

«No hay para un padre reposo»: conflictos paternofiliales en las comedias cainitas de Francisco de Rojas Zorrilla

Teresa Julio
Universitat de Vic
tjulio@uvic.cat

Palabras clave:

Rojas Zorrilla, cainismo, padres, teatro áureo.

Resumen:

La crítica coincide en señalar que en *No hay ser padre siendo rey*, *El Caín de Cataluña* y *El más impropio verdugo* Rojas Zorrilla desarrolla dos motivos íntimamente relacionados: el cainismo, resultado de la envidia entre hermanos, y el conflicto entre el amor paternal y el deber social, pues a la condición de padre suele asociarse la de poderoso. No obstante, hay un tema que suele pasarse por alto y que está presente en todas ellas: el enfrentamiento paternofilial. En el presente trabajo nos acercamos a las complejas relaciones entre el padre y los hijos que aparecen en estas piezas y analizamos las diferencias y semejanzas que existen entre ellas.

«No hay para un padre reposo»: Father-son conflicts in the Cainitic comedies of Francisco de Rojas Zorrilla

Key Words:

Rojas Zorrilla, Cainism, Fathers, Spanish Golden Age Theater.

Abstract:

Critics concur in pointing out that in *No hay ser padre siendo rey*, *El Caín de Cataluña* and *El más impropio verdugo*, Rojas Zorrilla develops two motifs that are inextricably interwoven: Cainism, resulting from sibling envy, and the conflict between paternal love and social duty, as fatherhood often coincides with power-holding. Nevertheless, there is a topic that is often overlooked which comes through in all of them: father-son confrontation. This study presents the complex father-son relations in these plays and analyzes the differences and similarities between them.

En la dramaturgia del Siglo de Oro es frecuente encontrar la figura del padre en la lista de las *dramatis personae*. No es imprescindible en el elenco de personajes –como lo son la dama, el galán, el criado o gracioso, y el antagonista, sin los cuales no hay comedia–, pero sí suele aparecer con asiduidad gracias a las funciones que se le atribuyen en ese universo de quinceañeros o veinteañeros enamoradizos y pendencieros que, inclinados por sus pasiones juveniles, parecen desatender los principios más básicos de la honra, del honor, del respeto e incluso de la moral y la familia.

En líneas generales, podríamos definir la figura del padre como un personaje dramático, entrado en años (siempre se apela a su experiencia y al consejo que de esta se deriva), que se encarga de proteger el honor y la honra de una casa –en palabras de Ruiz Ramón [1986: 138], de «salvaguardar el orden ético-social, al nivel de la familia»–, mirar por el bien de los hijos, y cuyo celo, en ocasiones regido por un estricto código del honor, puede desembocar en situaciones extremas, tanto en su vertiente trágica –baste recordar a Roberto, en el drama de honor conyugal *Casarse por vengarse*, de Rojas, que abandona a su hija Blanca a su suerte ante el acoso del esposo por considerar que si su honor ha quedado en entredicho, el condestable ha de acabar con ella¹–, como en su vertiente más cómica, y traemos a colación aquí al estafalario don Antonio, padre de Isabel, en la comedia de *Entre bobos anda el juego*, que es capaz de obviar cualquiera de los defectos de don Lucas del Cigarral con tal de que su hija contraiga un matrimonio económicamente rentable.

Los casos de padres con hijas casaderas son harto habituales en el teatro áureo; por esta razón no me detendré en ahondar en ellos, puesto que lo que me interesa abordar aquí es la relación entre el padre y los hijos varones, aspecto este que no parece tan trillado. Con tal de poder extraer algunas conclusiones concretas, centraré el estudio en las tres comedias cainitas de Rojas Zorrilla, ya que presentan en su *dramatis personae* padres

¹ «Roberto: [...] La que es noble y la que es de adversa suerte / la vida ha de temer y no la muerte» (vv. 2463-2464).



con hijos varones: *No hay ser padre siendo rey*, *El Caín de Cataluña* y *El más impropio verdugo por la más justa venganza*. En ellas la relación entre padres e hijos no es marginal, como sucede en otras piezas, sino central, pues es justamente dicha relación la que crea la tensión dramática y es en el núcleo familiar donde se genera el conflicto.

Amor paternal y deber social

En el teatro del Siglo de Oro la figura del padre puede presentarse como función aislada, esto es, sin ninguna otra atribución adicional, lo que no es poco, pero también puede ir acompañada de alguna otra función complementaria, generalmente la de poderoso,² bien en su vertiente más sencilla, como la de alcalde de villa, tal cual sucede, por ejemplo, con el calderoniano don Pedro Crespo en *El alcalde de Zalamea*, o la de rey de Polonia, como es el caso de Basilio, padre de Segismundo, en *La vida es sueño*, también de Calderón. En estos casos, la doble funcionalidad del personaje dramático es susceptible de entrar en conflicto, pues la razón del padre puede oponerse a la razón del poderoso.

En la producción de Rojas encontramos un par de dramas que presentan justamente este conflicto, dos piezas muy similares, si bien con finales diferentes: *No hay ser padre siendo rey* y *El Caín de Cataluña*.³ Habitualmente, los estudiosos señalan que en estas dos comedias se desarrollan dos temas íntimamente relacionados: el cainismo y el conflicto entre amor paternal y deber social:

En *No hay ser padre siendo rey* o en *El Caín de Cataluña* se plantea la tensión interna generada por la dificultad de reconciliar la función pública

² Entiendo aquí por «poderoso», personaje con cierta autoridad en sentido genérico. Valga la aclaración para distinguirla netamente de la figura teatral del «poderoso» definida por Ruiz Ramón [1985: 286] como marqués, príncipe, capitán o maestre de noble sangre, dotado con rasgos propios de galán soberbio e injusto, que actúa como fuerza destructora de la armonía dramática.

³ Según Di Pastena [2007: 148], la semejanza entre estas dos tragedias se debe posiblemente a la existencia de una fuente común: *La piedad en la justicia*, de Guillén de Castro, fuente que ya había apuntado MacCurdy [1968].



del rey o dirigente con los sentimientos privados [...] En realidad, los argumentos de ambas tragedias son distintos tratamientos dados al tema de Caín y Abel. [Arenas Cruz, 2004: 159].

Pero hay un tema más al que no se presta atención: el enfrentamiento paternofilial. En estas comedias encontramos el siguiente patrón básico: la figura de un poderoso, ya entrado en años y achacoso, y dos hijos, uno bueno y otro malo. En el primer caso, el rey de Polonia y sus hijos, Rugero y Alejandro. En el segundo, el conde de Barcelona y sus descendientes, Berenguel y Ramón. Esos hijos que deberían ser el báculo de la vejez de su progenitor no son más que una fuente de sinsabores.

Este mismo patrón con algunas variantes recrea el toledano en *El más impropio verdugo*, donde César Salviati también deberá enfrentarse a sus vástagos, Alejandro y Carlos, encarnaciones respectivas del mal y el bien.

Las conflictivas relaciones paternofiliales en estas piezas son previas al inicio de la comedia, esto es, no son el resultado natural del desarrollo de la trama, sino que vienen de lejos, y esto es así porque el enfrentamiento entre padres e hijos nace del choque de personalidades, no del choque de intereses generados por la propia acción. Obsérvese que el dramaturgo perfila unos extremos caracteres maniqueos: un hijo representa la bondad infinita y el otro, la maldad personificada, y, en medio, un padre que no acierta a gobernar a esos hijos. El padre, desbordado por el irreprimible comportamiento del hijo malo, no sabe cómo actuar y lo sobreprotege para no airarlo más y generar un conflicto todavía mayor, al tiempo que carga sus iras contra el hijo bueno, que se siente víctima de unos castigos inmerecidos. El hijo malo, harto de oír la perversidad de su carácter, acabará explotando su lado más feroz, pues acaba creyendo lo que dicen que es, y aborrecerá al hermano con el que siempre le acaran. De ahí que MacCurdy [1968: 56] clasifique estas piezas trágicas bajo el marbete «the Cain and Abel Plays», «because, in addition to involving the conflict between generations, all are related to the story of the biblical brothers». No obstante,



no en todas ellas el cainita consumará su delito al estilo del Caín bíblico.

No hay ser padre siendo rey

El rey de Polonia, viudo desde hace seis años, se encuentra ya viejo y cansado, y se lamenta de no poder reconducir el impropio modo de actuar de su legítimo heredero, Rugero, personaje soberbio, desobediente, vengativo, pendenciero, «todo entregado al ocio/ al apetito y torpeza» (vv. 77-78). De nada sirven los consejos del padre para que este controle su comportamiento, cambie el rigor por piedad, sea comedido, justo, prudente y firme, como corresponde a un soberano. Rugero no acepta el retrato que el padre ha hecho de él y arguye que todo es un complot orquestado contra su persona por el duque, privado del rey, y su hermano Alejandro: «Ambos tan tuyos en todo/ que el duque en tu estado reina/ cuando mi hermano en tus ojos» (vv. 311-313).

Rugero, enamorado de Casandra, matará al hombre que yace con ella, pensando que es el duque, cuando en realidad es su hermano Alejandro. El arrepentimiento de Rugero no le exime de culpa, y el rey, su padre, lo manda apresar y lo condena a muerte. De nada sirven las súplicas de Casandra ni del duque, pero sí el temor a la posible revuelta de un pueblo que se niega a quedarse sin heredero. Como padre, el rey de Polonia quiere perdonar al hijo, pero como rey no puede hacerlo.

Enrico Di Pastena [2007: 148], en el prólogo a su edición de *No hay ser padre siendo rey*, comedia fechada en 1634, afirma que el dilema de la obra es «el amor paterno enfrentado a la obligación de aplicar equitativamente la justicia»; no obstante, el rey de Polonia no actúa nunca con justicia, ni como padre ni como rey, y al final el dramaturgo consigue resolver el desenlace con una solución que ha sido calificada acertadamente por Pedraza y Rodríguez Cáceres [1981: 510] como «una pirueta efectista», y a todas luces inverosímil y forzada.

La única solución que halla el rey de Polonia para resolver la antinomia padre/rey es abdicar en su hijo Rugero, que, en su condición de soberano, no podrá condenarse a sí mismo, y él, como padre, podrá



perdonar el crimen cometido. La crítica considera que de esta manera se resuelve exitosamente el conflicto amor paternal/poder real. No obstante, en realidad no se resuelve, porque no tiene solución posible, únicamente se decanta hacia una de las dos partes que estaban en litigio, la de padre, pues, ante la tesitura de elegir, el rey sacrifica –y esa es la palabra exacta para definir la generosidad del rey-padre– su condición de monarca para dar paso a la de padre. Si comienza la comedia como padre y como rey, la acaba solo como padre, despojado de la corona. Es el triunfo del perdón paterno sobre la justicia social. A pesar de todo, el título parece hacer mayor hincapié en la naturaleza real que en la paternal, ya que la condición de rey ha de primar sobre la de padre, lo que no ocurre al final de la tragedia.

La historia del rey de Polonia es un fracaso contundente: fracasa como padre y como rey. Como padre, porque no sabe controlar, contener, escuchar ni premiar o castigar en justa proporción a sus hijos, que no le tienen ninguna confianza. En ese núcleo familiar falla la comunicación. Al autoritarismo del padre, que confunde crueldad con justicia, se une la desconfianza del hijo atento y obediente, Alejandro, que es incapaz de confesar al padre que se ha casado con Casandra, aun cuando no había motivo alguno que impidiera tal matrimonio entre iguales, y también se une la incapacidad de Rugero por expresar sus sentimientos abiertamente –sí lo hace en apartes, lo que lo convierte en un villano hasta cierto punto humano frente a los otros cainitas de Rojas–. Al final, el dolor y el remordimiento tras el involuntario fratricidio le hacen declarar abiertamente:

Aunque a Alejandro como a mí quería,
yo dije siempre que le aborrecía
a los que aquesto oyeron
vieron la ira y el amor no vieron. (vv. 2771-2274)

El rey de Polonia también fracasa como rey, pues si el pilar fundamental del poderoso es la equidad y la administración de la justicia, este rey actúa, y lo hace a sabiendas (lo que aún lo hace más punible), de la



manera más injusta posible desde el primer verso de la comedia al castigar al hijo bueno para congraciarse con el malo, y conmina a Alejandro a permanecer encerrado en sus aposentos:

Sin causa le estoy riñendo,
y crece en mí la congoja.
¿Yo agasajo al que me enoja
y al que he de estimar ofendo? (vv. 439-442)

Con esa inmerecida condena que impone al hijo obediente, el soberano de Polonia no está actuando como padre, sino como rey –y como rey injusto, oxímoron áureo, para ser precisos –, pues no se limita a imponer un simple castigo –como un padre puede obligar a su hijo a recluirse en su habitación a modo de sanción–, sino que abusa de su autoridad real, y así, cuando no lo halla en su cuarto, manda a los soldados que lo busquen y lo encierren en una torre. Es la pena que, a juicio del rey de Polonia, merece un súbdito que desoye sus órdenes, no es el castigo que un padre inflige a un hijo. La frontera entre padre y rey, que en esta comedia pretende estar netamente delimitada, se revela cada vez más deleble.

El Caín de Cataluña

Al mismo dilema del rey de Polonia se enfrenta el conde de Barcelona en *El Caín de Cataluña*. Berenguel siente una envidia atroz por su hermano Ramón y acabará por matarlo: «¿Todo ha de ser lo mejor/ de lo que mi hermano es dueño?» (1952: 272c), palabras que retratan el espíritu del segundón. El fratricidio no es involuntario, como en el caso anterior, sino premeditado, lo que agrava más la situación y condiciona el desenlace, pues un error como el de Rugero puede hasta cierto punto perdonarse, pero el asesinato consciente no puede quedar impune.

El conde de Barcelona vive angustiado por el insufrible carácter de su segundo hijo, Berenguel, al que no logra controlar: «Mientras este hijo viviere/ no tendré salud jamás» (1952: 271). Su gran error como padre es confesar abiertamente a Berenguel su preferencia por el hijo bueno, Ramón.



De este modo, la rivalidad entre los hermanos nace de la envidia fomentada inconscientemente por el propio engendrador y toda su corte: «Vuestro hermano, que más quiero» (1952: 281a), «Solamente es mi hijo vuestro hermano» (1952: 281a). Ello no obsta para que el conde injustamente, y a sabiendas, como en el caso anterior, reprenda al hijo «apacible y blando» para que aprenda el hijo «áspero y soberbio»:

Todo cuanto hace mal hecho
Berenguel, quiero reñirle
a don Ramón, pues con esto,
riñendo al que está sin culpa,
del que la tiene, los yerros
templo, a un mismo tiempo al malo,
vengo a reprender al bueno. (1952: 274a)

La envidia hacia todo lo que tiene el hermano es el único motor de Berenguel, y así lo proclamará la cancioncilla final en boca del pueblo:

Por celos y por envidia,
la noche más infeliz,
Berenguel mató a Ramón
en las faldas del Monjuí. (1952: 202a)

Ante el asesinato de Ramón, el conde de Barcelona, como máxima autoridad, debe imponer la pena de muerte a su hijo Berenguel y así lo hará, si bien su condición de padre le lleva a dejar las llaves de la celda a su alcance para que pueda liberarse. Berenguel aprovecha la ocasión y escapa, pero es sorprendido por un centinela que lo confunde con el vulgo y lo mata. La justicia (o sea, el castigo por el asesinato), que debía haber ejecutado el propio conde o su verdugo, queda en manos de un simple soldado que por error mata al prófugo prisionero. Es el castigo que se espera en estos casos, pues, como afirma Valbuena Prat [1964: 289], «dada la lógica del drama, la solución fatal y ejemplar exigía la muerte de Berenguel».

De nuevo, el conflicto padre/poder se resuelve inicialmente a favor del primero, pues ese facilitar la huida a Berenguel no es más que una



muestra de amor paterno. No obstante, de un modo u otro la justicia se impone y aquella sentencia dictada contra el propio hijo acaba ejecutándose. Si el conde de Barcelona comienza siendo conde y padre, acabará sus últimos días únicamente como conde, como poderoso; su condición de padre, con la muerte de sus dos hijos, la ha perdido por el camino.

Según Ruiz Ramón [1986: 137], al rey-viejo (al poderoso-viejo, como lo hemos definido aquí) lo caracteriza el ejercicio de la realeza y la prudencia y es el «fundamento de la justicia y el orden. Su misión dramática es premiar o castigar, permaneciendo por encima del caos humano y, por tanto, por encima de la acción». Nada de eso observamos ni en el rey de Polonia ni en el conde de Barcelona, justamente porque el ser padres y, por tanto, sujetos implicados, les impide situarse por encima de la acción, ya que forman parte de la acción misma en su doble condición de rey y de poderoso.

El más impropio verdugo por la más justa venganza

En 1637, Rojas escribe *El más impropio verdugo*, una comedia, relacionada en parte con las dos anteriores, en tanto que presenta un conflicto generacional entre un padre y dos hijos (al que se añadirá una hija, como variante): uno de ellos, sensato y obediente (Carlos) y el otro, arrogante, prepotente y pendenciero (Alejandro). Respecto a las piezas anteriores, la comedia ofrece dos diferencias notables: la primera, el padre, César Salviati, no es poderoso, de modo que no se hallará ante el dilema de ser padre o rey (o conde) y el desenlace definitivo deberá proceder de un tercero, en este caso, del duque de Florencia. La segunda diferencia importante es que, si bien la envidia continúa presente, el fratricidio no llega a consumarse y no porque Alejandro no lo haya intentado en un par de ocasiones.

El proceder de César para con sus hijos será el mismo que el de los padres anteriores: castigo para el bueno y sobreprotección para el malo. En una escena, en la que su hija Casandra le recrimina su dureza contra Carlos,



el hijo recto, César justifica su programa educativo:

Casandra, es razón de estado.
 Unos mismos pasos sigo
 a la imitación de Dios,
 trocando en mis hijos dos
 la caricia y el castigo.
 A este riño, a aquel regalo,
 a uno apruebo, a otro condeno,
 porque el malo se haga bueno
 y el bueno no se haga malo. (1952: 174c)

El comportamiento de César en el trato de los hijos de nuevo es injusto y excesivamente severo, hasta el extremo de que Alejandro, personaje quasidiabólico, le teme y rehúye su encuentro en un par de ocasiones, y Carlos, más obediente, ha de soportar sus insultos, sus amenazas de muerte y la expulsión de casa. Es la forma como cree que debe comportarse un padre:

Siempre estoy
 entre el amar y el temer
 lleno de ansias y desvelos.
 ¡Oh, hijos, lo que costáis!
 Desde que nacéis nos dais
 inquietudes y recelos.
 No hay para un padre reposo
 en el sueño, en la comida,
 con vosotros. (1952: 174c)

Es tal vez la obra en la que las reflexiones padre-hijos se dan más intensamente y más se insiste en lo que cuesta la crianza de los hijos y las amarguras que comportan. La falta del factor 'poder', que aparecía en las otras obras, hace que la acción, se centre más en las relaciones generacionales de los tres personajes principales. Si en la actuación del rey de Polonia o del conde de Barcelona se adivinaba algún atisbo de sentimentalismo paternalista, en César Salviati solo se halla autoritarismo, crueldad e impiedad.

Los críticos que se han acercado a la obra, especialmente Mackenzie [1994], se centran en el carácter patológico de Alejandro, en su



insensibilidad y en su maldad, pero obvian que es el retrato juvenil y descontrolado del padre. Las duras interpelaciones entre padre e hijo, que muchas veces reniegan de ese nombre, son el resultado del choque de dos fuerzas iguales. Alejandro sueña que el padre quiere matarlo y quiere adelantarse a los acontecimientos dándole muerte primero. Fracasaré en ese primer intento, como ha fracasado su primer intento de matar al hermano, pero su maldad irá *in crescendo*, y en su mente se irá pergeñando el parricidio, por ese odio desmesurado hacia el ser que le ha dado la vida, y el fratricidio, por su odio visceral hacia el hermano bueno y competidor en su amor por Diana. ¿Qué hijo odia tanto a un padre como para intentar matarlo en dos ocasiones? Solo uno: Alejandro Salviati. Y ¿qué padre intentará también matar a sus hijos en dos ocasiones? Solo César Salviati, un padre que se toma la justicia por su mano y acaba dando muerte a Alejandro y todo el mal que este representa, y que no ejecuta a Carlos, gracias a la providencial intervención del magno duque de Florencia. La justicia poética al final se impone: el hijo obediente queda libre, como debía ser, y el hijo ingrato muere a manos del padre. Tras su muerte, César dirá: «su juez y su padre he sido» (1952: 190a), cuando en realidad no ha actuado como juez, pues carece de poder y desconoce lo que significa la equidad y la justicia, solo ha actuado como verdugo, como el más impropio verdugo, como reza el título, pues nunca un padre debería verter su propia sangre.

Coda

En estas tres piezas de corte cainita, Rojas no solo desarrolla el tema de la envidia entre hermanos y de la antinomia amor paternal/deber social, sino también el conflicto entre generaciones: el padre contra los hijos, y el cainita contra el padre y el hermano; el hijo bueno, el recto, el obediente no es más que una víctima en manos de un entorno familiar que le resulta a todas luces adverso.

Rojas parte de una primera comedia *No hay ser parte siendo rey*, para luego autorrefundirse –acertada expresión utilizada por Di Pinto [2008]



a propósito de *El más impropio verdugo*—, y crear dos piezas más, con variantes, pero con los mismos elementos y conflictos básicos. Y, a medida que avanza en su producción, crea personajes y situaciones cada vez más extremas, va agudizando la maldad de sus protagonistas hasta convertirlos en fratricidas y filicidas conscientes, despojándolos de cualquier traza de humanidad.

La figura paterna en estas comedias cainitas se revela como un auténtico fracaso. La debilidad por el hijo malo lleva a la sobreprotección y, en consecuencia, a la injusticia en el trato con el resto de descendientes. La errónea política educativa de estos padres, centrada en castigar al justo y premiar al rebelde, solo genera monstruos, «protagonistas en extremo anormales [...] que tienen una mentalidad patológica» [Mackenzie, 1994: 45]. Lejos queda la imagen del padre justo y equilibrado, remanso de protección, al que se acude en busca de consejo cuando la armonía dramática se tambalea. Y el precio que han de pagar estos padres, que con su trato y educación han criado engendros depravados, es excesivamente alto. En *No hay ser padre*, el rey de Polonia no solo ha de experimentar la muerte del hijo bueno, sino que ha de sacrificar su propio reino para no perder al hijo que le queda. El conde de Barcelona, en *El Caín de Cataluña*, a pesar de mantener su poder, pierde a sus dos hijos, a sus herederos, y, en consecuencia y a la larga, el condado, que no contará con su estirpe. César Salviati matará a su hijo con sus propias manos. No deja de ser paradójico que el ser que le ha dado la vida se la acabe arrebatando. Toda una sacudida psicológica tras la lectura si el gusto desmesurado de Rojas por lo hiperdramático no le hubiera traicionado.



BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARENAS CRUZ, Elena, «Francisco de Rojas Zorrilla», en Ignacio Arellano (coord.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Navarra, Anthropos-GRISO, 2004, pp. 157-164.
- DI PASTENA, Enrico, Edición crítica, prólogo y notas a *No hay ser padre siendo rey*, en *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras completas*, vol. I, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 145-276.
- DI PINTO, Elena, «Dos caras para un verdugo: Rojas Zorrilla y Matos Fragoso (*El más impropio verdugo*, seria y burlesca)», en Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (coord.), *Rojas Zorrilla en su IV centenario*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 561-574.
- MACCURDY, Raymond R., *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1958.
- _____, *Francisco de Rojas Zorrilla*, New York, Twayne Publishers Inc. 1968.
- MACKENZIE, Ann L., *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, London, Liverpool University Press, 1994.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES, *Manual de literatura española. IV. Barroco: Teatro*, Navarra, Cénlit Ediciones, 1981.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco, *El Caín de Catalunya*, en *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Ramon de Mesonero Romanos (ed.), Biblioteca de Autores Españoles, vol. LIV, Madrid, Real Academia Española, 1952, pp. 271-294.
- _____, *El más impropio verdugo por la más justa venganza*, en *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Ramon de Mesonero Romanos (ed.), Biblioteca de Autores Españoles, vol. LIV, Madrid, Real Academia Española, 1952, pp. 169-190.



____ *Casarse por vengarse*, en *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras completas*, vol. I, Teresa Julio (ed.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 445-551.

____ *No hay ser padre siendo rey*, en *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras completas*, vol. I Enrico di Pastena (ed.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 145-276.

RUIZ RAMÓN, Francisco, «Personaje y mito en el teatro clásico español», en Luciano García Lorenzo (coord.), *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985.

____ *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1986.

VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la literatura española*, vol II. Barcelona, Gustavo Gili, 1964.

