

LA REPRESENTACIÓN PROBLEMÁTICA DE LA IDENTIDAD EN *JUANA LA RABICORTONA*.

Susan Paun de García
Denison University

La comedia del XVIII se asemeja mucho a la de sus antecesores del siglo anterior y, como ésta, refleja los gustos, los intereses, y las ansiedades de la sociedad de su tiempo. La España de Felipe V amaba las buenas comedias, sobre todo si eran de Calderón; en segundo lugar venían las de Cañizares, en las que convergían elementos propios de las comedias de magia, las de figurón y las de enredo, como en *El asombro de Jerez*, *Juana la Rabicortona*, la comedia de Cañizares que examinamos. Me limitaré aquí a mostrar cómo la representación de la identidad (o identidades) de la protagonista puede servir simplemente de entretenimiento o reflejar la problemática de unas preocupaciones sociales.

A lo largo de unos 3000 versos, la protagonista de *Juana la Rabicortona* aparece principalmente como madre y como gitana y, en varias ocasiones, como la diosa del amor, una sirvienta, una irlandesa y un abogado. En todos estos casos, (con excepción del de la madre), Juana viste de acuerdo con cada una de estas identidades y habla usando un discurso apropiado al personaje que representa. Lo problemático es que ninguna de las identidades representadas –ni siquiera la de la madre– es verdadera. Las mutaciones de su identidad, y la facilidad con la que el personaje parece ser lo que no es resultan claramente atractivas y entretenidas en tanto que la falta de estabilidad puede atribuirse a las fuerzas de la magia. Sin embargo, una lectura atenta de esta comedia revelaría preocupaciones acerca de la naturaleza de las mujeres, la maternidad, el estatus social y las leyes.

El asombro de Jerez, *Juana la Rabicortona*¹ no fue la comedia de magia más popular de Cañizares pero se representó con bastante fre-

¹ Francisco Aguilar Piñal cita dos manuscritos (BBM y British Library of London) y ediciones *sueeltas* de 1748 (Sanz), 1769 (Orga), y dos ediciones sin fecha (Barcelona, Escuder, y Sevilla, Padrino). Ninguna de ellas lleva el nombre de Cañizares, y Adams (1836:357). Todas las referencias en este estudio son a la edición de Orga de 1769.

cuencia. Fue una de sus últimas creaciones y se dio en el Teatro del Príncipe² en octubre de 1741, junto con sainetes del mismo autor, con música de Coradini (Subirá, 1945:13), y con música para la *Folla* y las contradanzas de Guerrero (Cotarelo, 1934:105).³ Unas cien representaciones en casi un siglo atestiguan la popularidad y el éxito de esta obra en España.⁴

Como indica Jesús Cañas Murillo (1999), a pesar de esta popularidad en los siglos XVIII y XIX, apenas hay otras referencias a ella que las de Ermanno Caldera y de Antonietta Calderone.⁵ Como sucede con las demás obras de Cañizares, la comedia *Juana la Rabicortona* no se representa y apenas se lee hoy en día. Y por ser conocida de pocos, me he permitido dar su argumento en forma resumida:

En la primera escena Juana y su hijo Enrique van a visitar al Corregidor para aclarar una pequeña cuestión legal del joven. Cañizares nos hace saber que Juana es muy bella, con

² Según Calderone, la obra fue montada por Hidalgo, sin embargo los documentos citados por AMM, JHN y Andioc y Coulon (1996) sugieren que la compañía de Antonio Palomino fue responsable del estreno, con María Hidalgo a cargo de las representaciones de 1757 y 1762. AMM afirma que también se representó una vez en Barcelona en el mismo año del estreno.

³ Una versión corregida por Antonio Pablo Fernández vio luz en Madrid en 1762 y 1772, así como en Sevilla en 1774 (Aguilar Piñal, 1974: 122, 274), y volvió a representarse en Madrid en el teatro de la Cruz en 1794, en el del Príncipe en 1797, y estuvo en cartel en el de los Caños del Peral en 1808 (Andioc & Coulon, 1996).

Nicholson B. Adams añade otras representaciones entre 1820 y 1850 pero no especifica el teatro, la compañía o las fechas en las que se representó. Adams cita cuatro representaciones en 1825, diez en 1826, dos en 1827, una en 1828, cuatro en 1829, cinco en 1830, dos en 1831, seis in 1833, dos en 1835, seis en 1837, cinco en 1838, y cuatro en 1843.

⁴ Hasta la fecha no he investigado sus representaciones en América, donde, según me dice Felipe Reyes Palacios, también vio numerosas representaciones.

⁵ Véase Cañas Murillo (1999:123, n 11), quien estudia los elementos de humor en la obra y las funciones de su argumento. Sostiene que pertenece a un periodo del teatro popular del siglo XVIII que llama "comedia de espectáculo": ...este género de la Ilustración se caracteriza por el gusto por lo diverso, por la mezcla de distintos ingredientes que comuniquen gran variedad al argumento, que lo llenen de sucesos diferentes que sean capaces de satisfacer las expectativas del público que acudía a los teatros de la época. (*op.cit.*, 125).

El nombre no me convence pues el término "espectáculo" parece demasiado cercano a la idea de la "comedia de teatro" en la cual el elemento visual es extenso, quizás predominante. Yo preferiría un término que sugiriese el carácter híbrido de las nuevas obras, la mezcla y fusión de varias características predominantes en la comedia del siglo XVII, y así ofrecería los términos miscigenético, mezclado o híbrido. En este caso, los diversos elementos recuerdan diversos subgéneros de la comedia: comedia de magia, capa y espada, enredo, figurón, mitológica, pastoral. Cañas Murillo no incluye la música y la danza entre los elementos que halla pero estos tienen un papel crucial en la comedia, especialmente la música, no solamente en la construcción del argumento y en la propia "espectacularidad" del espectáculo sino también en la naturaleza ventrílocuística de los dos protagonistas, Juana y Enrique, como muestro en otro trabajo.

unos ojos y una boca que harían pecar a un santo. El joven se pregunta cómo se atreve su madre a tener tratos con la justicia cuando ella misma ha sido perseguida por *maga* y *hechicera*. Mientras esperan, Juana cuenta a Enrique su pasado. Fue criada por una gitana llamada La Conejera, quien le enseñó unas oraciones que luego resultaron ser conjuros y encantamientos, como revelaron los sabios que continuaron su educación. Uno de los caballeros más importantes de Jerez se enamoró de ella, la hizo su esposa, pero murió "*acosado de pleytos*", que Juana trata de resolver ahora a favor de Enrique. Este, que había aprendido en Italia los estilos musicales del día, se gana la vida dando lecciones de guitarra, música y baile a las jóvenes nobles de la ciudad, entre ellas, a Margarita, una parienta del Corregidor, de la que está enamorado, a pesar de las dificultades que presenta la diferencia de clases.

Pero las cosas se complican pues una carta insinúa que Enrique ha cometido un asesinato y el Corregidor promete aplicar la ley de inmediato y sin contemplaciones a pesar de que no está al tanto de las circunstancias. Como no hay otra posibilidad, Juana recurre a sus antiguos conocimientos mágicos para librar a su hijo del inminente peligro. Resulta que la víctima es el hermano de Margarita, cuyo amor por Enrique se convierte en odio aunque Juana sospecha que ésta continúa amándolo. El resto de la comedia revela los esfuerzos de Juana por restablecer la buena fama de Enrique y reunir a los amantes. Para conseguirlo usa de sus antiguas artes mágicas para hacerse pasar por otros personajes, para trasladarse a otros lugares y para asumir identidades falsas encaminadas a confundir o a aclarar la situación cuando sea necesario. De este modo frustra los planes del Corregidor de ahorcar a Enrique, y los del padre de Margarita para obligarla a casarse con el sobrino del Corregidor, un imbécil odioso y vano. Sin embargo, el proceso judicial es imparable a pesar de los esfuerzos de Juana.

A medida que aumenta el peligro Juana está a punto de solicitar ayuda del demonio pero al finalizar el último acto, la intervención divina le impide hacerlo. Como es natural, se desmaya pero entretanto la pretendida víctima de Enrique aparece sano y salvo con lo que se desembrolla el proceso y brilla la inocencia de Enrique. Cuando Juana vuelve en sí confiesa que Enrique no es hijo suyo sino del Corregidor y que ella lo ha criado para poder ganar así los pleitos que amenazaban la herencia de su marido y vivir después confortablemente el resto de sus días. Como la desigualdad social ha desaparecido, los amantes se casan y el joven figurón queda frustrado y en ridículo. La moral queda a salvo con el arrepentimiento de Juana y su decisión de retirarse a un convento.

La comedia termina bien para la mayoría de los personajes. El Corregidor ha ganado un hijo al que creía muerto. El padre de Margarita ha ganado también un hijo al que también creyó muerto y además ha ganado un yerno rico, elegante y de excelentes modales. Los amantes pueden seguir su corazón sin miedo a los tabúes sociales, y Juana puede vivir el resto de sus días sin privaciones económicas y espirituales. Cada uno vuelve a tener su propia identidad, probablemente a satisfacción del público de Cañizares pero el lector moderno no dejará de advertir la huella de elementos subversivos entrelazados con una solución final dichosa.

Así, *Juana la Rabicortona* es una comedia que sugiere muchas preguntas. ¿Juana es una gitana porque la crió una de ellas? ¿Pueden disculparse sus acciones porque obró por amor maternal si no era madre? ¿Es la maternidad una cuestión de naturaleza o de crianza? ¿El carácter se manifiesta por las acciones o se debe al nacimiento? ¿Pueden tener éxito los casamientos desiguales? ¿Funciona la magia a través de poderes sobrenaturales o por el poder de sugestión? ¿Podemos confiar en que los representantes de la Ley lleguen a alcanzar la verdad? Y, por el lado cómico, ¿podemos estar seguros de que una persona que parece un abogado o una irlandesa y habla como tales, es en realidad un abogado o una irlandesa?

Hoy me limito a discutir la actuación de Juana como gitana y como madre, pues son los cimientos sobre los que se funda su identidad. El gitano es emblemático de lo marginal, de lo sospechoso y de lo exótico mientras que la madre es igualmente emblemática de lo opuesto. La madre es el centro de la familia, y por tanto, de la sociedad, la base de la estabilidad y representa la seguridad y la normalidad protectora. Pero Juana representa ambos papeles; en su caso, (como en el de muchas mujeres batalladoras del Siglo de Oro), es una mujer sola, sin un hombre que la proteja, que la guie o que la ayude. De hecho, los hombres, incluso su propio hijo, son víctimas de los trucos y de los engaños de Juana. Y aunque sus motivos parecen altruistas en realidad están mezclados con el egoísmo y con el propio interés. Su magia herética no es más que un medio desesperado de llegar a un fin justo aunque lo que realmente intenta es neutralizar el sistema legal. Y para salir adelante y ser tomada en serio, Juana tiene que engañar para conseguir lo que la sociedad le niega; y se apoya en las artes mágicas y en las prerrogativas maternas.

El exotismo de los gitanos, sus engaños y sus artes mágicas añaden al conflicto central complicaciones teatralmente atractivas. En esta

comedia Cañizares solicita el entusiasmo del público, en teoría, por la magia y, en la práctica, por los efectos de tramoya, aunque los poderes de Juana van más allá de los del gitano típico, real o literario. Los gitanos eran considerados como indeseables por la sociedad y prácticamente, desde el momento de su llegada a España en el siglo XV fueron objeto de leyes represivas.⁶ Como se recordará, el mismo Cervantes comienza su novela ejemplar *La Gitanilla* con esta punzante generalización:

Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones, y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo, y la gana del hurtar y el hurtar son en ellos como ac[c]identes inseparables, que no se quitan sino con la muerte. (ed. 1982: 73)

A su calidad de ladrones se añaden las de practicar las artes ocultas, predecir el porvenir y, en general, engañar a los crédulos. La gitana, todo hay que decirlo, exhala un aire exótico, y la belleza de sus ojos negros y su gracia se muestran especialmente en el baile. Estas generalizaciones eran todavía válidas en el siglo XVIII pero en el caso de Juana no queda claro si nació gitana aunque se comportó como una de ellas en su juventud y ahora vuelve a comportarse así.

A Juana la hicieron ver sus errores "varones justos y sabios" mientras que una mujer, que además, era gitana, le enseñó las prácticas demoníacas. ¿Qué podría esperarse de una niña educada de este modo? ¿Qué tipo de "madre" sería para el niño que ha criado como suyo? Sin embargo, nos preguntaremos ahora: si los gitanos mienten o, por lo menos, ocultan o modifican la verdad, ¿podemos fiarnos de lo que dice Juana?

En apariencia, ésta es inocente, víctima de los pecados de quien la crió. Como muchas heroínas de la comedia, Juana creció en menesterosas circunstancias, y recibía las instrucciones de una voz que parecía decir una cosa cuando en realidad decía otra. Curiosamente, ignora el ventrilocuismo de La Conejera quien aprovecha la inocencia de la chica para enseñarla conjuros y ensalmos mágicos. Aun es más significativo que Juana perciba tal farsa alrededor de los doce años cuando deja "su casa" y tiene suficiente uso de razón para entender tales cosas. Y afirma que ha concluido

⁶ Por una Real Cédula de 1499 los Reyes Católicos les prohibieron vagabundear por el reino; Carlos V decretó en 1539 que se establecieran y tomaran una profesión o un oficio y que, de no ser así, fueran expulsados del reino. Esta actitud socio-legal no disminuyó con los años, y no fue más generosa en la literatura. Los gitanos están presentes en el teatro de Gil Vicente, en el de Lope de Rueda y en el de Juan de Timoneda, quien los trató gentilmente, pero Vicente Espinel y Céspedes y Meneses no fueron tan generosos.

un pacto diabólico sin saber ni entender la importancia de las palabras ni de los actos a que da lugar. Esto la diferenciaría del mago que entra a sabiendas en tal pacto; Juana ha pronunciado unas palabras, nada más. O, por lo menos, eso es lo que ella dice.

En realidad, Juana parece saber lo que hace a pesar de afirmar lo contrario. Y también que ha aprendido una magia más compleja que los cantos gitanos. En la segunda jornada, bajo la apariencia de la sirvienta Atandra, se jacta de que puede saber lo que hacen otros sin estar ella presente y que ha aprendido a hacerlo en el libro "la Mágica de Porta". Cañizares se refiere aquí a Giambattista della Porta, un famoso napolitano, autor de obras como *Magiae naturalis* (1558).

La magia de Juana es la proyección de una ilusión, "no es sino fantasma, que / la abulta allí mi artificio"⁷(16), para descubrir los verdaderos sentimientos de Margarita acerca de Enrique. Cuando la ilusión produce el efecto deseado, Juana se compromete a hacer la felicidad de la pareja por medios mágicos: "pues obediencia me dan / todos los cuatro elementos, / por lo que acordes dirán"(18). Y cuando Margarita pregunta si la magia de Juana es ilusión o realidad, ésta responde que ello depende del pensamiento de Margarita. Si esta última no hubiera revelado sus celos, la ilusión de que Enrique había hallado la felicidad en brazos de otra mujer habría sido real pero como Margarita confesó su amor, esto no se materializó ("Era realidad, / a no confesar tus zelos; / mas confesados, no es tal") (18).⁸

A lo largo de la comedia Juana aparece y desaparece a voluntad en determinados lugares para que su hijo no quede preso o sea sentenciado a muerte por un crimen que no ha cometido. Cuando aparece, suele hacerlo disfrazada, como un mensajero que presagia ilusiones de la mayor importancia. Aunque Juana es probablemente más "artífice" que nigromante no duda en usar los conjuros cuando no tiene otra alternativa.

Su mayor representación y la más duradera es la de su papel de madre. La madre se hace notar por su ausencia tanto en el teatro del Siglo de Oro como en el de la primera mitad del XVIII. En su estudio

⁷ Della Porta indica cómo puede lograrse esto en el capítulo XII de *Magiae naturalis*, "Cómo podemos ver en una Habitación cosas que no existen". <http://members.iscnet.com/pages/omard1/1portaci7.html>

⁸ Un caso de magia psicológica semejante a la que vemos en *Don Juan de Espina en Milán*, otra comedia de Cañizares, basada en *De lo que aconteció a un deán de Santiago con don Yllán el gran maestro de Toledo*. En ella, Don Juan de Espina pone a prueba el carácter de Cesar creando una ilusión que parece verdadera pero que resulta imaginaria cuando el galán no supera la prueba a que le sometió el mago.

de la figura de la madre en la comedia, Cristiane Faliu-Lacourt (1979:47) da una lista con tan solo ocho comedias de Calderón, once de Guillén de Castro, seis de Lope, cinco de Tirso y una de Vélez de Guevara en las que aparece la madre o se ocupan de ella. En cuanto a la relación de la madre con sus hijos, la citada estudiosa halla numerosos casos de madres que abandonan a sus hijos para protegerlos o para darles una vida mejor, y a menudo les dejan algún elemento identificador para que su verdadera identidad pueda descubrirse en el futuro.⁹

De un modo o de otro, la madre participa de la educación del niño, y la madre ideal, que lo es tanto por la sangre como por sus acciones morales, forma tanto el cuerpo como el carácter de sus hijos. Sin embargo, lo que parece esencial, como escribe Faliu-Lacourt, es que la madre haya tenido una relación afectiva con su marido, como ha sido el caso de Juana, y de no ser así, será una "mala madre."¹⁰

Al haber criado y protegido a Enrique, Juana parece encarnar esta unión ideal pero, en realidad, no es "madre por la sangre", y aunque el suyo no sea un "amor materno lleno de abnegación", lo parece. Hasta ahora, Enrique ha admirado a Juana hasta el punto de expresarle su gratitud pero se le evita la desagradable situación de reconocer que la mujer que tuvo por madre era una secuestradora que lo había estado usando al mismo tiempo que lo protegía. Quizás esta situación no es tan exagerada como parece, especialmente en una sociedad en la que los nobles casan a sus hijos con quienes, excepto por su riqueza, dejan mucho que desear, y lo hacen así tanto por el bien de ellos como por el suyo propio. La madre en la comedia no es frecuente pero la madre ideal lo es todavía menos.

⁹ "Estas situaciones muestran, a pesar de un acto ambiguo, un amor materno lleno de abnegación y permiten unas peripecias dramáticas a las que parecían aficionados los espectadores" (Faliu-Lacourt, 1979: 47). Otras veces la madre se queda con el niño pero no cumple con sus deberes maternales. Otras variedades son las de la "madre castradora" que pone en peligro el bienestar de su niño por exceso de amor, o el de la "rival" que se siente amenazada por su criatura. Todas estas madres tienen en común la soledad, son "mujeres sin hombre", abandonadas, separadas o viudas y esto ejerce una influencia negativa sobre sus hijos. Cuando la esposa abandonada y deshonrada cuenta al hijo su triste historia, éste suele encargarse de volver por el honor de su madre.

¹⁰ En el caso contrario, la madre es una mala madre que, consciente o inconscientemente, trata de suprimir al niño (o a la niña), de reprimir su personalidad o de rivalizar con él mediante un comportamiento agresivo para la conquista del poder o del amor. Sólo cuando existe (o existió) un amor compartido y duradero la madre da a luz a un hijo que es el heredero físico y moral del padre y puede asumir su educación. En estas condiciones, hay fusión en una misma heroína de la madre por la sangre y de la madre espiritual.... Pero a menudo aparece en la comedia una disociación de los dos aspectos. (Faliu-Lacourt, 1979: 50)

Juana la Rabicortona es un caso excepcional que confirma la regla. La protagonista epónima como madre putativa del galán dedica todos sus esfuerzos a defender la vida y los intereses de su hijo. Las fuerzas que motivan la acción de la obra son dos: la verdad y la maternidad. El descubrimiento de la verdad es la meta hacia la que se orienta la acción mientras que la representación ventrilocuística de la maternidad efectuada por Juana sirve para guiar la acción hacia la verdad. A pesar de la teórica nobleza y ejemplaridad de las acciones de Juana, Cañizares pone al final en duda su altruismo. En realidad, Juana no es la madre de Enrique sino que, digamos, hace el papel de tal, asumiendo voces y actitudes por medio de los poderes mágicos que posee. Sus transformaciones y sus trasposiciones están motivadas aparentemente por protectoras pasiones maternas. Sin embargo, resulta que su "hijo" es un instrumento con el que puede ganar un pleito, pendiente desde antes de fallecer su marido. En retrospectiva, el arriesgarse a ser procesada por delitos de necromancia revela su actitud de que el fin justifica los medios, y de que se sacrifican los principios en favor del provecho propio. Y sin embargo, como dice Juana en la escena final, "ya, señor, se sabe quanta / pasión engendra el criar" (32)

Como madre o hechicera, Juana puede ganar nuestra simpatía pero no se puede permitir que salga triunfante. El fin de las aventuras de la embaucadora llega cuando ésta confiesa sus acciones anteriores y los medios que usó para llevarlas a cabo, y tiene un propósito didáctico. Aunque estemos más inclinados a admirar a Juana por su astucia en lugar de condenarla por sus trasgresiones, el público es testigo de su arrepentimiento y concluye que no solo es ilícito su uso de la magia sino el secuestro con fines de medro personal. El hecho de que haya representado la maternidad con tal éxito y de manera tan convincente se complica con el hecho de que haya practicado la necromancia de manera igualmente convincente.

Vemos así que aunque Juana asume la voz y el papel de una madre no logra suprimir la voz de la gitana hechicera que la crió. En su representación como madre, Juana alterna entre la persona que le dicta su "sangre" y la que ha modelado su educación. La maternidad es para ella un medio para llegar a un fin pero al representar este papel descubre que las funciones de la crianza le han afectado tanto a ella como al niño. Otros personajes nos inclinan a perdonar sus pecados porque son naturales en una madre, cuyo instinto primario es el de proteger a su niño. La implicación es que la maternidad, lo mismo que otras facetas

de identidad, es una construcción, un producto de la representación, y no una esencia innata.

Sin embargo, al final de la obra, Juana es lo que era antes de asumir la voz y el papel de una madre. Había sido pobre y lo sigue siendo. Su elevado estado social se anuló con la muerte de su marido rico e importante. Repitiendo su arrepentimiento anterior, cuando "vio la luz de la razón", Juana rechaza su identidad de gitana hechicera a la vez que admite que no es madre sino ladrón. (A esto podríamos añadir que la inocencia de Enrique se ha comprobado, pero no por medios mágicos ni legales.) Estas contradicciones y la capitulación tan repentina de Juana proyectan una sombra subversiva sobre el final. Evidentemente el poeta que luego escribió una segunda parte no vio el final convencional como obstáculo. Y para el lector post-moderno las diversas voces y máscaras que usa Juana para su representación son divertidas pero problemáticas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

AGUILAR PIÑAL, F., 1974, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Textos y estudios del siglo XVIII, núm. 4, Oviedo, Universidad de Oviedo.

ANDIOC, R. y M. COULON, 1996, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Presses Universitaires de Mirail, 2 vols.

CALDERONE, A., 1983, "Amore, scienza e trasgressione nella magia settecentesca." *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni, 147-164.

CAÑAS MURILLO, J., 1999, "Humor y drama en *El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona*, de José de Cañizares." en *Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX*. Josep María Sala Valldaura (editor), Lleida, Edicions Universitat de Lleida, 121-131.

CAÑIZARES, J. de, 1769, *El asombro de Xerez, Juana la Rabicortona*. Valencia: Viuda de Joseph de Orga.

CERVANTES, M. de., ed. 1982, *Novelas ejemplares*. Ed. Juan Bautista Avall-Arce, Madrid, Castalia.

COTARELO y MORI, E., 1934, *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, Tip. de Archivos.

FALIU-LACOURT, C., 1979, "La madre en la comedia." *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII: Actas del IIº Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español*, Toulouse-Le Mirail, Univ. of Toulouse-Le Mirail, 39-56.

HERRERA NAVARRO, J., 1993, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Universitaria Española.

MARTÍN MORENO, A., 1996, *Historia de la música española. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Música.

PORTA, G. della. *The Seventeenth Book of Natural Magick* . (Originally published Naples, 1584, 20 vols. Transcribed from 1658 English Edition, Printed for Thomas Young and Samuel Speed, at the Three Pigeons, and at the Angel in St Paul's Church-yard.)

<http://members.tscnet.com/pages/omard1/bk171>

SUBIRÁ, J., 1945, *Historia de la música teatral en España*. Barcelona: Editorial Labor.