consta de 3 fols. s. n. + 117 fols. numerados a lápiz por una mano

⁴² Estos datos, además, estaban tomados de J. Montaner [1951:15], en donde encontramos una descripción inexacta del ms.

⁴³ Es un mecanoscrito moderno, fechado en 1945, obra de Joaquín Montaner, antiguo propietario del códice de Mosquera. Se trata de una pequeña introducción a la obra. Su encuadernación es pareja a la del ms. antiguo.

⁴⁴ El caso de este ms. es paralelo al de otro de Luis de Góngora, el Pérez Rivas, de cuya encuadernación y cambios de medidas da fe D. Alonso en [1982:252].

moderna. En el v^o del fol. 1 s. n. se han añadido con cinta adhesiva cuatro cartas manuscritas contemporáneas (fechadas entre 1951 y 1952): tres son de Luis Astrana Marín y una de José de la Torre, paleógrafo, en las que se especula sobre la posibilidad de que se trate de un autógrafo, así como de su posible datación. Finalmente, entre folio y folio se intercala un papel satinado para evitar el deterioro de las páginas con su roce. En el ms. se recogen un total de 74 composiciones, de diferentes metros, divididas en poemas devotos (los 18 primeros) y profanos. El *Prólogo* se copia en penúltimo lugar de los devotos, el poema número 17.

- ii. Ms. R-49481 de la Biblioteca del Castillo de Perelada⁴⁵. El *Prólogo* se copia en los folios 192v-193v. Le llamamos *P*. Es un ms. en folio, de 240 hojas, aunque el último, numerado 251, por error, está en blanco. Faltan los fols. 7-29, y otros tantos en el interior están en blanco. El códice carece de tapa: con una encuadernación endeble, probablemente del siglo XIX, empieza directamente con la tabla de contenidos. En ella deducimos ya su carácter misceláneo: la mayor parte copia tratados en prosa, ya sean de carácter histórico ("*Genealogía de los Mansos...*", fol. 1; "*De los reyes q[ue] reynaron en España después del diluvio...*", fol. 30) o tratados de tipo legal, como la *Defensio statuti toletani...* o las *Instruccionas para fundar cofradía en alibio de los pobres de la cárcel...* Destaca una copia de la *Descripción de la Galera Real del s[erenísim]o don Juan de Austria...*, de Mal Lara (fol. 95), aunque sin los preliminares. Al final del ms. se reúnen las obras en verso: una *Descripción de la batalla naval* (fol. 156), poema épico

⁴⁵ Quisiera agradecer aquí la referencia que de este manuscrito me dio en su día Alberto Blecuá, así como su inestimable ayuda y erudita amistad.

en cinco cantos de Pedro de Acosta y, bajo el epígrafe de *Octavas a la muerte del Príncipe don Carlos hijo de Philipe 2º* (fol. 177), se copian una serie de poemas devotos de diferentes metros y asuntos. Finalmente, se copian "*Otras obras en verso muy celebradas a otros y diferentes asuntos de varios escritores*". Se copian aquí obras de Cristóbal Mosquera de Figueroa, de [¿Francisco de?] Figueroa, Medina, Silvestre, entre otros de carácter anónimo⁴⁶. El ms. posee un carácter provisional, a pesar de su buena letra, como lo demuestran las anotaciones que vamos encontrando en su lectura. Así, al final del tratado *De los reyes q[ue] reynaron en España...*, fol. 59, escribe: "La resta [sic] que falta a esta crónica tiene en Vitoria Juan baptista de nanclares [?] yerno del lcoo luan de Vedanya mi hermano que este en gloria escrita en su letra quien quisiere verla la podra pedir a el" (fol. 59v). Además, se incluyen en el ms. hojas de diverso carácter. Así, por ejemplo, los primeros folios son los preliminares de la *Genealogía de los Mansos*, impresa; el principio de la *Defensio...* se copia en un librito de cuartillas (ocho en total), a las que sigue el resto en folio. La parte de los poemas conserva el mismo carácter, pues nos encontramos con anotaciones referentes al cambio de orden de poemas, que deben trasladarse en su lugar correspondiente. Por ejemplo, el soneto escrito por el abad Antonio de Maluenda en respuesta a otro que le escribió Mosquera. El ms. S de la Biblioteca de Catalunya los copia seguidos, en el fol. 73. El ms. P en cambio, los copia separados: uno en el fol. 200 y otro en el 203. El copista advierte el error, pues comprende la relación necesaria

⁴⁶ Como curiosidad, consignamos un soneto fúnebre a Garcilaso escrito, según consta en el epígrafe, por un hijo suyo, en fol. 238v.

entre ambos poemas, y, en el mismo epígrafe, escribe: "Respuesta a este soneto del licenciado Cristóbal Mosquera de Figueroa, por el Abad don Antonio de Maluenda, dignidad en la santa Iglesia Metropolitana de Burgos] Soneto del Abad don Antonio de maluenda Dignidad en la santa Iglesia metropolitana de Burgos en respuesta de uno que le envió el lic[enciad]o xual Mosquera de Figueroa Alcalde mayor del adelantami[ent]o *que lo hallaras doce columnas donde se porna este*" (fol. 203r).

El análisis de los testimonios a partir de los errores comunes [A. Bleuca 1983:50] permite establecer dos familias principales entre los manuscritos. En concreto a partir de las omisiones:

- Omisión de vv. 19-25 en *AHB*
- Omisión de vv. 42-54 en *AHB*
- Omisión de vv. 87-89 en *AHB*
- Omisión de vv. 103-109 en *AHB*

Estos errores establecen una primera familia:

- mss. de procedencia lírica: *SP*. No presentan variantes entre sí, por lo que suponemos un origen común. Incluyen la versión más extensa, con los fragmentos de mayor carácter normativo. Sin embargo, no están exentos de errores, como puede verse en el apartado de *VARIANTES*. La diferencia entre ambos está en el tipo de copia.
 - *S* es un ms. cuidado, por su carácter definitivo.
 - *P* es una copia muy fiel al original –apenas hay variantes respecto de la lectura de *S* (no sólo en el *Prólogo*, sino en otros poemas). A diferencia de éste, la copia de los poemas es un traslado provisional que se incluye en un cartapacio. En el v. 27 podemos ver un error típico de este manuscrito,

derivado de la copia apresurada: la simple falta del artículo se intercala en el interlineado. Y es que este ms. tiene todo el aspecto de ser una copia rápida y provisional destinada a ser trasladada a un ms. definitivo, con cuidada caligrafía y encuadernación.

- mss. de procedencia dramática: *AHB*. Las diferencias entre ellos permiten establecer una sub-familia:

- Omisión de vv. 55-63 en *AH*.
- Omisión de v. 145 en *AH*.

Este error común nos permite establecer:

- Familia formada por *AH*
- Familia con un solo testimonio: *B*.

Los manuscritos de procedencia dramática (*H*, *A* y *B*) presentan copias con bastantes errores.

H y *B* presentan errores comunes, derivados de un mismo manuscrito copiado:

v. 31 Y a ti, Talía] tatelia *H B*

En otros casos los errores son individuales, no achacables al original consultado, sino al descuido en el acto de copiar:

v. 26 A ti llamo, Melpómene] Melpone *H*

B también presenta una serie de errores debido a la ignorancia del copista, ya desde el v. 1.

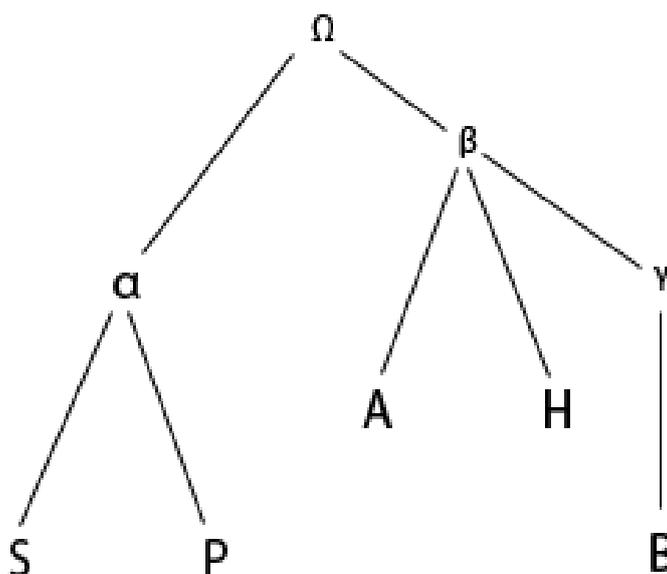
v. 1 El rojo Apolo y las hermanas nueve] hermanas nube *B*

Entre estos errores, el más grave es el del v. 39:

si no es tragicomedia la que oyerdes] si no es traje de comedia lo q[ue] vierdes *B*

Estos errores nos indican que los copistas no entendían lo que transcribían. Lo más probable es que la copia la realizaran los propios alumnos.

Por todo lo dicho, el *stemma* propuesto de los testimonios manuscritos es el siguiente:



ESTA EDICIÓN

Presento una edición del *Prólogo* siguiendo la lección del ms. S. Modernizo la ortografía y la puntuación. Acompaño el texto de dos tipos de notas:

- Notas a pie de página: tienen carácter explicativo, y su función es aclarar diferentes aspectos del texto, ya sea de interpretación, fuentes, comentarios críticos, etc. En algunos casos, las explicaciones no tienen tanto el objetivo de aclarar la referencia como la de citar obras de la época que nos aclaran el sentido y significación que para los coetáneos podían tener las alusiones en los versos de Mosquera.
- Notas finales, que presentan las variantes de los distintos manuscritos.

Bibliografía citada

Alonso Asenjo, Julio, "Introducción al teatro de colegio de los Jesuitas hispanos (siglo XVI)", Universitat de València, Parnaseo, http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/estudios/introduccion_al_teatro.htm. Se trata de una versión corregida de Alonso Asenjo [1995b:13-81].

Alonso Asenjo, Julio, "Orfeo y Eurídice. Entretenimiento de la *Comedia de Santa Catarina* de Hernando de Ávila", Universidad de Valencia, 2002, <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/textos/Orfeo.pdf>

Alonso Asenjo, Julio, "Panorámica del teatro estudiantil del Renacimiento español", en *Spettacoli Studenteschi nell' Europa Umanistica*, al cuidado de M. Chiabò - F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo Editrice, 1998, 151-191. Citado a través de "Panorámica del teatro humanístico-universitario del renacimiento hispano", Universitat de València, Parnaseo, http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/estudios/panoramica_teatro_escolar.htm

Alonso Asenjo, Julio, "Teoría y práctica de la tragedia en la *Comedia, Tragedia o Tragicomedia de Sancta Catharina* (inédita) del P. Hernando de Ávila", en *VIII Col·loqui Internacional de la Societat Internacional per l'Étude du Théâtre Médiéval, Girona, Juliol de 1992*, Barcelona, Institut del Teatre, 1995 a. Ahora también en: <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Revista/Catharina.htm>

Alonso Asenjo, Julio, *La Tragedia de San Hermenegildo y otras obras del teatro español de Colegio*, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1995 b.

Alonso, Dámaso, "Puño y letra de don Luis en un ms. de sus poesías", en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1982.

Barrera, Cayetano Alberto de la, "Notas biográficas de los poetas elogiados por Cervantes en el Canto de Calíope", en Miguel de Cervantes, *Obras Completas*, ed. dirigida por D. Cayetano Rosell, Madrid, 1863, vol. II.

Blecua, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.

Canavaggio, Jean, "La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado", en *Academia Literaria Renacentista, V-VIII: Literatura en la época del Emperador*. Salamanca, Universidad, 1988, págs. 181-195.

Canavaggio, Jean, "La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado", en *Academia literaria renacentista, V-VIII*, Salamanca, 1988, págs. 181-195.

Coster, Adolphe, *Fernando de Herrera (El Divino)*, París, 1908.

Cueva, Juan de la, *Viaje de Sannio*, ed. José Cebrián, Madrid, Miraguano Ediciones, 1990.

Díaz-Plaja, Guillermo, ed., Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Poesías inéditas*, Madrid, RAE, 1955.

Esteban de Nágera, *Cancionero general de obras nuevas nunca hasta ahora impresas*, ed. de Carlos Clavería, Barcelona, Dekstre's, 1993.

- Fernández Gómez, C., *Vocabulario completo de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1971, 3 vols.
- Froldi, Rinaldo, "Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español", *IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 18-23 agosto 1986, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, vol. I, pp. 457-467, pero lo cito por *Cervantes Virtual*, Universidad de Alicante, <http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80237296812793673443380/index.htm?na=188367>
- Gallego Morell, Antonio, ed, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972.
- García Soriano, J. *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático; con documentos, textos inéditos y un catálogo de antiguas comedias escolares*, Toledo, Tipografía de R. Gómez Menor, 1945.
- Garzón-Blanco, A, "The Spanish Jesuit Comedia de Sancta Catarina, Córdoba, 1587", en H. L. Kirby, jr., ed., *Selected Proceedings. The Third Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*, 1982, Baton Rouge, Louisiana State University, 1982, págs. 98-111.
- Giuliani, Luigi, *Las tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola*, Tesis doctoral (inédita), Universidad Autónoma de Barcelona, 1999.
- González Gutiérrez, C., "Comedia de Santa Catalina de Hernando de Ávila", en *Entemu*, UNED, Gijón, X, 1998, págs. 147-149; *Entemu*, XI, 1999, págs. 95-204, *Entemu*, XII, 2000, págs. 255-324. Ahora también en: http://www.telecable.es/personales/cgonzalez/Santa_Catalina.pdf
- Gracián Dantisco, Lucas, *Galateo español*, ed. M. Morreale, Madrid, CSIC, 1968.
- Granada, Fray Luis de, *Obras*, Madrid, BAE, 1848.
- Guillén, Claudio, "Sátira y poética en Garcilaso", en *Primer Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1988, págs. 15-48.
- Gutiérrez de Santa Clara, Pedro, *Quinquenios o Historia de las guerras civiles del Perú (1544-1548)*, Madrid, Ediciones Atlas, 1963
- Kossoff, A. David, *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, RAE, 1966.
- Lasso de la Vega, Ángel, *Historia y juicio crítico de la escuela sevillana*, Sevilla, 1871.
- López Bueno, Begoña, "De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género", en *La elegía*, Begoña López Bueno, ed., Universidad de Sevilla, Universidad de Córdoba, 1996, págs. 133-166.

- López Bueno, Begoña, "Las *Anotaciones* y los géneros poéticos" en "Las *Anotaciones* de Fernando de Herrera. Doce estudios", Universidad de Sevilla, 1987, págs. 182-199.
- López Pinciano, Alonso, *Filosofía antigua poética*, ed. A. Cabello Picazo, Madrid, CSIC, 1953, 3 vols.
- López Pinciano, Antonio, *Philosophía antigua poética*, Madrid, CSIC, 1953.
- Medina, José Toribio, ed, Alonso de Ercilla, *La Araucana*, Santiago de Chile, 1910-1918.
- Méndez Bejarano, Mario, *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, Sevilla, 1923, 3 vols.
- Mexía, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. Antonio castro, Madrid, Cátedra, 1989.
- Montaner, Joaquín, *La colección teatral de don Arturo Sedó*, Barcelona, Seix-Barral, 1951.
- Orozco Pacheco, Emilio, "Estructura manierista y estructura barroca en poesía (Con el comentario de unos sonetos de Góngora)", en *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1981³, págs. 155-188.
- Orozco Pacheco, Emilio, "Introducción al barroco literario español", en *Introducción al Barroco*, Universidad de Granada, 1988, vol. I, págs. 21-189. También puede encontrarse en "Características generales del siglo XVII", en *Historia de la Literatura Española*, dir. por J. M^a. Díez Borque, Madrid, Taurus, 1980, vol. II, págs. 391-522 (aunque existe una ed. anterior en Madrid, Guadiana, 1975).
- Orozco Pacheco, Emilio, "Sobre el sentido compositivo del *Quijote* de 1605" en *Introducción al Barroco*, Universidad de Granada, 1988, vol. II, págs.51-76.
- Pacheco, Francisco de, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. fototípica de José M^a Asensio, Sevilla, 1886.
- Pérez de Moya, Juan, *Filosofía secreta*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.
- Prieto, Antonio, *La poesía española del siglo XVI*, vol. I, Madrid, Cátedra, 1987.
- Regueiro, J. M. - Reichenberger, A. G., *Spanish Drama of the Golden Age. A Catalogue of the Manuscripts Collection at The Hispanic Society of America*, New York, The Hispanic Society of America, 1984.
- Rodríguez Marín, Luis, *Luis Barahona de Soto*, Madrid, 1903
- Rodríguez Marín, Luis, *Nuevos datos biográficos para las biografías de cien escritores de lo siglos XVI y XVII*, Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, Madrid, 1923.
- Ruiz-Pérez, Pedro, *Manual de estudios literarios de los Siglos de Oro*, Madrid, Castalia, 2003.

Jorge León Gustá, "El *Prólogo a la famosa tragicomedia de Santa Catarina* de Cristóbal Mosquera de Figueroa",

Anejos *TeatrEsco* ISSN: 1699-6801

Sánchez Escribano, Federico, Porqueras Mayo, Alberto, *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1972.

Valdés, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. de C. Barbolani, Madrid, Cátedra, 1990.

PRÓLOGO QUE HIZO EL LICENCIADO C.M.D.F. A LA FAMOSA TRAGICOMEDIA DE SANTA CATARINA QUE SE HIZO EN LA COMPAÑÍA DE JESÚS DE CÓRDOBA. POR EL PADRE FERNANDO DE ÁVILA.

El rojo Apolo¹ y las hermanas nueve
que en el sagrado monte de dos cumbres
en torno la divina fuente cercan,
y bañando los labios en sus ondas
5 con voces y instrumentos acordados
hace del monte cielo su armonía;
Tersícore, que mueve los afectos

¹ *El rojo Apolo y las hermanas nueve*: Mosquera sigue muy de cerca a Garcilaso para iniciar su prólogo ante un auditorio escolar: égloga III, v 29, en un contexto diferente:

Apolo y las hermanas todas nueve,
me darán ocio y lengua con que hable
lo menos de lo que en tu ser cupiere,
que esto será lo más que yo pudiere.

La alusión es tópica. Comp.: "A este Apolo dio Mercurio la cítara de siete cuerdas, al son de la cual cantaban las Musas en el monte Parnaso..." (Juan Pérez de Moya, [1995: 247]. En otro lugar especifica el número y función de las Musas: "...y aunque unos dijeron ser las Musas tres, otros cuatro, los más tienen ser nueve. Éstas dicen haber bebido en la fuente Pegasea o Castalia, del monte Parnaso, que por otro nombre dicen Elicón, y habitar en él; traían sceptros en sus manos; nómbrense Urania, Polymnia, Tersícore, Clío, Melpómene, Erato, Euterpe, Thalía, Calíope." Juan Pérez de Moya, [1995:434]. Y añade después: "De este poderío que los antiguos atribuyen a las ninfas o Musas salió la costumbre de pedir los poetas en todos los principios de sus obras ayuda a las Musas, para poder bien hablar y proceder en sus poesías." [1995:436]. El cuadro bucólico presentado es tópico. Comp: "Y del rey Pirro se escribe que tenía una piedra que naturalmente tenía figuradas las nueve Musas, y la ymagen de Appolo sentada entre ellas" (Pedro Mexía, [1989: I, 609].

⁷ *Tersícore*: Tersícore, musa de la danza. Los apóstrofes que se suceden ahora tienen una clara inspiración: el principio de las *Geórgicas* de Virgilio, en concreto los vv. vv. 7-42

Liber et alma Ceres, uestro si munere tellus
Chaoniam pingui glandem mutauit arista,
poculaque inuentis Acheloia miscuit uuis;
et uos, agrestum praesentia numina, Fauni
(ferte simul Faunisque pedem Dryadesque puellae:
munera uestra cano); tuque o, cui prima frementem
fudit equum magno tellus percussa tridenti,
Neptune; et cultor nemorum, cui pingua Ceae
ter centum niuei tondent dumeta iuueni;

que causa el blando toque de las liras;

Euterpe, que con mano artificiosa

10 entona¹⁰ regalados instrumentos:

ipse nemus linquens patrium saltusque Lycaei
Pan, ouium custos, tua si tibi Maenala curae,
adsis, o Tegeaeae, fauens, oleaeque Minerua
inuentrix, unciue puer monstrator aratri,
et teneram ab radice ferens, Siluane, cupressum:
dique deaeque omnes, studium quibus arua tueri,
quique nouas alitis non ullo semine fruges
quique satis largum caelo demittitis imbrem.
tuque adeo, quem mox quae sint habitura deorum
concilia incertum est, urbisne inuisere, Caesar,
terrarumque uelis curam, et te maximus orbis
auctorem frugum tempestatumque potentem
accipiat cingens materna tempora myrto;
an deus immensi uenias maris ac tua nautae
numina sola colant, tibi seruiat ultima Thule,
teque sibi generum Tethys emat omnibus undis;
anne nouum tardis sidus te mensibus addas,
qua locus Erigonen inter Chelasque sequentis
panditur (ipse tibi iam bracchia contrahit ardens
Scorpius et caeli iusta plus parte reliquit);
quidquid eris (nam te nec sperant Tartara regem,
nec tibi regnandi ueniat tam dira cupido,
quamuis Elysios miretur Graecia campos
nec repetita sequi curet Proserpina matrem),
da facilem cursum atque audacibus adhuc coeptis,
ignarosque uiae mecum miseratus agrestis
ingredere et uotis iam nunc adsuesce uocari.

P. Virgili Maronis, *Opera*, Oxford University Press, 1969, págs. 29-30.

⁹ *Euterpe*: Musa de la música y de la poesía lírica. Se la representaba tocando una flauta doble.

¹⁰ *entona*. Corrijo la lección de *SP*, enmendando el error de AHB. Estos testimonios leen *entorna*, error evidente de copista, por *entona*, que tiene un significado musical más preciso: "Cantar bien y ajustadamente, poniendo el punto en su lugar con todo primor y acierto: y así, el que afina bien y se ajusta al instrumento músico se dice que entona bien" (*Auts.*). Compárese:

pues tomando la flauta a Melibeo,
la flauta ya vezada a entonar males
qu'el pastor Catalán dio al Phesibeo (*sic*).
(Esteban de Nágera [1993:259]).

La lectura que ofrecen *SP*, suena, en cambio, tiene un significado más general: "hacer o usar alguna cosa aquel ruido, que es el objeto del sentido del oído", aunque añadida otra acepción: "Tañer alguna cosa para que suene con arte y armonía" (*Auts.*). Covarrubias mantiene la diferencia entre uno y otro. Si *sonar* se define como "hacer son", *son* es "cualquier ruido que percibimos con el sentido del oír" (Covarrubias [1977: s.v.], resulta el término no especializado. En cambio, *entonar* tiene un carácter técnico especializado propio de la música: "Entonar los órganos, levantar los fuelles y con el aire que recibe y envían al secreto, toman espíritu los

déjenlos para el fin de aquesta historia,
cuando vierdes salir la blanca leche
del blanco cuello de la tierna virgen
y vieren recibir el alma santa,
15 y en las palmas de espíritus con alas,
del color de sus nubes variadas
y colocarla en tálamo divino

caños que el organista destapa, hollando las teclas" (Covarrubias [1977: s.v.]. Kossoff no ayuda a distinguir uno y otro verbo, pues de las cinco acepciones que da a *sonar*, tres tienen significado musical [1966: s.v. *sonar*]. Quizá la consulta del *Diccionario crítico etimológico* de Corominas nos de la solución definitiva. Porque si bien *sonar* tiene su origen en un término musical, *son*, y utilizado con este sentido su derivado, *sonido*, significa *ruido y estruendo*, el término *entonar* tiene el sentido técnico musical que venimos constatando. Según Corominas, deriva de *tono*, y lo identifica con el término musical, ya usado por Nebrija en su *Dictionarium ex hispaniensi in latinum sermonem* (1495 o 1493), que registra *tonus*. También *intono*, definido como *intonum redigo*. Ambos sentidos debían ser conocidos en la época. Fernández Gómez [1971: s.v. *sonar*] registra el uso de ambos verbos en Lope de Vega, en un caso con la acepción general equivalente a *ruido* ("No puede durar el mundo, / Porque dicen, y lo creo, / Que *suena* a vidrio quebrado / y que ha de romperse presto"). En cambio, el uso de *entonar* entra dentro del ámbito musical: "que la ciencia de la música (...) no está en la facilidad de los dedos, ni en la voz entonada" (Fernández Gómez [1971: s.v. *entonar*]).

¹⁶ *variadas*: variar, "formar alguna cosa con otras diversas, para adornarlo, o hermosearlo" (*Auts*). El adjetivo vario es definido por Covarrubias en un sentido parecido: "de colores variados, variado, diverso, inconstante" (s.v.). El adjetivo, con este mismo significado, ya está en Garcilaso, égloga II, v. 1685: "con hábito y sedas *variadas*". El fragmento en el que se incluye este verso fue muy elogiado por Herrera en sus *Anotaciones*. En el comentario (nota H-741 de la ed. de Gallego Morell [1972:561] cita, precisamente, un fragmento del *Vaticinio de Proteo*, poema del propio Mosquera. Kossoff [1966: s.v.] señala cómo Herrera usa siempre la palabra con diéresis, exceptuando un solo caso. Define la palabra con varias acepciones. Entre ellas, *adornado, transformado o de varios colores*.

¹⁷ La lectura de SP no tiene sentido:

...y en las palmas de espíritus con alas
y colocarla en tálamo divino
del color de sus nubes variadas
en el alcázar de su eterno Eposo.

(vv. 15-18)

Como es en este fragmento donde se presenta mayor divergencia en las lecturas, hemos de suponer que ha habido un error en la copia que, desgraciadamente, no resuelve ninguno de los testimonios. Parece evidente que se hace necesario un cambio del orden que SP da a los versos 16-17,

A ti llamo, Melpómene admirable,
que con el verso y trágico ornamento
autorizado en hábito y palabras
diste espíritu a Sófocles y a Séneca,
30 ambos gloria de griegos y latinos.

Y a ti, Talía, que ha de ser forzoso
tomar alguna parte de tu estilo,
porque aquel gozo que las almas mueve
a mostrar por de fuera sus afectos
35 de manera ha de ser que nos obligue
a usar de algunos cómicos discursos:
vuestra virtud socorra a mis conceptos.
Escúsase el autor desta tragedia,
-si no es tragicomedia la que oyerdes-
40 de usar del argumento separado

²⁶ *Melpómene*: Musa de la tragedia.

³⁰ Compárese: "...es Tragedia,
nacida de pecados de los príncipes,
inventada al principio por los griegos,
celebrada después por los latinos,
y puesto en perfección por muchos otros,
como fueron Eurípides y Sófocles,
y vuestro celebrado español Séneca."

Lupercio Leonardo de Argensola, Loa de *Alejandra*, vv. 3-9. Lo cito de Giuliani [1999:275]. Reproducido con algunas variantes en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo [1972:67]. Giuliani comenta sobre este pasaje: "El citar a Eurípides y Sófocles al lado de Séneca es un *topos* de las declaraciones de intentos de los tragediógrafos europeos del siglo XVI [1999:61].

³¹ *Talía*: Musa de la comedia.

³⁴ Entre las dos lecturas (vid. VARIANTES), escojo la más difícil. Con *afectos* se alude aquí a los afectos *ithi* y *pathi* según los denomina Fray Luis de Granada en su *Retórica eclesiástica* [1849:521]. A ellos se dirige el sermón, con el objetivo de conmooverlos (vid. además, F. Luis de Granada [1849:547-553]. Desde un punto de la retórica clásica, vid. Lausberg § 257, con la misma función de conmoover al auditorio.

³⁹ *oyerdes*: Las variantes de *B* (vid. las notas correspondientes al final del poema) de estos versos muestran que es una copia descuidada, puesto que los dos versos presentan una repetición innecesaria: "...escusase el autor desta Comedia / si no es traje de Comedia la q[ue] uierdes..." La superioridad de *S* es innegable. Vid., además, n. al v. 70 de este mismo poema.

como en puras comedias se acostumbra.

Porque si queréis verlo brevemente,
aunque es un claro espejo la comedia
que representa nuestra humana vida,
45 difiere de tragedia en el estilo,
en traje y condición de las personas.
Aquí no trataremos de Parmenos,

⁴⁷ *Parmenos*: Parmeno: nombre de varios personajes de comedias de Publio Terencio Afer (184-159 a. C) (*Hecyra*, *Adelphoe*, *Eunuchus*, ésta última a la que se alude enseguida). Frente a la costumbre habitual (derivada de *La Celestina*), debe pronunciarse palabra llana, de lo contrario tendríamos un endecasílabo esdrújulo, que resultaría hipométrico. Además, la lectura esdrújula del nombre es anómala respecto al latín. *Parmeno*, *Parmenonis* no puede pronunciarse aguda. La traducción recta sería *Parmenón* (como suelen hacer los traductores de Terencio), equivalente a legión (*legio*, *legionis*) o león (*leo*, *leonis*). Sin embargo, esto no se produce en todos los casos en los que aparece el nombre de Pármeno. Lope de Vega lo utiliza como esdrújulo en una de sus loas:

Iban detrás del siervo de Cupido,
Calisto, celebrado entre las fábulas,
la buena trinca de Sempronio y *Pármeno*
con la discreta madre Celestina.
Iba la buena vieja relatando
sus hazañas heroicas, y mostraba
que estaba ya por suya Melibea,
y el satisfecho joven regalándose
en las dulzuras de su falsa boca
cubriendo aquellos hombros -que a sus ojos
tenían como Atlante el cielo todo-
de aquellas gruesas vueltas de cadena.
Pármeno mormuraba, y cudicioso
decía en alta voz: "¡Oh, rica prenda,
no te daré mi parte por diez doblas!"
Sempronio le atacaba y reprendía,
y acuérdome que dice la tragedia:
"*Pármeno*, calla. No mormures, *Pármeno*.
Oye, *Pármeno*, y calla, que por eso
te dio naturaleza sendos ojos,
sendos oídos y una sola boca".

Lope de Vega, *Loas*, ed. Fausta Antonucci; Stefano Arata, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València (Valencia), 1995, pág. 133. También lo usa como esdrújulo Bartolomé Leonardo de Argensola

de Davos, ni de Taidés, ni serviles
Eunucos, ni de astucias de criados,
50 de gula de truhanes, ni de robos
a flacos viejos, ni fingidos nombres
de juegos, ni mancebos distraídos,
ni trazas verisímiles que forman
un argumento o fábula ordenada:
55 que la tragedia antigua era un sujeto
no desconforme a la virtud heroica
adonde se introducen grandes príncipes,
famosos y guerreros capitanes,
ciudades y castillos arruinados,
60 desmantelados muros, hierro y sangre,
muertes y parricidios y destierros,
incendios, epitafios y funestas
exequias, llantos, mensajeros tristes.

Pues en la Antigüedad supersticiosa
65 con representación grave y calzado

en el soneto "Cuando los ayres, Pármeno, divides" (y así lo acentúa J. M. Blecua en su ed. del CSIC, Zaragoza, 1951, pág. 199).

⁴⁸ *Davos*: Davo: Nombre de un personaje de la comedia *Adria*, de Terencio. Es un criado dado a la intriga y liante, que utiliza todos sus recursos para que Pánfilo se case con Glicería, y Carino con la hija de Cremes. Compárese:

También imaginábadés vosotros
que aquí saliera Plauto con su *Anfitrión*,
o Terencio quizá con sus marañas,
y os mostrara a su Sosia o a su Davo,
a Pánfilo o a Simo con su Cremes..."

Lupercio Leonardo de Argensola, Loa de *Alejandra*, ed. Giuliani [1999:277-278]. Reproducido en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo con alguna variante [1972:68-69].

Thaidés: Tais: prostituta protagonista de la comedia terenciana *Eunuchus*.

⁴⁹ *Eunucos*: Referencia a la comedia terenciana *Eunuchus*, en la que aparece un esclavo, Doro, de tal condición. En ella, uno de los personajes, Querea, para conseguir el amor de la esclava Pánfila, se introduce en casa de Tais, su señora (*vid n. al v. 48*), disfrazado de eunuco.

bajaban de los cielos estrellados
a sus fingidos dioses, y salían
de los cuatro elementos las deidades;
y a los más escondidos semideos
70 sacaban de los árboles y montes,
hasta hacer salir de los abismos
a gozar otra vez del aire claro
a los ilustres héroes que en el mundo
fueron por sus virtudes adorados.

75 A los principios siempre es la tragedia
blanda, amorosa, regalada, honesta,
muy grave en el estilo culto y puro
y llena de palabras escogidas
reducidas a verso numeroso,
80 de popular lenguaje retirada,
nada vulgar, sujeta en todo a leyes:
historia de verdad, do se retienen
los verdaderos nombres de personas
en ella introducidas, porque todo
85 lo que en ella se trata es muy creíble.

Y si éstas son las partes de tragedia,
sancto pastor de Córdoba y jüeces

⁷⁰ *sacaban*: la variante de *B*, "sacan" (*vid.* VARIANTES) muestra la escasa calidad de este ms., pues de su lectura resulta un verso hipométrico. *Vid.*, además, n. al v. 39 de este mismo poema.

⁷⁶ Compárese: "Yo pensé que os hallara alborotados
impacientes, coléricos, soberbios,
y una masa de vulgo todos hechos;
y al fin os hallo *blandos y amorosos*..."

Lupercio Leonardo de Argensola, Loa de *Alejandra*, vv. 40-43 (Giuliani [1999:277]). Reproducido también en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo [1972:68]. El subrayado es mío.

⁸⁸ *pastor de Córdoba*: se refiere al obispo de Córdoba, don Francisco de Reynoso (Julio Alonso Asenjo, [1995b: vol. 1:256]; [2002:9-11]).

que en todo tenéis mano, ingenio y letras,
teatro tan discreto como ilustre,
90 ¿qué nos puede faltar en nuestra obra?
¿Qué ejemplo podrá haber para la vida
de los que la encaminan para el cielo
como la que veréis representada
de Caterina, célebre en la Iglesia
95 Católica Romana, cuya fiesta
este colegio con razón celebra?
¿Qué más alto sujeto que esta virgen
descendiente de reyes, cuya mano
no quiso dar de esposa a rey del suelo
100 por no negársela a su esposo Cristo,
en quien los ojos de su cuerpo y alma
puso, sin los quitar de tal objeto?

Y si la Antigüedad introducía
el águila de Júpiter airado,
105 que le daba a la mano ardientes rayos
forjados en las fraguas de Vulcano
para mortal castigo de los hombres,
por las desobediencias y osadías
del mísero Faetón y los Gigantes;
110 en ésta se introduce el verdadero
Dios inmortal, criador de cielo y tierra,
su hijo Jesucristo y Caterina,
virgen, su esposa cuyo amor fue tanto,
su grande fortaleza y su constancia
115 que no le puso miedo el cruel tirano,
las amenazas dél ni los tormentos;
ni las ruedas con hierro barreadas
con sierras y navajas guarnecidas,
las unas con las otras encontrándose,
120 echando mil centellas infernales

criadas en los duros corazones
o pedernales de sus inventores,
destrozada esta máquina por mano
del que arrojó los ángeles del cielo
125 y con ella los ásperos verdugos,
que todo se acabó con sangre y fuego.

¡Pero quién ha de ser tan observante
que por guardar las leyes de tragedia,
que acaba en un suceso desastrado,
130 deje de rematar tan alta historia
con el premio que Dios omnipotente
recompensó a la virgen Caterina,
sacando de su muerte nueva vida
y dando a sus tormentos nueva gloria
135 y a su virginidad segura palma
con júbilos y cantos celestiales?

La tragedia es en todo semejante
a la buena pintura, que aunque imita
a las vivas figuras naturales,
140 los pintores las sacan más lustrosas.
No pudo el escritor con su cuidado
-aunque de señalarse deseoso-
significar con arte y con estudio
desta sagrada virgen tantas gracias,
145 de dotes sobre humanos ilustrada.
Sólo el que la pintó tan pura y bella
y le dio perfección en cuerpo y alma,
matices y colores de virtudes,
imitando a su Madre gloriosa,
150 podrá pintar al vivo a Caterina.
Quisiera yo para alegrar su fiesta

tener aquel donaire de Laberio
que con sola pureza y elegancia
vencida tuvo a Italia; o la de Publio,
155 que con sola su gracia incomparable
a Grecia despojó de su alabanza.

¡Cisnes de Betis, caudaloso río,

¹⁵² *Laberio*: Décimo Laberio (ca. 106-43 a. C.), autor de mimos, por sus críticas se ganó la enemistad de Julio César, quien le obligó, humillándolo, a representar él mismo un mimo en competición con Publilio Sirio (*vid. n. al v. 154*), a pesar de su condición de caballero romano. Pinciano se refiere a él en los siguientes términos: "...Ya sé que Lauerio fue cauallero y q[ue], siendo de la edad de 60 años, por ma[n]dado del César, ca[n]tó sus mimos y dançó en el teatro público, y sé lo q[ue] passó, después, de Publio Siro, sieruo, y lo demás que Macrobio cue[n]ta en sus Saturnales; mas este género de poema está muy olvidado, y, si algo dél ha quedado, anda entre los hombres de plazer mezclado con la cómica." (*Philosophía antigua poética*, [1953: vol. III, 244]).

¹⁵⁴ *Publio*: Por su mención junto a Laberio (*vid. n. al v. 152*) parece que se trate de Publilio Siro, poeta latino autor de *Mimos* y de *Sentencias*, del siglo I a. de C. Suele asociársele a Laberio (*vid. n. al v. 152* de este mismo poema), porque éste le desafió para desacreditarle (pues era esclavo manumitido por sus especiales dotes intelectuales), y venció en una competición pública celebrada en presencia del César. El mismo Pinciano le denomina Publio, y no Publilio (*vid. n. ant.*).

¹⁵⁷ *Cisnes de Betis*: Con este nombre se aludía al colectivo de poetas sevillanos, como se deduce de los versos siguientes, 159-161. Mosquera ya había utilizado la expresión al principio de la *Elegía a Garcilaso de la Vega, en su muerte*, publicada en 1580, en las *Anotaciones*. La versión del ms. S lee así:

Cisnes de Betis que en su gran ribera,
las divinas canciones entonando,
volvéis el triste invierno en primavera;
y cuando el aura dulce está espirando
soléis ir con templado movimiento,
sublimes por las ondas paseando;
pues recibís de Apolo el sacro aliento
y de las musas sois favorecidos,
trocad la voz en lamentable acento.
(vv. 1-9)

La referencia sería tópica. Usa la misma expresión Juan de la Cueva al referirse a los poetas de los círculos sevillanos, entre ellos el propio Mosquera, en el *Viaje de Sannio*:

Aquí venimos donde en breve suma
te haré relación de los famosos
cisnes de Betis, cuya heroyca pluma
hazen a sí i los siglos venturosos,
porque la edad de sus nombres no consuma
ni sus escritos altos y gloriosos;
ellos viven aquí, a quien Betis ama,
sus obras en los libros de la fama.
Viaje de Sannio [1990:134], estr. 53.

que en esta gran ciudad movéis las plumas
volando al firmamento, y con el canto
160 grave y artificioso dais al mundo
las muestras de los dones que os dio el cielo!
Derramad vuestros versos soberanos
mezclados con elogios inmortales
en honra desta virgen Catarina,
165 defensa y protección desta República,
patrona de las Artes y las Ciencias
que en este su colegio profesamos,
y estad atentos a su sacra historia.

VARIANTES Y ANOTACIONES TEXTUALES

TÍTULO: santa] sancta P: Catarina] Catherina P] Por el padre Fernando de Ávila] Anila S | cuyo autor fue el padre hernando de auila P || Prologo *AHB*

1. nueue] nubes *B*

3. fuente] frente *B*

4. en sus ondas] con sus ondas *H*

5. y instrumentos] e instrumentos *B*

8. que causa] y causa *AH*

10. suena los regalados] entorna regalados *AHB*

11. de aquesta] de nuestra *AHB*. En *P* hay una corrección: "desta jornada", que se tacha y corrige "de aquesta historia", lectura que coincide con *S*.

12. vierdes salir] vieren correr *AH*; vieren salir *B*

13. tierna uirgen] tierra virgen *B*

15. y en las palmas] en palmas *A*; en las palmas *HB*

16-17 y colocarla en tálamo diuino
del color de sus nuues uariadas *SP*

del color de su sangre uariadas
y poner en talamo diuino *AH*

de color, uariadas de sus nubes
y ponerla en talamo diuino *B*

18. eterno esposo] tierno esposo *B*

19-25. *om.* *AHB*

26. Melpomene] Melpone *H*; Melipone *B*

27. con el verso] En *P* es corrección, y lee: con ^{el} verso.

28. autorizado] autrorizado *B*

29. diste] deste *A*. *Esta lectura de A es duda de copista: primero leería /deste/ y, al darse cuenta del error en la copia rápida puso un punto sobre la /e/.*

31. Talia] tatelia *AH*

33. que las almas] que a las almas *A*
34. efetos] afectos *A H B*
37. socorra a mis] socorra mis *A H B*
38. tragedia] comedia *A H B*
39. oyerdes] oyereis *A H* || si no es tragicomedia la que oyerdes] si no es traje de comedia la q[ue] vieredes *B*
40. de usar] usar *B*
- 42-54. *om AHB*
- 55-63. *om AH*
56. virtud heroica] verdad heroica *B*
60. hierro y sangre] fuego y sangre *B*
64. en la antigüedad] en gentilidad *AHB*
70. sacaban] sacan *B* || los arboles] sus arboles *AH*
71. salir de los abismos] salir otra vez de los abismos *B*
73. a los ilustres héroes] a los heroes e illustres *B*
75. principios siempre es] principios es *A*
76. *om B*
77. puro] passo *B*
78. y llena] y lleno *AHB*
80. de popular] del popular *B*
85. en ella] en esta *H*
86. partes] leyes *B*
- 87-89. *om. AHB*
92. la encaminan] caminan *B*
98. descendiente] decendiente. *AH*
99. esposa] esposo *B* || a rey del suelo] al rey del suelo *A*: al rey de el suelo *H*
- 103-109. *om. AHB*
110. en esta] en esto *AH*
111. de cielo] del cielo *B*
112. su hijo Jesucristo] Jesu Christo su hijo *B* || Caterina] Catharina *H*
113. cuyo] cuya *B* || fue tanto] es tanto *AH*
114. su grande fortaleza y su constancia] su fortaleça y baronil constança
AHB

115. le puso] le pone *H*; no la puso *B*
118. navajas] cuchillos *AHB*
119. con las otras] en las otras *B*
120. infernales] e infernales *B*
121. criadas] heridas *B*
124. arrojó los] arrojó a los *A*
125. y con ella] y con ellos *B*
126. con sangre y fuego] con fuego y sangre *AHB*
132. Caterina] Catarina *AH*
133. nueva vida] vida nueva *B*
137. en todo] en tono *AH*
138. a la buena pintura] a la pintura buena *A*
144. tantas gracias] sus primores *AHB*
145. *om AH* || sobre humanos] soberanos *B*
147. perfeçion] perfection *H*; perfeccion *B*
150. pintar] pinctar *H* || Caterina] Catarina *PAH*
151. Quisiera yo] Quisiera ya *H*
153. elegancia] eloquencia *AH*
154. Publio] publico *AH*
157. de Betis] del Betis *A*
158. moueys] mereceys *B*
159. y con el] y en el *B*
161. las muestras de los dones] muestras de aquellos dones *B*
163. en elogios] con elogios *HB*
164. Catharina] Catherina *B*
165. protecçion] proteccion *A*; protecction *H* || desta republica] de los estudios
B
166. las ciencias] y de las ciencias *B*
167. profesamos] se exercitan *AHB*
168. estad] estadme *AH*