

## LA ABYECCIÓN A ESCENA: DRAMATURGIA E IDEOLOGÍA EN *CADA CUAL LO QUE LE TOCA* DE ROJAS ZORRILLA

Juan Diego Vila  
Universidad de Buenos Aires

### I

Estigmatizada por el rechazo unánime del público del corral de comedias donde fue estrenada, mediante clara gritería y silbatina que el imaginario popular retuvo muchos años en su memoria, no es poco, por el contrario, lo que el texto de *Cada cual lo que le toca* de don Francisco de Rojas Zorrilla le dice al historiador del teatro áureo.

Se ignora, por cierto, la fecha exacta de composición<sup>1</sup> como así también el detalle de los actores y compañía que la montaron y el escenario preciso en que tuvo lugar el escándalo; subsiste, sin embargo, la certeza de que no habría sido ésa la única oportunidad en que se habría interpretado a juzgar por las menciones de ese título en diversos repertorios de bibliógrafos.

Se cree, a partir de los testimonios de Fajardo y de Medel, que habría habido otras puestas de la misma pieza al amparo del prestigio indiscutible de don Pedro Calderón de la Barca cuya autoría se habría fingido en aras de legitimar un texto, maculado *ab ovo*, por el rechazo social. Circunstancia ésta que, por un lado, llevó a los bibliógrafos a considerar que habría habido un segundo *Cada cual* –hoy día inhallable– y que, por otra parte, en tanto texto maldito, habría tenido un sinuoso camino de luces y sombras, donde el horror, y la atracción de un abismo estético, habrían urdido, a destiempo, y en movimientos de impugnación mutua y alternada, su paradójico sino.

Hoy sólo podemos acceder a su texto a través del único manuscrito que lo conserva –el 15.378 de la Biblioteca Nacional de Madrid– sobre el cual Américo Castro preparó la única edición moderna en 1917. Y, como la mítica urna de Pandora cuya transgresora apertura generara la liberación de todos los males, sigue a la espera de nuevas lecturas que

---

<sup>1</sup> Restori (1903) refiere, a partir de 1661 –mención más antigua del título de la obra– unas cinco menciones.

la exhumen no tanto en función de un inverosímil canon del teatro aéreo forjado con méritos y valores transhistóricos –*Cada cual lo que le toca* no es, evidentemente, un legado hispánico para la cultura universal–, cuanto, por el contrario, en virtud de un posicionamiento crítico moderno interesado por la recepción.

Puesto que si se acepta que el teatro es, eminentemente, representación ante un público y no, necesariamente, lectura individual y solitaria de un texto, no puede soslayarse que esta obra de Rojas Zorrilla junto con los testimonios conservados sobre su recepción se presta, como muy pocas, para historiar el asco, para hacer hablar a la abyección de la sociedad en un momento dado de la cultura. Y de ello, más allá de que ignoremos el ánimo o intención del autor al componerla, depende su gran mérito.

El testimonio más explícito de lo que habría sucedido en aquella ocasión es el que tributa Francisco Bances Candamo en su *Teatro de los teatros*:

El mayor cuidado del poeta y otro precepto de la comica, es no escoger casos horrorosos ni de mal ejemplar; y el patio tampoco lo sufre. A don Francisco de Rojas le silvaron la comedia de 'Cada cual lo que le toca' por haverse atrevido a poner en ella un cavallero que, casándose, halló violada de otro amor a su esposa (35).

Versado en el variado anecdotario teatral de los tiempos previos<sup>2</sup>, Bances no vacila en incorporar lo ocurrido a modo de ejemplo *vitando* y es ese claro parámetro de la edificación perseguida por las representaciones de lo real que el artista realiza lo que permite entender la estructura argumentativa de la cita.

*Cada cual* no se ve impugnado por el criterio de la verosimilitud –y ello, en consecuencia, no es poca cosa por cuanto nos permite colegir que el caso representado pudo ser perfectamente aceptado y creído por el público– cuanto, por el contrario, por una transgresión a una sanción social regulatoria previa de toda creación artística. Contrato tácito en que la comunidad ha legislado sobre lo que se puede y no se puede representar.

La culpa de todo, en definitiva, se explica en términos de osadía y transgresión: “*por haverse atrevido a poner en ella*”. Y me permito insistir en el recuerdo de esta expresión por cuanto facilita el distinguo entre

---

<sup>2</sup> Bances, es sabido, también refiere un caso análogo ocurrido –según él– a Calderón con su *De un castigo tres venganzas*, identificación que Arellano (1995) corrige remitiendo el incidente a *Las tres justicias en una*.

el plano de lo real asumido como tal –puesto que es perfectamente posible pensar que algunos sino muchos maridos pudieron descubrir la ausencia de virginidad de su esposa la misma noche de bodas– del, mucho más importante, orden simbólico discursivo. Sin negar el caso, Bances prefiere su silenciamiento.

Es esa capacidad del artista de intervenir en la realidad por medio de las representaciones que de ella formula lo que da sustento al control y a la crítica –no en vano esta censura se da en un contexto preceptivo donde lo que cuenta es lo que debe ser y no, por el contrario, lo que es– y es lo que explica que la figura de una mujer desvirgada pueda leerse como un ingreso inaudito y censurable al memorable orden de la representación.

Estamos ante un evidente caso de “mal ejemplar” puesto que lo que importa no es tanto la existencia de mujeres deshonradas conforme la particular escala de valores morales nacionales sino, por el contrario, el hecho de que esa caída se convierta en espectáculo ante los ojos del sufrido marido y, a través de él, en los del público del corral en su conjunto.

Al igual que el engañado “cavallero” que no encuentra el anhelado himen entre las piernas de la esposa, el auditorio es guiado por la sorpresa de un texto que –más allá de la ignorancia de la peripecia dramática– no sabe respetar los límites.

Y es esa frustración masculina la que permite entender la oximorónica síntesis final del comentario: “halló violada de otro amor a su esposa”. Puesto que si las categorías de “esposa” y “otro amor” se repelen –aunque ello pueda ser muy frecuente en un sinnúmero de piezas de nuestro período– no puede dejar de resaltarse que, por definición léxica, “violar” implica un acto de violencia generado contra una doncella sin su anuencia o voluntad, detalle que, subrepticamente, el mismo comentario de Bances Candamo afirma y niega a la vez.

El tercero en cuestión no es un agresor, sino “otro amor” y la gravedad de la violación invocada se nos revela, en definitiva, como sugestiva estrategia de atenuación. Único modo idóneo de decir lo innombrable, de mentar el goce femenino fuera de la ley del matrimonio colcándola en el tranquilizador lugar de víctima del poder del hombre.

II

Huelga decir que la transgresión autorial aquí anatemizada parece haber sido una variante más en una larga lista de intentos de creerse la apreciación –ya tópica– de Cotarelo (1911):

Voluntariamente quiso apartarse de la pauta normal de nuestro teatro, buscando nuevos problemas morales y lances en que el choque de las pasiones humanas revistiese formas inusitadas en nuestra escena. Su atrevimiento le indujo a idear situaciones ultratrágicas (fratricidios, filicidios, violaciones) y a presentar conflictos de honor muy poco comunes en nuestro teatro antiguo (119).

y que esta actitud, conforme la interpreta María Grazia Profetti (1984), obedecía, primordialmente, a la necesidad de renovación de la oferta teatral en el mercado. Generar la admiración del espectador, quebrar su horizonte de expectativas, era el único medio de granjearse el favor del público con cuya paga se mantenía la producción. Rojas Zorrilla, de más está decirlo, no era el *enfant terrible* del período obsesionado *pour épater le bourgeois* sino, por el contrario, un escritor profesional cabalmente compenetrado con las reglas del sistema.

Por eso mismo no nos parece arriesgado el reposicionamiento que aquí se intenta de *Cada cual lo que le toca* puesto que entre aciertos y fracasos autoriales y entre plácemes y aversiones de los espectadores se regula, de continuo, el límite y frontera entre lo que es y no es representable. Uno remite al otro y ninguno de ellos puede entenderse, acabadamente, con la ignorancia del opuesto.

Y son los corrimientos o afianzamientos de fronteras los que nos permiten periodizar y entender los procesos por medio de los cuales se imponen los verosímiles. Y a nadie extrañará que, como en el caso de las Parcas griegas y todas las deidades triádicas de la antigüedad clásica, los custodios de este linde sagrado –el existente entre realidad y representación– se concentren, obsesivamente, en la cultura occidental de todos los tiempos, en tres categorías vertebradoras: la del sexo y el universo de la genitalidad, la de la violencia sangrienta y, finalmente, la de los excrementos.

Toda cultura –y en ella sus corrientes estéticas– se define por los grados de atracción o repulsión a esas categorías y básicamente, por el modo de representarlas o negarlas, entendiendo por tal proceso no sólo la ausencia u omisión de los mismos en tal o cual modalidad mimética

sino también los sugestivos mecanismos lingüísticos de metaforización ya que, como Julia Kristeva (1995) nos recuerda, allí donde hay una metáfora, hay, en el origen mismo, un interdicto encriptado que no puede ser dicho o exhibido, y que, sin embargo, se desea mostrar.

### III

Y es ese obvio movimiento entre no decir y decir, lo que –según inferimos de la atenta lectura del texto– debe haber guiado al azorado auditorio de la primera representación hacia un abismal viaje de sentido y de valores, única explicación hoy día plausible para tan claro rechazo. No hubo indiferencia sino abyección.

¿En qué consistió, en efecto, la tan mentada transgresión? ¿Cómo se esculpíó ese monumento que debería haber sido confiado a una pronta y eficaz *damnatio memoriae*?

El primer rasgo evidente de *Cada cual lo que le toca* en lo que respecta al punto de la virginidad perdida por la esposa e ignorada por el desposado marido es que, en tanto núcleo medular de la temática de la honra que estructura el drama, ésta no podría ser, verosímilmente presentada como un detalle ignorado por alguno de los dos cónyuges en tanto tales, razón por la cual, la asimetría de saberes que, en ocasiones, suelen estructurar las relaciones y reacciones de los personajes en otra obras –frente a la visión global y total que suele poseer el público– se traslada de la órbita de los personajes a la esfera del público.

Aquí, por cierto, no son los personajes quienes ignoran parte de la verdad, pues la deshonor matrimonial es una mácula compartida, sino que son los espectadores los que son colocados, continuamente, en un lugar de frustración comunicativa. Todo indica, da entender, sugiere, la verdadera causa del problema que aqueja a la pareja protagónica de la historia –don Luis y su esposa Isabel– pero en cada oportunidad en que ellos o la pareja que conforman los criados mutuos –Beltrán y Angela– están por hablar y generar certezas, el curso de la acción, voluntaria o involuntariamente, se encarga de escamotear este contenido.

Los dichos hogareños construyen, progresivamente, un misterio que atañe, primordialmente, a la esfera íntima de la pareja: hay un secreto impronunciable, un algo que –como lo abyecto en el arte– no

puede ingresar al orden del discurso. Y es el dispositivo asimétrico del misterio el que excita –arteramente– la curiosidad del corral<sup>3</sup>.

Todo se remonta a la noche de bodas, o quizás a tiempo antes. Son los criados quienes infieren –conforme la lógica supersticiosa que atribuía a los días lunes un efecto nefasto para los asuntos erótico amatorios– “que le salió el casamiento / tan aciago como el día” (vv. 31-32) a juzgar por el evidente contraste entre el entusiasmo de la noche del casamiento y el malhumor de la mañana subsiguiente.

Y de nada sirve, por cierto, que poco más tarde el público contemple el primer diálogo íntimo de marido y esposa. Puesto que si la falta de armonía es evidente dado que Don Luis ha declarado previamente que la ama, pero que no debe comunicárselo y que Isabel sufre por el desprecio cotidiano del marido, también resulta claro para el público que ambos comprenden las actitudes mutuas y que ello depende de ese algo silenciado:

ISABEL  
Y antes de darte la mano  
quando procuraste fino  
las licencias que permite  
la esperanza de marido,  
Te dixes....

D. LUIS  
No me lo acuerdes.

ISABEL  
No me forcéis mi albedrío,  
Don Luis, porque no conviene

D. LUIS  
acava, si as de decirlo.

ISABEL  
Ni a mí casarme con vos,  
ni a vos casaros conmigo (*Cada cual lo que le toca*, vv. 385-394)

Lo que se ha descubierto en la noche de bodas había sido advertido por la esposa previamente y si bien el decoro impide que se verbalice el verdadero motivo, la solución sangrienta que ofrece al marido no debería haber dejado ninguna duda a un público muy habituado a la resolución dramática de los imperativos de la honra:

---

<sup>3</sup> Reténgase que la obra, en este punto, no se organiza conforme el dispositivo propio de la revelación de un contenido –sea éste verdadero, supuesto o falso– por parte de un personaje sobre la conducta de otro, sino, muy por contrario, conforme una adhesión tácita y compartida explícitamente por los cónyuges a la negación.

ISABEL

Tú te as entrado a la parte  
de mi desdicha conmigo;  
destruye la causa y queda,  
si es tu afecto, tu honor limpio.

Mas si remiso de amante,  
templado y no compasivo,  
no quieres sacarme el alma  
por no darle libre alivio,  
mi pena, áspid invisible,  
que dentro del alma abrigo,  
morderáme sin fiar  
más cautelas de suspiros.

"Mátame esposo" decía (*Cada cual lo que le toca*, vv. 471-483)

Y si quedara alguna sospecha al respecto también sabremos que el mismo don Luis recuerda –en diálogo con un antiguo amigo, don Fernando, quien en realidad es el viejo amor de su esposa– que

D. LUIS

Llegóse a la noche el plazo  
en que coge amor; mas esto  
no es bien que se fía al labio

quando se dize al silencio. (*Cada cual lo que le toca*, vv. 1153-1156)

Todo se ha dicho sin que se pronuncie la falta, y es ese mismo linde de lo no verbalizable lo que erige y apuntala el escándalo. El ojo del espectador es guiado, en lento y progresivo asedio a la genitalidad misma de la protagonista. Y no deja de ser sugerente que, en tanto drama de un himen perdido, el viaje del discurso siempre nos guíe hacia un vacío sólo espejable en el silencio.

#### IV

El segundo elemento evidente de todo el dispositivo transgresivo es el que se sigue de las indicaciones de tiempo y espacio de la acción. La noche de bodas, por cierto, no ha sido algo reciente –se nos informa que ya llevan más de dos años casados– y eso es lo que determina que el espacio de la acción se convierta, sugestivamente, en el lugar de la inacción y la pasividad. Suerte de limbo donde el marido vegeta, territorio anómico donde por debilidad o amor no imperan las férreas soluciones de la honra.

Y si tan degradado es el lugar de la acción no puede ser distinta la suerte de la temporalidad en que se inscribe el drama. El verdadero núcleo conflictivo no es algo nuevo, ni algo que se produzca conforme el desarrollo de las jornadas dramáticas puesto que si bien es cierto que la acción principal parece construirse a partir del retorno del viejo amigo del marido y otrora amor de la esposa, el desenlace de la última escena donde el público termina por comprender el verdadero misterio oculto de la pareja –Isabel había sido una amante no correspondida de don Fernando y cuando se casó con don Luis ya estaba deshonrada– permite jerarquizar las circunstancias desde otro ángulo. El potencial y nunca consumado triángulo amoroso entre don Luis, Isabel y don Fernando pierde total entidad ante lo que se ha estado callando y lo que se ha dejado de hacer en esos dos años.

De más está decir, por otra parte, que la casa donde el matrimonio convive lleva dos marcas muy claras. La primera de ellas, y en clara analogía con el cuerpo caído y "abierto" de la esposa, es que se presente como un espacio perfectamente violable por cualquiera que se lo proponga. Todos los personajes de la segunda intriga –que aquí no desarrollaremos por falta de tiempo– entran y salen de ese hogar sin mayores inconvenientes dado que cualquiera puede duplicar llaves de los dormitorios y puede escalar y entrar por su balcón<sup>4</sup>.

Y no nos parece arriesgado conjeturar que la única referencia tópica tendiente a situar el emplazamiento del domicilio en la ciudad de Valladolid sea la segunda marca clara de ese espacio. Puesto que, como bien lo precisa Ángela en un parlamento burlesco, los balcones y ventanas de la casa dan al río Esgueva, cuyo proverbial mal olor tenía explicaciones muy concretas.

No sólo contamos con el testimonio de Pinheiro da Veiga en su *Fastigimia* cuando afirma que atraviesa la ciudad "tan sucio y oloroso ... que parece veraderamente el fingido Cocyto, Stigio, Flegetonte, Averno o Aqueronte, con el aroma del lago de Sodoma" (*apud* Castro: 221) sino también con unas cuantas composiciones de Cóngora, uno de cuyos sonetos se titula "A Esgueva, río que pasa por medio de Valladolid, donde echan todas las inmundicias de la ciudad".

Y por eso mismo se hará el chiste inmundito (según la apreciación de don Américo Castro) de que el caudal fluvial –y con él los olores que

---

<sup>4</sup> No ingresaré, tampoco, en la fácil y evidente analogía psicoanalítica donde llave y falo se corresponden y mujer y hogar se espejan.



invaden la casa de la escena— sube o decrece conforme los habitantes comen pepinos y melones<sup>5</sup>.

Y si bien es cierto que este elemento burlesco —que apunta a la degradación del espacio— bien pudo haber sido uno de los detalles que tanto irritó al juicio decimonónico de Schmidt cuando en *Die Schauspiele Calderon's* afirmaba que la lengua de la obra carecía de fuerza y que "casi siempre está recargada de comparaciones infantiles y burlescas que empleadas en los momentos culminantes de la acción quitan firmeza y verdad a la obra" (*apud* Castro, pp.178-179) no debería pasarse por alto que, en el conjunto de la obra, los incisivos cómicos, al cambiar el registro, permiten mantener la tensión dramática en una temática por demás espinosa y, a la vez, expresar, como en el caso que nos ocupa, la clara solidaridad existente entre dos de los ejes vertebradores de lo no-representable. Tan sugerida y temible es la fantasmática virginidad perdida de Isabel como risible y degradante debería ser la sola consideración de que tamaña desgracia acaece en un lugar que periódicamente hiede a excrementos.

## V

Pero, con todo, el quiebre más evidente de las expectativas del público es el que debió generarse en la resolución misma de la historia, en el instante mismo en que el auditorio habituado a las violentas sangrías de clausura observara, con asombro, el curso de los hechos.

Todo hacía suponer el previsible ajusticiamiento de Isabel en manos del propio marido por cuanto una serie de indicios lo habían movido a pensar que, por sobre el "detalle" de que su mujer no había llegado virgen al matrimonio, el problema actual de su relación con ella era que, aparentemente, lo habría estado engañando con otro hombre<sup>6</sup>. Pero la realidad es muy otra. Isabel tenía desde la noche anterior la espada del marido puesto que

---

<sup>5</sup> ÁNGELA: Pero caen los valcones sobre Esgueva. / D.GABRIEL: ¿creze este río? ÁNGELA: En muchas ocasiones, / en tiempo de pepinos y melones (*Cada cual lo que le toca*, vv. 624-636)

<sup>6</sup> Este aspecto se potencia desde la perspectiva del auditorio cuando, al saberse la verdad, se sigue, tácitamente, una relación ideológica de los principios del honor. El público se ve enfrentado —al saber— al postulado de que para el marido la infidelidad posterior al enlace es la que cuenta y que, en cambio, este curso de acción no ha sido adoptado previamente.

ISABEL

Guardarte le intento,  
para que con él me mates.  
El que a un espejo a dispuesto  
mirarse, aunque esté yndignado,  
templa la ira el espejo;  
el que a un acero se mira  
más vengativo i sangriento,  
se dispone con la ira  
de mirarse en el acero;  
pues para que tú no puedas,  
darme perdón, en cumpliendo  
con lo que me toca a mí,  
por lograr mi muerte quiero  
para irritar tu venganza  
que te mires ha este acero (*Cada cual lo que le toca*, vv. 2575-2589)

Y es con ella misma que ha sabido ajusticiar en la propia recámara nupcial, donde su virginal sangre no pudo ser derramada la noche de bodas, a quien fuera el causante de su deshonra, el fementido amigo de don Luis, don Fernando.

Innecesario es precisar que esta acción no ocurre ante los ojos del espectador sino que se conoce por un discurso de la propia Isabel, pero lo que aquí es llamativo es que –amén de la inusual figura de una mujer casada que no se somete, trágicamente al designio errado del consorte, a pesar de haber mostrado previamente su beneplácito masoquista al respecto– este desplazamiento de la norma, o corrimiento ideológico, se complementa con otros desplazamientos discursivos.

Isabel puede ahora decir, a las claras, su secreto, lo inconveniente de su pasado pero este retroceso al pasado no hace sino complicar aún más su figura puesto que, si bien es cierto que asume el derecho propio de los hombres de su familia a haber, en su momento, lavado con sangre la afrenta realizada a su persona, aclara, sin embargo la propia culpa<sup>7</sup>.

Don Fernando nunca la había violado sino que termina seduciéndola luego de haber quedado prendido de ella cuando, en las orillas del

---

<sup>7</sup> El discurso retrospectivo construye una escena plagada de sensualidad para la época: El desnudo, la contemplación de lo vedado, la hora fatídica, la falta de recato y de resguardo. Este tipo de recursos, en el que la desnudez femenina se afianza –conforme lo señala la crítica– como un dispositivo tópico y osado del teatro de Rojas Zorrilla, tensa un eje en el plano del recuerdo donde el desfado de la memoria actualizada en esa misma escena implica, también, un nuevo agravio para el cónyuge. La despreocupada situación comunicativa de la bañista con el desconocido macula, nuevamente, la relación matrimonial.

Pisuerga, la descubre bañándose, de un modo totalmente desprevenido, desnuda:

ISABEL

Quizo mi amor ingrato,  
que este fuego y ardor atize el trato.  
permito que me vea, oygo su ruego;  
niño el amor i torpe como ciego,  
la noche obscura y yo muy desdichada,  
fuesse con su palabra afianzada  
desos renglones, si leerlos quieres,  
con que engañan los hombres las mugeres.  
El noble, yo rogada  
y como hermosa yo, muy confiada,  
le di ocasión, ya puedes entenderme,  
de que otro día no viniera a verme (*Cada cual lo que le toca*, vv. 3374-3385)

Y es este recuerdo lo que impide comprender, a las claras, el alcance de su afirmación de que si a su marido correspondía el deseo de darle muerte al traidor, a ella le cabía matarle.

Y si bien es cierto que las acciones que don Luis asume en toda la obra pueden ser las más incomprensibles para los valores del público del corral nadie podría dudar de que la pregunta final a su esposa de "¿Luego perdonarte debo?" (v. 3422) se convierta en el punto de encuentro del protagonista y el auditorio airado. ¿qué hacer, en efecto, ante tamaña peripecia? ¿qué implica este tipo de femineidad y cómo debe reubicarse el hombre ante ella?<sup>8</sup>

El ingreso de Isabel —la mujer de la trama— al orden simbólico de la representación se justifica a partir del ajusticiamiento de aquel que, falsamente, habría ocupado el lugar de un marido fallido, figura de autoridad, por otra parte, totalmente depreciada.

No nos extraña entonces que así como todas las acciones transgresivas de la trama pueden emblematicarse en el último gesto que actúa la protagonista en escena, es decir, abrir la puerta de su propia alcoba, la reacción del corral haya sido, conservadoramente, la opuesta al aplauso.

---

<sup>8</sup> Reténgase, además, que el personaje de Isabel es plenamente consciente de sus faltas y la obra no clarifica si es por el escarmiento ulterior del abandono o porque, efectivamente, sabía, con certeza, los riesgos a los cuales se había expuesto, y que este detalle —al hacerse reposar el curso del desenlace en su persona— sin, claro está, requerir explícitamente ser ajusticiada, también implica una relativización del código del honor. Ese código deja de ser tal si la solidaridad entre sus presupuestos regulatorios se quiebra o es puesta en entredicho. Cambiar la red de conexiones en esa gramática vincular es, claramente, postular otros parámetros de conducta.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ARELLANO, I., 1995, *Historia del teatro español del Siglo XVII*, Madrid, Cátedra.

BANCES CANDAMO F., ed. 1970, *Teatro de los teatros*, ed. de D. W. Moir, Londres, Tamesis Books.

COTARELO, E., 1911, *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos.

FAJARDO, *Índice de todas las comedias impresas hasta el año de 1716*, Manuscrito BNM 14706.

KRISTEVA, J., 1995, "Males de amor: el campo de la metáfora", en *Historias de amor*, México, Siglo XXI, pp.235-245.

MEDEL, S., 1735, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias*, Madrid.

Restori, 1903, *Piezas de títulos de comedias*, Messina.

ROJAS ZORRILLA, F. DE, ed. 1917, *Cada cual lo que le toca y La viña de Nabot*, ed. Américo Castro, *Teatro antiguo español. Textos y Estudios. II*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.

———, ed. 1984, *Entre bobos anda el juego*, ed. de M. G. Profeti, Madrid, Taurus.