

La escritura didascálica en *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca: los límites de la tragedia calderoniana

Santiago Fernández Mosquera
Universidad de Santiago de Compostela

La reivindicación del teatro del Siglo de Oro como género espectacular a la vez, y no en vez, de literario —en el sentido más etimológico del término— encuentra un buen apoyo en la comedia de Calderón *El mayor monstruo del mundo*. Tanto Ruano de la Haza¹ como Ignacio Arellano² han subrayado, con distintos matices, la complejidad significativa de la obra; una complejidad que se ve reflejada, desde luego, en los aspectos de escenificación y

¹ Véase la introducción de Ruano a Calderón, *El mayor monstruo del mundo*, en donde comenta que «quizá sea, entre las muchas piezas dramáticas que compuso Calderón en su larga vida, una de las más difíciles de apreciar para un lector o espectador moderno. [...] Algunos de los incidentes, como el puñal que Herodes arroja al mar y que se clava accidentalmente en el hombro de Tolomeo, rayan en lo cómico o lo absurdo. La artificialidad de la pieza es evidente en muchos otros aspectos» (p. 10).

² Arellano, «Sobre las lecturas trágicas calderonianas: *El mayor monstruo del mundo* (notas para una síntesis del drama)», ofrece una magnífica introducción a la obra en la que subraya la necesidad de usar las herramientas hermenéuticas apropiadas para la interpretación de la obra a fin de no caer en errores críticos. Creemos que el análisis de las didascalías es una de ellas.

representatividad que demuestran sus didascalias³. En la segunda parte de la imprescindible monografía de Ruano y Allen, *Los teatros comerciales*⁴, aborda el primero la importancia de estos paratextos⁵ para la inteligencia de la escenificación, a quién suelen pertenecer y a quién estaban dirigidos⁶. Sin embargo, las afirmaciones generales de Ruano no siempre se cumplen en *El mayor monstruo del mundo*; o dicho de otra forma, *El mayor monstruo del mundo* podría representar una excepción al modelo general del teatro áureo. La riqueza —o la complicación, según se mire— de las distintas versiones que conservamos de la pieza nos permite puntualizar la cantidad, función, características y pertinencia de las didascalias en esta comedia de Calderón y cómo estos paratextos confirman la caracterización general de la obra. Este es el objetivo de estas páginas.

La historia editorial de *El mayor monstruo* es tan complicada como atractiva. Contamos, no obstante, con ediciones que nos la aclaran

3 A título de ejemplo, señalemos algunos trabajos de interés que contienen consideraciones teóricas sobre las didascalias y las acotaciones y que aportan la bibliografía teórica básica a la que nos remitimos. Me refiero a los de Alfredo Hermenegildo, «Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández»; «La representación imaginada: estrategias textuales en la literatura dramática del siglo XVI (el caso de la *Numancia* de Cervantes)»; y, últimamente, *Juegos dramáticos de locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor, Oro Viejo, 1995; en la misma colección editorial, José María Díez Borque, *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor, Oro Viejo, 1996, pp. 74-77; y, en fin, el perspicaz y sugerente artículo de Ángel Abuján «Drama, estilo, narración. Notas sobre las acotaciones escénicas», referido al teatro contemporáneo, pero con imprescindibles notas teóricas sobre el asunto.

4 J. M^o Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*.

5 Empleo el término en su acepción menos restringida que mantiene la importancia no subsidiaria de las didascalias coincidiendo de esta forma con Alfredo Hermenegildo, «La representación imaginada».

6 «Asimismo habremos de hacer memoria de que no todas las acotaciones fueron insertadas por el dramaturgo. Muchas de ellas eran claramente del "autor" o copista y otras del impresor... las acotaciones explícitas e implícitas en los textos dramáticos del Siglo de Oro no estaban dirigidas a los lectores o actores del siglo XX, sino a los del XVII», Ruano-Allen, *Los teatros comerciales*, p. 263. Y como punto de partida de este trabajo, recuérdese la proposición del propio Ruano «La idea generalizada de que todos los textos dramáticos del Siglo de Oro son parcos en las acotaciones ha de ser, pues, revisada...», p. 273.

convenientemente⁷. Y, lo que es más importante, se conserva un manuscrito parcialmente autógrafo de Calderón (R 79 de la Biblioteca Nacional de Madrid) que nos permitirá avanzar conclusiones más asentadas. Parece que sólo es de mano de Calderón la tercera jornada, pero las dos primeras, según Paz y Melia⁸, presentan correcciones del propio autor. En cualquier caso, el manuscrito R 79 BNM es la versión última de la obra tal y como, previsiblemente, Calderón quiso componerla, y lo más interesante, refleja cómo quiso que se representase⁹. De ahí que nuestro análisis parta de él y se compare con otras ediciones impresas del XVII que evidencian distintas variantes y aún diferentes versiones de la comedia.

No nos detendremos en la cuestión tan debatida de la diferente importancia de las ediciones impresas de Calderón en el XVII y más concretamente en las *Segundas Partes*. Sigamos lo que ya viene siendo comúnmente aceptado respecto de este asunto: que *QC* (María de Quiñones y Pedro Coello, 1637) es mejor que *S* (Carlos Sánchez, 1641) y que *Q* (María Quiñones, 1637 [pero 1673]); y, para *El mayor monstruo*, todas difieren claramente de *VT* (Vera Tassis, 1686)¹⁰ que se acerca más al manuscrito autógrafo. Éste por su parte parece posterior a dichas ediciones —excepto Vera Tassis— si tenemos en consideración las censuras que contiene el manuscrito que son de 1667 y 1672.

7 Tal vez la más útil para nuestro propósito sea la crítica de Everett W. Hesse, *El mayor monstruo los celos*, si bien debe ser revisada en algunas lecturas por la divulgativa, más rigurosa de Ruano ya citada.

8 Hesse, *op. cit.*, pp. 1-2.

9 Además de este manuscrito existe otro también en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 16.854), estudiado por Hesse, *op. cit.*, pp. 8 y 240-249, y que no hemos recogido en el análisis general porque su estudio no ha arrojado discrepancias notables con las versiones analizadas. Sigue, según Hesse, el autógrafo, y para lo que aquí interesa, se nota una tendencia a eliminar didascalias o a reducirlas como sucede en las ediciones impresas del XVII.

10 Sobre este asunto de la filiación y preeminencia de unas *Segundas Partes* sobre otras véanse los ya clásicos trabajos de Heaton, «On the *Segunda Parte* of Calderón»; Hesse, «The Publication of Calderón's Plays in the Seventeenth Century»; E. M. Wilson, «The two editions of Calderón's *Primera Parte* of 1640»; D. W. Cruickshank, «The textual criticism of Calderón's comedias: a survey»; y Oppenheimer «A Spurious Edition of the *Segunda Parte* of the Vera Tassis Edition of Calderón's *Comedias*»; «Addenda on the *Segunda Parte* of Calderón»; y Oppenheimer, ed. of Pedro Calderón de la Barca, *The Fake Astrologer, a critical Spanish text and English translation*, pp. 7-11.

El manuscrito parece dirigido, o al menos perteneció, a alguien relacionado profesionalmente con el mundo de la representación, haya sido actor o «autor». Así lo estima Hesse:

There is evidence to indicate that the manuscript was, at one time or another, in the possession of an autor or an actor. Numerous passages have been bracketed, boxed off, or otherwise marked for deletion. [...] Crude sketches of drums and other markings are interspersed in the margins, designed, no doubt, to warn the prompter of an impending stage direction¹¹

Otra prueba, quizás, de que el autógrafo estaba destinado a la representación es la presencia de censuras y aprobaciones al final de la jornada I (fol. 23v) y III (fol. 72). Como también podría ser indicio, aunque tal vez más débil, que en la didascalia de los *dramatis personae* (fol. 1)¹² se identifique a los personajes con los actores que representan la obra. Por todo ello podemos afirmar que las ricas didascalias que aparecen en el manuscrito, parte de ellas autógrafas de Calderón (conviene no olvidarlo) y posiblemente el resto revisadas por él mismo, son didascalias para la representación y que el manuscrito contiene una versión para ser representada y no leída o destinada, como copión, a la imprenta.

Esto, según Ruano, no era lo normal en el teatro del XVII:

Los manuscritos copia y algunas ediciones impresas del siglo XVII parecen reproducir en sus acotaciones, bastante más detalladas por lo general que las de los manuscritos autógrafos, algo de lo que sucedía realmente en escena¹³

De nuevo *El mayor monstruo del mundo* se alejará de la práctica habitual con respecto a la pobreza didascálica. Afirma el profesor Ruano que las

acotaciones están escritas taquigráficamente, como dirigidas a personas del oficio que no necesitaban el tipo de explicaciones que necesitaríamos hoy día para estar totalmente seguros de lo que los espectadores contemporáneos vieron en escena¹⁴

¹¹ Hesse, *op. cit.*, p. 1.

¹² Será útil revisar las notas de la edición citada de Hesse, p.145 sobre esta cuestión para identificar a los actores nombrados.

¹³ Ruano-Allen, *op. cit.*, p. 265.

¹⁴ Ruano-Allen, *op. cit.*, p. 265.

Un cotejo detenido, como se podrá comprobar en el Apéndice I, de las diferentes versiones y variantes didascálicas¹⁵, demuestra que las acotaciones que se pueden llamar taquigráficas no son numerosas y están destinadas a marcar la presencia de efectos sonoros (*cajas, música*) o acciones kinésicas concretas (*Vase, descúbrese...*). Sin embargo, y aún sabiendo que el manuscrito estaba destinado a personas del oficio, las didascalias son bastante ricas y muy precisas por parte del propio poeta. *El mayor monstruo del mundo* rompe de esa manera la tendencia general del teatro del XVII¹⁶. Las discrepancias que pudieran establecerse con la teoría general establecida por Ruano no son tales si atendemos la enunciación de la ley general:

Podemos, pues, suponer que un texto, manuscrito o impreso, que contenga una cantidad considerable de acotaciones explícitas, sobre todo para los actores, refleja probablemente la versión escenificada de esa comedia. Por el contrario, una versión que contiene acotaciones en las que se ofrecen opciones al actor¹⁷ [...] está probablemente derivada del ológrafo¹⁸

¹⁵ Este análisis de las didascalias ha de leerse con dos prevenciones. La primera es que no están presentes todas las variantes de todas las versiones porque falta toda la tradición del XVIII y XIX. Sin embargo, un rápido vistazo, por ejemplo, a la edición de Hartzbusch de 1848, demuestra que no sigue el manuscrito y que, por lo tanto, deriva de alguna edición impresa a partir de alguna de las *Segundas Partes* que no son Vera Tassis. En cualquier caso, y para lo que aquí interesa, las didascalias tienden a ser menos ricas y en número menor que en el manuscrito R 79. La segunda advertencia es inherente a la esencia del trabajo. Por analizar las distintas versiones, encontraremos pasajes no coincidentes del texto que, por lo tanto, no exigen idénticas didascalias. Se marcará en el Apéndice I con la referencia [*por variante*] si desaparece debido a esta causa o [*en variante*] si aparece en la versión estudiada. En cualquier caso, la tendencia es siempre la misma: el manuscrito es más rico que las versiones impresas.

¹⁶ Propone Ruano: «No existen estadísticas, pero me aventuro a afirmar que estos textos [los impresos] tienen por lo general más acotaciones que los manuscritos originales» (*Los teatros comerciales*, p. 265). Sin embargo el mismo hispanista aporta una excepción de Calderón en *El príncipe constante*, con un caso similar al que nos ocupa, p. 272.

¹⁷ Ruano-Allen, *op. cit.*, p. 273. Tal vez sea una mala lectura nuestra, pero no sé si se trata de una errata aquí la palabra *actor* por *autor*. Por el contexto general parece encajar mejor la segunda que la primera. Las opciones que propone Ruano con sus palmarios ejemplos pertenecen más al ámbito de la dirección de escena que de los actores. Sea una u otra, la afirmación sigue siendo válida.

¹⁸ Emplee el profesor Ruano el término ológrafo en su sentido más restrictivo de 'copia de mano del propio autor' o en su sentido más general de 'autógrafo', no hace variar su propuesta ni la nuestra.

Que también puede estar destinado a la representación, añadiríamos nosotros para evitar ambigüedades. Algunos autógrafos de Calderón, como éste, y algunas revisiones del propio dramaturgo como el profesor Ruano señala, fueron revisadas por él mismo, y estaban destinadas a ser representadas.

Si atendemos en concreto al texto de las didascalias hallaremos acotaciones que están claramente dirigidas al «autor» por parte del propio poeta. Son aquellas en las que se alude a la disponibilidad de actores o comparsas (sin cursiva lo que me interesa resaltar):

Con esta repetición salen al tablado por una parte, los Musicos, y Tolomeo con una fuente, y en ella unas llaves, y Filipo con otra, y en ella un laurel; y por otra parte Mariene, vestida de luto, con un velo en el rostro, y las Mujeres que puedan (v. 2510);

Vanse. Sale Sirene con luces y las demas que puedan con açafates y luego Mariene (v. 3350);

Van recojiendo en los açafates los más adornos que pueda quitarse (v. 3370)

Comprobamos, además, cómo en esta última existe un guiño por parte de Calderón a la discreción de la actriz y, tal vez, a la consideración general de la censura, lo que demuestra no sólo a quién dirigía estas didascalias —y el sinsentido de acotaciones como esta en un teatro leído— sino el conocimiento profesional del mundo teatral que Calderón tenía. No negaremos, sin embargo, que estos tics en las acotaciones («los que puedan», por ejemplo) se repiten, aunque con mucha menor frecuencia, en versiones impresas en las que, teóricamente, no tendrían sentido: *Salen todas las mugeres que pudieren y detras Mariene con luto* (v. 2501) de las versiones impresas (véase Apéndice I).

Pero indudablemente el análisis más productivo para entender la importancia de las didascalias en *El mayor monstruo del mundo* será establecer la relación entre las didascalias explícitas e implícitas¹⁹ (Apéndice II). La relación teórica entre ambas tiende a ser redundante aunque las primeras «rompen la ambigüedad o neutralizan la polisemia inherente al texto dramático»²⁰. Son ejemplos en este sentido: *Saca unas cartas y póneselas con el retrato* (v. 1376) que aclaran los versos que la siguen:

¹⁹ Sobre la distinción entre didascalias explícitas (externas al texto dramático) e implícitas (integradas en el texto dramático) véase, sin más, los trabajos citados en la nota 3.

²⁰ Hermenegildo, «Acercamiento al estudio», p. 716.

OTABIANO

Estas firmas te conbençen:
dellas lo sé. Llega, llega,
míralas vien, tuyas son,
míralas (vv. 1376-1379)

o en el siguiente caso: *Va a poner la mano en la luz. Él se la toma y ella retirándola le saca el puñal de la çinta* (v. 3498)

OTABIANO

No hiçierades, que ympidiera
yo llegar al ardor suyo,
estorbando así la acción (vv. 3498-3501)

Sin embargo, lo habitual será «constatar que una gran abundancia o precisión de las didascalias explícitas conlleva la pérdida correspondiente de la necesidad o de la eficacia de las didascalias implícitas»²¹ (Hermenegildo, 1986, p. 716). Sucede esto en algunos casos en *El mayor monstruo del mundo*, es decir, cuanto más rica es la didascalia explícita menos índices textuales exige:

Caja y trompeta dentro y salen Octaviano con bastón y corona de laurel, como presos Aristóbolo vestido pobremente, y Polidoro con gala, desaliñadamente bestido Patricio, capitán y soldados (v. 514)

No hay marcas claras en el texto que sigue, a no ser los vítores de algún personaje. De la misma forma, en el inicio de la jornada III:

Suenan ynstrumentos músicos en una parte y en abiendo representado y cantado sus versos, suenan en otra cajas destempladas y diçe dentro Mariene los suyos. Y luego en medio suenan algunos tiros y chirimías y salen al tablado Otabiano, Capitan y Soldados (v. 2428)

también con vítores subsiguientes. Hemos de tener en cuenta, por otra parte, que didascalias de este tipo son claramente informativas para la dirección de escena y sencillamente deben provocar lo que la propia didascalia describe.

No es extraño que, cuando las didascalias pierden eficacia, o son claramente redundantes, tiendan a la desaparición. Y esto se comprueba

21 *Ibidem*, p. 716.

fácilmente con las distintas versiones que hemos analizado. Por ejemplo, Vera Tassis se inclina a suprimirlas a pesar de seguir, probablemente, el manuscrito: *Ponele a sus pies* (v. 980) y el verso «el puñal a tus pies rindo» (v. 980); o *Yéndose* (v. 1040) y el verso dicho por Mariene «Oye, aguarda, escucha, espera» (v. 1041); *Lebántale* (v. 1123) y Mariene: «aya vn medio, y sea ponerle / con tal dueño, y en tal sitio» (v. 1121-1122).

De igual manera, las didascalias implícitas son tan claras que, en algunas versiones, las explícitas se suprimen, como en el comienzo de la jornada II en las versiones impresas *QC*, *Q* y *S*:

Córrese una cortina, y vese a un lado del tablado el Soldado 1º, como sustentando de la parte de abaxo un retrato entero de Mariene; y el Soldado 2º de la parte de arriba, como que le está colgando sobre una puerta que abra en el vistuario. (v. 1209)

y *Salen dos soldados con un retrato grande de Mariene*, porque en el texto se dice

SOLDADO 1º

pongámosle de su quarto
sobre el marco de la puerta,
para que quando entre y salga
a todas oras le vea (vv. 1217-1220)

SOLDADO 2º

Con la prisa que me das,
no sé si vien puesto queda,
¡Quiera Dios que no se cayga,
venceido el clavo o la cuerda! (vv. 1223-1226)

No obstante, y a pesar de la posible redundancia, la decisión de Calderón es mantenerlas, no reducirlas y menos suprimirlas. Igualmente, siempre que la acción se hace compleja, las didascalias se enriquecen y se confirman, más o menos claramente, con índices textuales: *Al entrarse Otabiano, va a darle el Tetrarca. Cae el retrato, clava en él el puñal, y buelve* (v. 1413) y los versos

OTABIANO

¡Tú con el desnudo acero,
quando yo la espalda buelta,
y entre tu acero y mi espalda
esta hermosa ymajen puesta! (vv.1417-1420)

O, en fin, algunas didascalias apenas añaden nada que ya no esté implícito en los versos de la escena, por ejemplo *Pónenle todo lo que a dicho, y lléganle bufete y silla* (v. 1514) y toda la escena de Polidoro y los soldados de la jornada II.

Parece evidente, por lo tanto, el deseo de Calderón de dejar claro cómo se representan algunas de estas escenas, por demás no muy comunes, cuando no rayan en la inverosimilitud. El temor a la ejecución desajustada de tales escenas tal vez provoque la exactitud recurrente del autor, no sólo por su dificultad técnica sino por la importancia simbólica en el desarrollo de la trama.

Queda, por ello, demostrado que la relación entre didascalia explícita e implícita es muy estrecha, tanto que se llega a producir una suerte de contaminación léxica: *La salba y salen Otabiano, Capitan y Soldados* (v. 2441) y dice Otabiano: «*Salbe, o tú, gran Metrópoli de Oriente*» (v. 2442). En otros casos esa cercana relación es directa y conscientemente subrayada por el propio Calderón señalando que las didascalias explícitas no hacen más que confirmar las implícitas: *Llega a la otra puerta que estará como dicen los versos y él aze las acciones que significan* (v. 3089). Dicha redundancia, además de demostrar el cuidado del autor en la representación de la obra, subraya la coherencia de la escritura dramática calderoniana ya señalada tópicamente.

Frente a estas didascalias explícitas con su correspondencia textual, también encontramos en la comedia didascalias que no remiten a índices textuales concretos (y por lo tanto no aparecerán en el Apéndice II). No son pocas, aunque casi todas ellas podemos denominarlas como kinésicas o gestuales, dirigidas casi siempre a los actores y que suelen señalar entradas y salidas. Son, por otro lado, didascalias imprescindibles para la representación y la comprensión de la obra, precisamente por no contar con las referencias claras de las implícitas. De las gestuales podemos destacar: *Mira al retrato que tendrá en la mano* (vv. 1327-1328) y en la misma escena *Bolviendo la espalda, y él de rodillas tras él* (v. 1351), *Vase azia la puerta del retrato* (v. 1404), *A la puerta el Capitan y Tetrarca y los dos se buelven a poner capa y sombrero como que le sirven* (v. 1525), *Bolviéndola las espaldas y ella le detiene* (v. 2528), *Buelben huyendo Mariene y Otabiano tras ella y da en braços del Tetrarca tropeçando* (v. 3566), *Riñen los dos y ella mata las luces* (v. 3580). Se puede establecer otro grupo con las kinésicas: *Vase. Buelve a cubrir la cortina el retrato, y salen dos Soldados, y Polidoro paseándose* (v. 1446) sin índices textuales, *Éntranse y buelven a salir por otra puerta* (v.

2047), *Vanse. Salen con acompañamiento el Tetrarca y Mariene* (v. 2800), etc.²².

Por lo dicho, es claro que Calderón no quiere prescindir de sus didascalias y que son para él un elemento irrenunciable en la última versión de la obra. Además de la atención ya proverbial del dramaturgo por sus textos, ¿qué razones más concretas le llevan a precisar tanto la escenografía y la acción de esta comedia? Señalábamos al comienzo de estas páginas, siguiendo a Ruano y a Arellano, que *El mayor monstruo del mundo* era una comedia difícil para un receptor del siglo XX. También lo sería para uno del XVII, tal vez, por su carácter poco «realista», una cierta «inverosimilitud» muy señalada precisamente en su desarrollo escenográfico: que un puñal se lance al mar y aparezca clavado en el hombro del náufrago, que las cajas destempladas suenen siempre y según qué palabras y situaciones, que un cuadro caiga, evite y anuncie un asesinato... son situaciones que también para un espectador del XVII resultarían curiosas, por mucho que estuviese integrado o participase de los códigos del teatro áureo. Calderón es consciente de ello y su voluntad de precisión en la ejecución de estas acciones lo demuestra a través de sus notas personales, es decir, de sus didascalias que recogen sus opiniones prácticas sobre la escenografía y la representabilidad de la comedia. Cuanto más si esas complejas situaciones escenográficas y de la acción resultan simbólicas y cumplen un papel determinante en el significado de la comedia. Si alguna de las escenas señaladas no fuese perfectamente representada, la tragedia calderoniana podría convertirse en una farsa ridícula e ininteligible.

Las páginas anteriores no han descubierto nada nuevo; sin embargo deberían haber servido para confirmar ideas ya sabidas por medio de un elemento fundamental y no tan escaso como se pensaba: las didascalias. Se ha demostrado cómo *El mayor monstruo del mundo*, en su versión manuscrita y parcialmente autógrafa, estaba destinada a ser representada; que Calderón puso gran interés en las acotaciones y que otros editores como los de las *Segundas Partes* o el mismo Vera Tassis no siempre entendieron; se ha comprobado, por medio de estos paratextos, que la versión última no tiene que ser la impresa y, por supuesto, la que más riqueza didascálica contenga frente a las que eran ediciones destinadas a ser leídas, por eso escasean las didascalias en *El mayor monstruo* impreso a pesar de lo que parece general en el XVII. Tras el análisis de las didascalias explícitas e implícitas, se ha demostrado la coherencia de la escritura calderoniana: *El mayor monstruo del mundo* está

22 Remito a los Apéndices I y II para completar esta lista.

especialmente bien construida en el aspecto escenográfico. Calderón tiende a ser especialmente redundante y explicativo en las escenas complejas escenográficamente porque su comedia podría resultar «inverosímil» y hasta caer en la payasada si no se ejecutaba con exactitud y propiedad; una preocupación latente de Calderón que supone ya una conciencia de dificultad de recepción y comprensión por parte del público. *El mayor monstruo del mundo* es una obra arriesgada porque Calderón camina por una fina y tensa cuerda que separa la comedia inverosímil de la tragedia clásica áurea. Esa sutil división se establece precisamente en su representación escenográfica y en la eficaz y perfecta ejecución de la escenografía señalada en las didascalias.

BIBLIOGRAFÍA

- Abuñ González, Á., «Drama, estilo, narración. Notas sobre las acotaciones escénicas», en *Hispanística XX*, 11, 1993, pp. 191-203.
- Arellano, I., «Sobre las lecturas trágicas calderonianas: *El mayor monstruo del mundo* (notas para una síntesis del drama)», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Arellano, García Ruiz y Vitse, eds., Kassel, Edition Reichenberger, 1994, pp. 9-41.
- Calderón de la Barca, P., *El mayor monstruo los celos*, Ms. R 79 de la Biblioteca Nacional de Madrid.
- , *El mayor monstruo los celos*, ed. J. Eugenio Hartzenbusch, BAE, Imprenta de Hernando y Cía., Madrid, 1901, tomo I, pp. 481-501.
- , *El mayor monstruo los celos*, ed. E. W. Hesse, The University of Wisconsin Press, Madison, 1955.
- , *El mayor monstruo del mundo*, ed. J. M^a Ruano de la Haza, Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1989.
- Cruikshank, D. W., «The textual criticism of Calderón's comedias: a survey», en E. M. Wilson y D. W. Cruikshank, *The textual criticism of Calderón's comedias*, London, Gregg International Publishers Ltd. & Tamesis Books Ltd., 1973, pp. 1-35.
- Heaton, H. C., «On the *Segunda Parte* of Calderón», en *Hispanic Review*, 5, 1937, pp. 208-224.

- Hesse, E. W., «The Publication of Calderón's Plays in the Seventeenth Century», en *Philological Quarterly*, 27, 1948, pp. 37-51.
- Hermenegildo, A., «Acercamiento al estudio de las didascalías del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. de A. David Kossoff *et al.*, Madrid, Istmo, I, 1986, pp. 709-727.
- , «La representación imaginada: estrategias textuales en la literatura dramática del siglo XVI (el caso de la *Numancia* de Cervantes)», en *Hommage à Robert Jammes*, vol. II, F. Cerdan, ed., Toulouse, Anejos de *Criticón*, P. U. M., 1994, pp. 531-543.
- Oppenheimer, M., «A Spurious Edition of the *Segunda Parte* of the Vera Tassis Edition of Calderón's *Comedias*», *Hispanic Review*, 19, 1951, pp. 346-352.
- , «Addenda on the *Segunda Parte* of Calderón», *Hispanic Review*, 16, 1948, pp. 335-340.
- , ed. of Pedro Calderón de la Barca, *The Fake Astrologer, a critical Spanish text and English translation*, New York, Peter Lang, 1994.
- Ruano de la Haza, J. M^a y Allen, J. J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, Castalia, 1994.
- Wilson, E. M., «The two editions of Calderón's *Primera Parte* of 1640», *The Library*, 5, 14, 1959, pp. 175-191.

APÉNDICE I

VARIANTES DIDASCÁLICAS EN LA TRADICIÓN IMPRESA DEL XVII

JORNADA PRIMERA

MANUSCRITO Res. 79 BNM	SEGUNDAS PARTES, 1637 (QC), 1637 (Q), 1641 (S)	SEGUNDA PARTE DE VERA TASSIS (Madrid, 1686) (VT)
Salen los músicos y mientras cantan van saliendo los que puedan de acompañamiento y detrás el Tetrarca y Mariene llorando.	Salen los musicos cantando, y el Tetrarca detras.	Salen los musicos cantando y detras Mariene, Libia, Sirene y Filipo.
Saca el puñal y ella se asusta. (v. 237)	om.	om.
Tira el puñal y dice dentro Tolomeo. (v. 248)	Dentro Tolomeo.	Arroja el puñal al Mar y dentro dize Tolomeo.
Vase y Filipo. (v. 266)	Vase el Tetrarca, Filipo y Malacuca.	Vase el Tetrarca, Filipo y los criados.
Vanse. Sale el Tetrarca y Filipo trayendo a Tolomeo desnudo y erido con el puñal en el hombro. (v. 304)	Vanse.	Vanse. Buelve a salir el Tetrarca, Filipo, y los criados que traen a Tolomeo con el puñal clavado.
Llebanle. (v. 433)	om.	om.

Caja y trompeta dentro y salen Octaviano con bastón y corona de laurel, como presos Aristóbolo vestido pobremente, y Polidoro con gala, desaliñadamente bestido Patricio, capitán y soldados. (v. 514)	Salen soldados y Otaviano.	Salen Otaviano y Soldados.
Salen y suenan cajas. (v. 522)	<i>om.</i> (por variante)	<i>om.</i> (por variante)
<i>om.</i>	Salen Malacuca, Aristobolo, y un capitan. (v. 537)	Salen Polidoro, Aristobolo y un capitan.
Señala Aristóbolo. (v. 547)	<i>om.</i>	<i>om.</i>
<i>om.</i>	<i>om.</i>	Entiende Otaviano que Polidoro es Aristobolo. (v. 603)
Abre la caja y saca una joya entre otras. (v. 728)	<i>om.</i>	<i>om.</i>
Saca un papel y lee. (v. 743)	<i>om.</i> en AC, <i>idem.</i> B	<i>idem.</i>
<i>om.</i>	Lee.	Saca Otaviano del cofretillo una carta, ponese a leerla. (v. 747) Lee.

Llebanle los soldados. (v. 758)	<i>om.</i>	<i>om.</i>
Llebanle. (v. 762)	Vanse.	Vanse.
Vase el Capitan. (v. 767)	<i>om.</i>	<i>om.</i>
Vase. (v. 802)	<i>om.</i> (por variante)	<i>om.</i> (por variante)
Vase. Sale Libia. (v. 816)	Sale Libia sola por una puerta.	Vase. Sale Libia por una puerta.
Cantando y representando y salen Mariene y Sirene. (v. 866)	<i>om.</i> (por variante)	<i>om.</i> (por variante)
Salen Filipo y el Tetrarca. (v. 882)	<i>om.</i> (por variante)	<i>om.</i> (por variante)
Vase Libia y Sirene. (v. 927)	Vanse todos. (v. 922)	Vanse todos. (v. 922)
Poncle a sus pies. (v. 980)	<i>om.</i>	<i>om.</i>
Yéndose. (v. 1040)	<i>om.</i>	<i>om.</i>
Lebántale. (v. 1123)	<i>om.</i>	<i>om.</i>
Al tomar el puñal, cajas y golpes dentro y salen Capitán y soldados. (v. 1170)	Caxas.	Dentro caxas.

JORNADA SEGUNDA

Córrese una cortina, y vease a un lado del tablado el Soldado 1º, como sustentando de la parte de abaxo un retrato entero de Mariene; y el Soldado 2º de la parte de arriba, como que le está colgando sobre una puerta que abra en el vistuario. (v. 1209)

Salen dos soldados con un retrato grande de Mariene.

Correse una cortina, y veese a un lado del Teatro un Soldado, como sustentando de la parte de abaxo un retrato entero de Mariene; y de la parte de arriba avra otro Soldado, como que le esta colgando sobre una puerta que abra en el vestuario.

Quítase el Soldado y sale Otaviano. (v. 1226)

om. (por variante)

om. (por variante)

Dale el retrato. (v. 1243)

om. (por variante)

om. (por variante)

Caxas destempladas. (v. 1284)

idem.

Dentro tocan caxas destempladas.

Las cajas. (v. 1296)

Tocan.

Buelven las caxas.

om.

Un capitan. (v. 1298)

om.

Sale. (v. 1308)

om.

Sale el Capitan.

La caja, Soldados y el Tetrarca. (v. 1317)

om.

Buelven a tocar las caxas destempladas, y sale el Tetrarca y algunos Soldados.

Mira el retrato que tendrá en la mano. (v. 1327)	<i>om.</i>	Mira Otaviano al retrato que tendra en la mano, y vanse los Soldados.
Alarga otra mano en que no tiene el retrato, y el Tetrarca, al vesar la una, mira a la otra. (v. 1344)	<i>om.</i>	Alarga Otaviano la mano en que no tiene el retrato y el Tetrarca al vesar la una mira la otra.
Bolviendo la espalda, y él de rodillas tras él. (v. 1351)	<i>om.</i>	Buelve Otaviano la espalda, y el Tetrarca le sigue de rodillas.
Saca unas cartas y póneselas con el retrato. (v. 1376)	<i>om.</i>	<i>om.</i>
Vase azia la puerta del retrato. (v. 1404)	Va poco a poco a la parte donde esta el Tetrarca.	Vase Otaviano azia la puerta del retrato.
Al entrarse Otaviano, va a darle el Tetrarca. Cae el retrato, clava en él el puñal, y buelve. (v. 1413)	<i>om.</i>	Al entrarse Otaviano, va a herirle el Tetrarca por detras, cae el retrato en medio de los dos, clava el puñal en el, y buelve Otaviano.
Toma el puñal. (v. 1432)	<i>om.</i> (por variante)	Quita el puñal del retrato.
Capitan y Soldados. (v. 1434)	<i>om.</i> (por variante)	Sale el Capitan, y Soldados.
Llévanle. (v. 1442)	<i>om.</i> (por variante)	Llevanle los Soldados.

Vase. Buelve a cubrir la cortina el retrato, y salen dos Soldados, y Polidoro paseándose. (v. 1446)	<i>om.</i>	Vase. Buelven a correr la cortina al retrato, y salen dos Soldados, y Polidoro passeandose.
<i>om.</i>	Sale el Tetrarca y el Capitan. (v. 1453)	<i>om.</i>
Vase. (v. 1493)	<i>om.</i> (por variante)	<i>idem.</i>
<i>om.</i>	<i>om.</i> (por variante)	Buelve el otro Soldado con escrivania. (v. 1506)
Pónenle todo lo que a dicho, y lléganle bufete y silla. (v. 1514)	<i>om.</i> (por variante)	<i>idem.</i>
Maltrátanle los dos. (v. 1522)	<i>om.</i> (por variante)	<i>idem.</i>
A la puerta el Capitan y Tetrarca y los dos se buelven a poner capa y sombrero como que le sirven. (v. 1525)	<i>om.</i> (por variante)	Salen al paño el capitan, y el Tetrarca; y los Soldados buelven a ponerle a Polidoro capa, y sombrero, fingiendo que le sirven.
Da tras ellos. (v. 1538)	<i>om.</i> (por variante)	<i>idem.</i>
Vanse el Capitan y Soldados. (v. 1570)	<i>om.</i> (por variante)	<i>idem.</i>
Vase. (v. 1602)	<i>om.</i> (por variante)	<i>idem.</i>
A marcha. (v. 1672)	<i>om.</i> (por variante)	Tocan dentro caxas.

<i>om.</i>	<i>om.</i> (por variante)	Quiere el Tetrarca quitarle la espada. (v. 1709)
Pónese a escribir. (v. 1729)	<i>om.</i> (por variante)	<i>om.</i>
<i>om.</i>	<i>om.</i> (por variante)	a parte. (v. 1730)
Vanse. Las cajas y salgan por una parte Aristobolo y Soldados y por otra Mariene y Damas. (v. 1941)	Salen soldados, y todas las mugeres, Aristobolo y Mariene detras marchando.	Vanse. tocan caxas y salen por un lado Aristobolo, y Soldados, y por otro Mariene, y damas.
Caja. Sale Tolomeo. (v. 1968)	<i>om.</i>	Buelven a tocar caxas, y sale Tolomeo.
La caja. Vanse Mariene, Aristobolo y Soldados. (v. 1989)	Quedan Libia y Tolomeo.	Buelven a tocar la caxa, vanse Mariene, Aristobolo, y soldados, y quedan Tolomeo, y Libia.
Vase. (v. 2025)	<i>idem.</i>	<i>idem.</i>
<i>om.</i>	<i>om.</i>	Dentro Filipo. (v. 2032)
Sale Filipo con vanda al rostro, (v. 2035)	<i>om.</i>	Sale Filipo con una vanda en el rostro.
Éntranse y buelven a salir por otra puerta. (v. 2047)	<i>om.</i>	Entran por una parte, y salen por otra.
Lee. (v. 2065)	<i>idem.</i>	<i>idem.</i>

Descúbrese. (v. 2087)	<i>om.</i>	<i>idem.</i>
Vase. (v. 2119)	<i>om.</i> en B	<i>idem.</i>
Sale Libia. (v. 2129)	Sale Sirene.	<i>idem.</i>
<i>om.</i>	<i>om.</i>	Sale Libia y quedase al paño. (v. 2148)
<i>om.</i>	<i>om.</i>	Sale Libia, y asele el papel. (v. 2173)
Por entre los dos el papel y sale Mariene. (v. 2207)	<i>idem.</i>	Parten entre los dos el papel, y sale Mariene.
Vase. (v. 2234)	<i>idem.</i>	<i>idem.</i>
<i>om.</i>	Lee. (v. 2290)	Pone los pedazos en el suelo, y juntalos.
Vase. (v. 2318)	<i>idem.</i>	<i>idem.</i>
<i>om.</i>	<i>om.</i>	Vase. (v. 2427)

JORNADA TERCERA

Suenan ynstrumentos músicos en una parte y en abiendo representado y cantado sus versos, suenan en otra cajas destempladas y diçe dentro Mariene los suyos. Y luego en medio suenan algunos tiros y chirimías y salen al tablado Otabiano, Capitan y Soldados. (v. 2428)

Descubrese una tienda, tocan caxas, dicen dentro, y salen despues Otaviano, y soldados.

Suenan ynstrumentos de musica en una parte, y en aviendo cantado, suenan en otra caxas destempladas, y despues de sus versos, en medio salva de tiros, y chirimías, y salen al tablado Octaviano, el Capitan, y Soldados.

La caja. (v. 2433)

om. (por variante)

Tocan las caxas destempladas, y dize dentro Mariene.

La salba. (v. 2439)

om. (por variante)

idem.

La salba y salen Otabiano, Capitan y Soldados. (v. 2441)

om.

Salen Otaviano, el Capitan, y Soldados.

Tray çeñido el puñal. (v. 2474)

om. (por variante)

om.

Vanse los Soldados. La música y las cajas. (v. 2481)

om. (por variante)

Vanse los Soldados, y tocan caxas destempladas, y suena la musica.

Música. (v. 2501)

om. (por variante)

om.

Cajas. (v. 2505)

om. (por variante)

om.

Con esta repetición salen al tablado por una parte, los Musicos, y Tolomeo con una fuente, y en ella unas llaves, y Filipino con otra, y en ella un laurel; y por otra parte Mariene, vestida de luto, con un velo en el rostro, y las Mujeres que puedan. (v. 2510)

Salen todas las mugeres que pudieren y detras Mariene con luto. (v. 2501) [en variante]

Con esta repetición, salen al tablado los musicos, y Filipino con una fuente, y en ella unas llaves, y Tolomeo con otra, y en ella un laurel; y por la otra parte Mariene, vestida de luto, con un velo en el rostro, y todas las mugeres que puedan.

om.

om. (por variante)

Mariene y mus. (v. 2519)

Bolviéndola las espaldas y ella le detiene. (v. 2528)

om. (por variante)

Buelve Otaviano la espalda; y ella le detiene.

Descúbrese. (v. 2536)

om. (por variante)

Quitase el velo.

Salen los Soldados y el Tetrarca y Polidoro presos. (v. 2562)

Sacan al Tetrarca con prisiones. (v. 2657) [en variante]

Salen los soldados con el Tetrarca, y Polidoro.

Vanse. (v. 2742)

om. (por variante)

Con esta repetición se van todos, y quedan Polidoro, y Soldados.

Vanse. Salen con acompañamiento el Tetrarca y Mariene. (v. 2800)

om. (por variante)

Vanse todos. Salen el Tetrarca, Mariene, y Damas. [en variante]

Vanse. (v. 2826)

om. (por variante)

om. (por variante)

Vase. (v. 2828)	<i>om.</i> (por variante)	<i>om.</i> (por variante)
Vase y cierran por dentro la puerta. (v. 3038)	Vase.	Entrase, cerrando la puerta.
Llega a la otra puerta que estará como dicen los versos y él açe las aççiones que significan. (v. 3089)	<i>om.</i> (por variante)	<i>om.</i> (por variante)
Abre la puerta y sale como a urto Libia. (v. 3114)	<i>om.</i> (por variante)	<i>om.</i> (por variante)
Dentro ruydo. (v. 3159)	<i>om.</i> (por variante)	<i>om.</i> (por variante)
Vase. (v. 3172)	<i>om.</i> (por variante)	<i>om.</i> (por variante)
Sale Tolomeo. (v. 3184)	Sale Filipo y Tolomeo. (v. 3196)	Sale Filipo y Tolomeo. [en variante]
Sale Filipo. (v. 3194)	<i>om.</i> (por variante)	<i>om.</i> (por variante)
Pónese en medio Tolomeo. (v. 3198)	<i>om.</i> (por variante)	<i>om.</i> (por variante)
Pónese en medio Filipo. Vase huyendo Tolomeo, el Tetrarca tras él y buelben por la otra parte. (v. 3218)	<i>om.</i>	<i>idem.</i>
Vase. (v. 3219)	<i>idem.</i>	<i>idem.</i>

Sale atrabesando el tablado. (v. 3224)	<i>om.</i>	Vase tras el, y Filipo deteniendole, y entrando por una puerta, salen por otra.
<i>om.</i>	Vase tras dél, y buelve a salir Filipo deteniendole. (v. 3226)	<i>om.</i>
Vase. (v. 3229)	<i>om.</i> (por variante)	<i>om.</i> (por variante)
Vase. Buelbe Tolomeo a salir por otra parte retirándose de Otaviano. (v. 3234)	Vanse el Tetrarca, y Filipo, salen Otaviano, y Tolomeo.	Vanse el Tetrarca, y Filipo, quedase Tolomeo, y sale Otaviano.
Vanse. Sale Sirene con luces y las demas que puedan con açafates y luego Mariene. (v. 3350)	Vase. Salen todas las mugeres, y Mariene desnudandose.	Vanse y salen Mariene, y las mugeres que puedan, unas con luzes, que pondran en un bufete, y otras con azafates.
Van recojiendo en los açafates los más adornos que pueda quitarse. (v. 3370)	<i>om.</i>	Van recojiendo en los azafates todos los adornos que se quita.
Salen Otaviano y Tolomeo. (v. 3400)	Sale Tolomeo, y Otaviano.	Salen Tolomeo, Otaviano.
Vase. (v. 3414)	<i>idem.</i>	<i>idem.</i>
Ve a Otaviano. Deja caer el azafate y buelbe huyendo. (v. 3423)	Retirandose tropieza en un bufete, y cae un azafate. (v. 3432) [en variante]	<i>om.</i>

Vanse huyendo dejando los açafates caer. (v. 3432)	Vanse las mugeres, dexando cada una la parte que le ha tocado de los vestidos de Mariene. [en variante]	Vanse las Damas huyendo, y dexando caer azafates y adornos.
Vase. (v. 3433)	<i>om.</i> (por variante)	<i>idem.</i>
Vase. (v. 3434)	<i>om.</i> (por variante)	<i>idem.</i>
Desembóçase Otaviano, detiénela. (v. 3435)	<i>om.</i> (por variante)	<i>idem.</i>
Va a poner la mano en la luz. Él se la toma y ella retirándola le saca el puñal de la cinta. (v. 3498)	<i>om.</i> (por variante)	<i>om.</i>
<i>om.</i>	<i>om.</i> (por variante)	Quiere tomarla la mano, y ella lo resiste. (v. 3501)
<i>om.</i>	Saca el puñal. [en variante]	Quitale el puñal a Otaviano, que sera el del Tetrarca. (v. 3507)
Retírase. (v. 3511)	Vase. [en variante]	<i>om.</i>
Deja caer el puñal y vase y Otaviano tras ella y sale el Tetrarca por otra parte. (v. 3519)	Vase, y sale como cayendo el Tetrarca. [en variante]	Arroja el puñal Mariene, entrase, siguela Otaviano, y sale el Tetrarca.

Buelben huyendo
Mariene y Otabiano
tras ella y da en braços
del Tetrarca tropezando.
(v. 3566)

om. (por variante)

Salen Mariene, y
Otaviano. [en variante]

Riñen los dos y ella
mata las luces.
(v. 3580)

Anda a cuchilladas. [en
variante]

Apaga las luces, y los
dos se buscan. [en
variante]

Topala. [en variante,
om. en B]
Dala, y cae en el suelo.
[en variante]

Encuentra a Mariene, y
hierela. [en variante]

Sale toda la compañía.
[en variante]

Salen Tolomeo, y
Soldados. [en variante]
Salen las Damas, y
traen luzes. [en
variante]
Sale Libia. [en
variante]
Salen Aristobolo,
Filipo, y Polidoro. [en
variante]

Vase. (v. 3611)

Vase. [en variante]

APÉNDICE II

RELACIÓN ENTRE DIDASCALIAS EXPLÍCITAS E IMPLÍCITAS

JORNADA PRIMERA

DIDASCALIAS EXPLÍCITAS	DIDASCALIAS IMPLÍCITAS
Salen los músicos y mientras cantan...	<i>Tetrarca</i> : Callad, callad, suspéndase el acento / que sonoro se esparce por el biento. (vv. 22-23)
Saca el puñal, y ella se asusta.	<i>Tetrarca</i> : mira el puñal. (v. 238) <i>Mariene</i> : ¡Ay de mí! / esposo yo... (v. 239)
Tira el puñal...	<i>Tetrarca</i> : Sea el mar, campo de yelo, / sea el orbe de cristal / deste funesto puñal / monstro açerado en el suelo, / sepulchro. (vv. 245- 248)
Vanse. Sale el Tetrarca y Filipino trayendo a Tolomeo desnudo y erido con el puñal en el hombro. (v. 304)	<i>Filipo</i> : Ya del mar estáis seguro, / ynfelice navegante. / <i>Tetrarca</i> : Y de la herida, pues ay / quien de ella el puñal os saque. (vv. 305-308)
Abre la caja y saca una joya entre otras. (v. 728)	<i>Capitán</i> : esta caja la quité; / joyas y papeles son, / de que algo podrás saber. (vv. 726-728)
Saca un papel y lee. (v. 743)	<i>Aristóbolo</i> : ¡Mal aya el hombre que fía / sus secretos de vn papel! (vv. 746-747)
Llebanle los soldados. (v. 758) y Llebanle. (v. 762)	<i>Otaviano</i> : Llebalde de aquí (v. 758)

Vase el Capitan. (v. 767)

Otaviano: Tú partirás al momento
(v. 763)

Cantando y representando y salen
Mariene y Sirene. (v. 866)

Mariene: Nunca más, Sirene mía, /
tu voz me sirbió de alibio. / Parece
que te dictó / mi pena el funesto
ritmo / deste tono; buelbe / otra vez
a repetirlo. (vv. 867-872)

Ponele a sus pies. (v. 980)

Tetrarca: el puñal a tus pies rindo (v.
980)

Yéndose. (v. 1040)

Mariene: Oye, aguarda, escucha,
espera. (v. 1041)

Lebántale. (v. 1123)

Mariene: aya vn medio, y sea
ponerle / con tal dueño, y en tal
sitio (v. 1121-1122)

Al tomar el puñal, cajas y golpes
dentro y salen Capitán y soldados.
(v. 1170)

Tetrarca: Pero ¿qué alboroto es éste?

Mariene: ¿Quién ocasiona este
ruido? (vv. 1173-1174)

JORNADA SEGUNDA

Córrese una cortina, y vese a un lado del tablado el Soldado 1º, como sustentando de la parte de abaxo un retrato entero de Mariene; y el Soldado 2º de la parte de arriba, como que le está colgando sobre una puerta que abra en el vistuario. (v. 1209)

Dale el retrato. (v. 1243)

Caxas destempladas. (v. 1284)

Las cajas. (v. 1296)

Alarga otra mano en que no tiene el retrato, y el Tetrarca, al vesar la una, mira a la otra. (v. 1344)

Saca unas cartas y póneselas con el retrato. (v. 1376)

Soldado 1: pongámosle de su quarto / sobre el marco de la puerta, / para que quando entre y salga / a todas oras le vea. (vv. 1217-1220).

Soldado 2: Con la prisa que me das, / no sé si vien puesto queda. / ¡Quiera Dios que no se cayga, / vençido el clavo o la cuerda! (vv. 1223-1226)

Soldado 1: deste pequeño retrato / varias copias, truje ésta. (v.v. 1243-1244)

Otabiano: triste pronuncia mi lengua / «muerta veldad», me responden / las caxas, y las trompetas / destempladas. ¿Si los cielos, (vv. 1286-1289)

Otabiano: Otra vez, ¡piadosos çielos! / suena el rumor de más çerca. (vv. 1297-1298)

Tetrarca: Dame tu mano. Mas ¡çielos / diuinos! al vesar ésta, / ¿qué es lo que en aquella miro? (vv. 1345-1347)

Otabiano: Estas firmas te conbençen: / dellas lo sé. Llegá, llega, / míralas vien, tuyas son, / míralas (v.v. 1376-1379)

Al entrarse Otabiano, va a darle el Tetrarca. Cae el retrato, clava en él el puñal, y buelve. (v. 1413)

Otabiano: ¡Tú con el desnudo açero, / quando yo la espalda buelta, / y entre tu açero y mi espalda / esta hermosa ymajen puesta! (vv.1417-1420)

Toma el puñal. (v. 1432)

Otabiano: que este sacrilego açero, / ya que orrores representa (vv. 1429-1430)

Maltrátanle los dos. (v. 1522)

Polidoro: ¿Quién vió príncipe aporreado? (v. 1525)

A la puerta el Capitan y Tetrarca y los dos se buelven a poner capa y sombrero como que le sirven. (v. 1525)

Soldado 1º: nuestro enojo: que an mandado / con respeto le tratemos.
Soldado 2º: Que le seruiamos mostremos. (vv. 1530-1532)

A marcha. (v. 1672)

Tetrarca: ...mas ¿qué caxas / a marchar tocan? (v.v. 1673-1674)

Pónese a escribir. (v. 1729)

Tetrarca: pues ay recado, quiero antes / con escriuirla ensayarla. (vv.1728-1729)

La caja. Vanse Mariene, Aristobolo y Soldados. (v. 1989)

Mariene: porque os den para yros, / agua mis ojos, vientos mis suspiros (vv. 1987-1988)

Sale Filipo con vanda al rostro. (v. 2035)

Tolomeo: Hombre, que de asonbros lleno / trais en carta tan suçinta (vv. 2070-2071)

Filipo: de otro (a cuyo fin, cubierto el rostro, a tomado puerto / en sitio más escondido) (vv. 2039-2041)

Por entre los dos el papel y sale
Mariene (v. 2207)

Libia y Tolomeo: Suelta el papel.
Mariene: ¿Qué papel? (v.v. 2208)

JORNADA TERCERA

La salba y salen Otabiano, Capitan
y Soldados (v. 2441)

Otabiano: Salbe, o tú, gran
Metrópoli de Oriente (v. 2442)

Tray ceñido el puñal (v. 2474)

Otabiano: y más al filo deste
ynfausto açero (v. 2473)

Salen los Soldados y el Tetrarca y
Polidoro presos. (v. 2562)

Soldado 1º: Con el criado aquí el
Tetrarca viene. (v. 2562)

Vase y cierran por de dentro la puerta
(v. 3038)

Tetrarca: Oye, aguarda, escucha,
espera; / más ¡ay ynfeliz, qué pronto
/ el ynpulso estaba a darme / con el
postigo en los ojos! (vv. 3039-
3042)

Abre la puerta y sale como a urto
Libia (v. 3114)

Tetrarca: ¿abierta está si no es / que
enterneçido a mi lloro / vn yerro en
otro se abranda? (v.v. 3107-3109)

Pónese en medio Filipo. Vase
huyendo Tolomeo, el Tetrarca tras él
y buelben por la otra parte. (v.
3218). Sale atrabesando el tablado
(v. 3224)

Tolomeo: Esperar es en bano. / La
fuga de mi vida guarde.
Filipo: ¡Huye, Tolomeo! (vv. 3219-
3220)

Van recojiendo en los açafates los
más adornos que pueda quitarse. (v.
3370)

Mariene: empeçadme a destocar (v.
3370)

Desembócase Otaviano, detiénela.
(v. 3435)

Otabiano: Teneos / vos, y reparad el
susto (v. 3434-3435)