El influjo de la tradición amorosa de corte ovidiano en «El desdichado en fingir» de Ruiz de Alarcón

Lillian von der Walde Moheno

Universidad Autónoma Metropolitana–Iztapalapa

Son muchos los aspectos de *El desdichado en fingir* [1628] que atrapan el interés del investigador, como sus pulcros versos o la perfecta construcción de una trama que se distingue por el cuidado con el que el dramaturgo inventa y desarrolla los difíciles enredos que la conforman. También sorprenden las caracterizaciones de unos personajes que, en su mayoría, carecen de atributos positivos y que dan sustento a las poco éticas acciones que se ven favorecidas, dicho sea de paso, por el empleo de recursos que aparecen frecuentemente en la dramaturgia alarconiana: la incidencia del azar, la suplantación de personalidades o la mentira en general.

La crítica moralista de antaño no pudo sino, de algún modo, molestarse frente a esta comedia: «hay personajes viciosos en que el vicio no aparece de modo que repugne» —dice Alberto Lista [Hartzenbusch, 1852: 519]—. Y Luis Fernández Guerra privilegia la refundición titulada *Quién engaña más a quién*, entre otras razones, porque evita las «obscenidades» [1871: 175]. Ya en el siglo xx, para el editor más reciente de la obra, Germán Viveros, el Príncipe es un ser «apasionado y pusilánime» [1999: XXXIII] y los dos galanes principales, Arseno y Persio, son «personajes donjuanescos, de los cuales el último también se muestra seductor e intrigante» [XXXIV]; con las damas es más benevolente, pues sólo las califica como

«mujeres enamoradas» («aunque la segunda [Celia] más bien es un ser apasionado, muchas veces alterable por el desengaño» [XXXIV]).

De hecho, es posible encontrar en todos los personajes tachas morales; en algunos, sumamente graves desde la perspectiva social dominante en los siglos áureos. Si bien la creación de varios de sus rasgos pudo apoyarse en la comedia latina de Plauto y Terencio o en la existencia de tradiciones populares y de modelos concretos reales, documentados, por ejemplo para el tipo «burlador», en los acercamientos a don Juan de la comedia atribuida a Tirso[1], es evidente que el influjo fundamental se halla en una, durante centurias, explotada tradición erótica literaria: la «ovidiana». Es más, en la misma obra se hace explícito este sustento intertextual, mediante las siguientes palabras de Tristán, el criado de Persio:

> Ni me invidies ni me alabes,
> sino al ingenioso Ovidio,
> de quien lo dicho aprendí;
> que aunque en servir he parado,
> mi latinzillo he estudiado.
> [vv. 1475-1479][2]

Es del todo probable que Ruiz de Alarcón, como hombre que pasó por la universidad, haya leído el *Ars amandi* ovidiano directamente en latín; pero, incluso, no se requería en la época el «latinzillo» para conocer el texto, pues hubo al menos una traducción al castellano[3], e innumerables obras que, desde antaño, la refieren de diversas maneras (al igual que a los *Remedia* y a los *Amores*). Y es que desde mediados del siglo XI, el estudio de los textos ovidianos y su recreación fue una constante[4], por lo que en el mismo Medioevo se configuró una tradición literaria generalmente sexual y vitalista[5] en la que entran, por citar sólo algunos casos, *Facetus*, *De Vetula*, *De nuncio sagaci*, *Roman de la Rose*, *Libro de buen amor* y un sinnúmero de composiciones del *stilus humilis* como los *fabliaux* y las *nouvelles*[6]. Esta tradición forma parte del

[1] Véase un resumen en la «Introducción» de Ignacio Arellano [1999: 14-16].

[2] Cito la edición de 1628. Modernizo puntuación y acentuación; anoto los números de versos, que son los que consigno.

[3] Se deduce esto por la referencia que se halla en el *Index librorum prohibitorum* en 1583. En la ed. del *Novvs librorvm prohibitorvm et expvrgatorvm index* de 1632, que es el que consulto, se expresa: «Arte amandi, de Ovidio. En Romance, o en qualquier lengua vulgar» [f. 65].

[4] Al XII se le conoce como *Aetas Ovidiana*.

[5] Aunque Ovidio también fue empleado en los discursos homiléticos, en espejos de príncipes y en otros serios tratados moralistas e incluso médicos.

[6] Un conciso resumen se halla en mi artículo «El amor» [2005: 70-73].

patrimonio cultural heredado y continuado en los Siglos de Oro, de allí que no resulte extraño su aprovechamiento en *El desdichado en fingir*, según pretendo demostrar en este trabajo.

La comedia se estructura, en líneas generales, «por un paralelismo convergente que se prolonga hacia el último acto, donde el destino de cada galán vuelve a ser independiente del otro por haber purgado deudas y equívocos», según explica Lola Josa [2002: 145]. De acuerdo con mi descodificación, este paralelismo asimismo abarca, principalmente en la primera jornada, elementos de caracterización y similitud en las acciones: Tanto Arseno como Persio desean a la misma mujer (Ardenia), si bien uno es correspondido enamorado y, el otro, interesado y desconocido pretendiente. Ambos reciben los favores económicos de Celia, a quien dan palabra de matrimonio; los dos la incumplen; Persio, quien consuma relaciones carnales con ella, la abandona; Arseno, se aprovecha del contenido de una fortuita carta para dejarla.[7] Este último, además, engaña a las dos mujeres mediante el ocultamiento de su otro compromiso amoroso. Los dos están dispuestos a lograr sus fines amorosos mediante la trasgresión de valores sociales, y ambos fingen ser el hermano de Ardenia —aunque, para este caso, uno lo hace en virtud del ingenio de la amada, y Persio, por propia «industria»—. En síntesis, estamos ante un par de tramposos[8].

Desde luego, la trampa tiene su poder dramático en cuanto que atrapa la atención del receptor, quien espera ver la forma de su resolución; es, pues, un motor del enredo, ciertamente frecuentado por Ruiz de Alarcón. Lo que interesa para *El desdichado en fingir* es la índole de las tretas o trampas, que tienen base ovidiana. En efecto, para Ovidio y continuadores, todo se vale en la conquista de la mujer deseada, lo que es reprobable en términos del honor del caballero áureo. El empleo intertextual, por tanto, puede resultar en el indirecto vilipendio de los personajes, así como de la misma manera promover un humorismo ácido. Y digo «indirecto» porque la responsabilidad del denuesto y burla hacia los personajes recae en quien lee u observa la obra. No hay, en ésta, una voz que funcione significativamente como contraparte moral. Si hay algo edificante en los planteamientos —aunque críticos, como Lista o Viveros, no lo han visto—, esto debe deducirse por vía del desarrollo de la trama a partir de la aplicación, por parte del receptor, de un sistema de valores

[7] Está implícito que Arseno también intentaba gozar a Celia. Alarcón la hace decir en relación con la carta escrita por Persio, pero que ella cree de Arseno y éste de Ardenia, lo siguiente: «¿De manera que el deseo / de gozarme os hizo fuerça, / y no el merecerlo yo?» [vv. 537-539]. A lo que, en aparte, Arseno expresa: «¿Que Ardenia esto también sepa?» [v. 540].

[8] Disiento de la interpretación de Josa, quien califica a Arseno de «honesto»; dice que «su embuste está condicionado [...] por parámetros sociales que [...] le impiden la realización de su amor» [2002: 142]. Comentaré esta idea páginas adelante, cuando me refiera, en concreto, al personaje.

externos, esto es, que no son los que privan en el universo representado donde, lo más común, es la incidencia del azar para el cambio de cauce de las acciones planteadas. Si la comedia parece, en una visión global, como inmoral, es porque se inscribe dentro de la tradición ovidiana; este hecho ha de haber sido evidente al público letrado, lo que le restaría que se considerase realmente atentatoria. En síntesis, en caso de que haya crítica a los comportamientos representados, ésta tiene que deducirse no por la lógica que mueve las acciones, sino en función de la oposición de éstos a las ideales propuestas amorosas en boga, así como a determinadas conductas avaladas socialmente.

El personaje más tramposo es, sin lugar a dudas, Persio —aunque el Príncipe realiza el ardid que mayor gravedad conlleva—. En virtud de la cantidad de características negativas que Ruiz de Alarcón le atribuye, es posible afirmar que estamos ante la más rica caracterización. Su nombre, en principio, puede implicar juego de irónico, pues Persio (Aulo Persio Flacco, 34-62) fue un estricto moralista satírico del bando de los estoicos, bastante conocido y citado por los escritores cultos de los Siglos de Oro[9]. Y nada más alejado de la moralidad personal y social propuesta por el romano, que esta figura alarconiana que se descubre en escena bajo los siguientes rasgos:

Tristán. A purgar pienso que vienes
aquel delito passado.
Persio. ¿Quál delito?
Tristán. Aver burlado
a Celia.
Persio. Donaire tienes.
¿De qué sacas que a pagar
delitos passados vengo,
si sabes, Tristán, que tengo
dichosa estrella en amar?
Tristán. Es verdad, mas esso ha sido
quando rico; oy no lo estás,
y assí dorar no podrás
los virotes a Cupido.

[9] Alfonso Rey dedica un artículo a su influjo en Quevedo [2004-2005], en el que señala que tal vez la edición de 1605 de Casaubon fue determinante para la popularidad del poeta romano. Sin embargo, aparece mencionado en oportunidades anteriores a la fecha indicada: varios autores cultos de la Edad Media lo citan y, en el siglo XVI, se encuentra su nombre asociado al de Ovidio en *La Lozana Andaluza* [Delicado, 1994: 379] o se le refiere junto a Juvenal como representante de los juicios contra las mujeres en *Batallas y quinquagenas* de Fernández de Oviedo [1989: 289] —para señalar sólo dos casos—.

Persio. En la conquista presente
dinero no es menester,
que es muy rica esta muger,
sino dicha solamente.
Tristán. ¿Qué es muy rica?
Persio. Un su vezino
largo desso me ha informado,
y que es de linage honrado. (vv. 105-123)

En este diálogo, frente al comentario de Tristán —que se descubre, al finalizar la comedia, como una *anticipatio*—, Persio responde con fanfarronería, a más de cinismo, refiriendo su suerte en amores (lo que se entiende, también concluida la obra, como una ironía, pues pagó su burla a Celia). Son varios los antecedentes literarios en obras de corte ovidiano de «conquistadores de mujeres», sobre la base de que, para Ovidio, toda mujer es asequible si se tiene «el arte» (la técnica) suficiente:

> ...penetre en tu mente la confianza de que a todas se les puede conquistar [...]; tú sólo tienes que tender las redes... [1989: 363 (269-271)].

> ...la pasión de las mujeres. Es más violenta que la nuestra y tiene más de locura. Así que [...] no dudes en tener esperanzas acerca de todas las mujeres: apenas habrá una, entre las muchas que hay, que te dé una negativa. Tanto las que acceden como las que se niegan se alegran no obstante de que se las corteje. [...] siempre resulta apetecible un placer nuevo... [1989: 367 (341-348)].

Ideas como la citada, desde luego, alimentaron el discurso misógino y la imagen del fanfarrón en amores; un antecedente del Cuatrocientos que reúne ambos aspectos es el ficcionalizado Torrellas de Juan de Flores [1931] quien no se inscribe dentro de la literatura estrictamente ovidiana; en otra obra del mismo, el personaje Pánfilo asevera que la relación con una sola mujer a la larga aburre y que los hombres guapos deben repartir sus gracias con muchas [1988: 69-72].

En fin, la tipificación de un hombre conquistador, inconstante, cínico, mentiroso y fanfarrón, posibilitada en parte por las instrucciones del *Arte de amar* ovidiano, tiene precedentes literarios lejanos. También los tiene la idea «tristaniana» de los requerimientos económicos, pues para Ovidio las mujeres son muy interesadas [1989: 370-372 (418-459)]; pero se trata, en el romano, de las cortesanas, no de las damas honorables y ricas. Esto quizá explique la respuesta de Persio que cuestiona Tristán. Ahora bien, el hecho de que Ovidio se refiera a cortesanas, permite que exprese un consejo como el siguiente:

> ...si sois listos, burlaos de las mujeres impunemente [con falsas promesas] [...]; éste es el único caso en que la fidelidad es más digna de vergüenza que el engaño. Engañad a las que os engañan; en su mayor parte son una raza impía: caigan pues en los lazos que ellas tendieron [1989: 381 (643-647)].

Hay elementos, por tanto, para la formación del tipo burlador, aunque las burlas ya no se fueron aplicando exclusivamente contra las cortesanas. Para efectos de nuestra comedia, la cita sirve para explicar el incumplimiento de Persio a la palabra de matrimonio dada a la también fullera, además de liviana y compradora de amores, Celia. Dice Persio:

> En auiéndola gozado
> conocí la diferencia
> que ay del dudoso deseo
> a la possessión quieta.
> Canséme y, a pocos días,
> la dexé burlada y necia. (vv. 577-583)

Estas palabras, dicho sea al margen, confirman las amonestaciones con las que algunos prevenían a las mujeres de los intereses masculinos y la fiera pasión, como Vives:

> ...por engañarte; y si alcanza lo que te pide, vas después de harto cuanto te quiero, estando ayuno, en lo cual conocerás si a ti hubiera amado, es a saber, si amara a tu alma, nunca jamás aborreciera, ni se empalagara de tu conversación. Mas porque amaba solamente a la floresta de tu cuerpo, marchitándose ella se desvaneció el amor y el rehenchido del placer, tomó hastío de la abundancia [1995: 170]

Otro elemento de la caracterización de Persio es que se trata de un noble empobrecido, lo que implica que lo mueve no sólo el deseo erótico, sino también la necesidad económica. Estas características explican su acercamiento a Celia, pero igualmente su intención de conquistar a Ardenia, como se aprecia en las siguientes citas:

> y ella, su casa, y tesoro,
> han de estar en mi poder. (vv. 304-305)

> Tres mil ducados tendré
> de renta desde mañana,
> y de mi querida hermana,
> si puedo, al fin gozaré. (vv. 317-320)

Estas palabras sin duda recuerdan las motivaciones del protagonista de la comedia elegíaca del siglo XII, atribuida a Ovidio, que lleva por nombre *Pamphilvs (De amore)* y que inspiró a varios autores medievales, incluido el hispano Arcipreste de Hita, quien la recrea en su largo episodio de don Melón y doña Endrina. Como se sabe, Pamphilus, para obligar al matrimonio que aspira por razones económicas, viola a Galathea, si bien lo hizo bajo el convencimiento de este discurso de Venus:

> Si se presenta la ocasión, aprémiala con delicada violencia; ella misma te dará al instante lo que apenas te atrevías a esperar. El pudor le impide a veces abrir su corazón; pone el mayor empeño en rehusar lo que más ansía tener. Considera más honroso perder, forzada, su virginidad que decir: «Toma, haz de mí lo que quieras» [1977: 98 y 99 (109-114)].

La anterior, es una recomendación inspirada en el mismo Ovidio, que no pocos misóginos utilizaron para el denuesto de la mujer. De hecho, el poeta romano recomienda en diversas oportunidades erotizar a la mujer amada e, incluso, obligarla un poco mediante el uso de la fuerza, para alcanzar lo que se pretende: el goce sexual. Y tal cosa hace Persio, según el consejo que Tristán le da en una intervención que es una estricta *ars amatoria* ovidiana. Copio algunos versos del diálogo:

PERSIO. [...]
porque ya sufrir no puedo
tanto mudo desear;
no puedo abstenerme ya
del agua estando sediento,
[...]

TRISTÁN. [...]
Regálala francamente,
que con la más rica es
el dar un medio valiente;
en requebralla, cortés;
en servilla, diligente.
Y después que le aya[s] sido
amante, galán, marido
mejor que hermano, has de usar
de una traça que, en amar,
muchos ay que la han tenido:
Cuéntale una y otra historia
de amor que lleve encubierta
su dulçura y gusto y gloria,
que el apetito despierta

destos bienes la memoria.
Deste modo entra Cupido;
a esta traça has de ir asido.
Muchos alcançar pudieran
si el orden guardar supieran,
pero pocos han sabido.
Tras de la historia de amor
meterás la deshonesta
que le dé un lascivo ardor,
que en la materia dispuesta
entra la forma mejor.
Y si en la plática dura
detenida en su dulçura,
por más que a lo honesto excedes,
¡allí es Troya! Entonces puedes
gozar de la coyuntura. (vv. 1407-1472)

Sigue la puesta en práctica de las *lectiones* ovidanas que, aunado al hecho de que Persio se hace pasar por el hermano de Ardenia, resulta en una escena de color en verdad subido: en repetida táctica le besa la mano, la fuerza al abrazo y se evidencia su encendimiento sexual; todo, además, contrapuesto a las subrayadas manifestaciones de Ardenia de la conducta incestuosa que supone lo realizado por el hombre, quien se halla «ovidianamente» enceguecido:

Ardenia. ¡Aparta! ¡Mal me conoces!
¡Mira que daré mil vozes!
Persio. Esso es muy propio también;
mas fuera bien que dixeras
«daré mil vozes», sin dallas,
porque pueden escuchallas
y pensar que son de veras. (vv. 1682-1688)

En esta escena, la aplicación del arte ovidiano es un fracaso. Y en muchas otras ocasiones, lo que Ruiz de Alarcón realiza es comprobar, irónicamente, que las tretas amorosas simplemente no funcionan, ya sea por la voluntad de los otros o por la intromisión de Fortuna.

Me resulta imposible indicar, en el lapso de una comunicación, la enorme cantidad de tópicos ovidianos que se encuentran dispersos en toda la comedia y en diferentes voces, pero no quisiera concluir sin dedicar al menos unos breves comentarios al Príncipe y a Arseno. El primero, pretendiente de Ardenia, cumple la

función del antagonista de los intereses de Persio y Arseno, y es quien determina el resultado del acto del fingimiento, deshonroso *per se*, que estos dos llevan a cabo: en virtud de su aparición al final de la primera jornada, se mantiene el paralelismo entre sendos galanes, a la vez que se introduce una oposición irónica en lo que respecta a uno de los elementos fundamentales de la similitud: a Persio se le cree que es Arnesto y, al otro, el Príncipe intencionalmente y por competencia amorosa lo tilda de «loco de atar» [v. 865], lo que implica que, además de que se le infamará con la ropa propia del loco, se le tratará como a «furioso» y, por lo mismo, será encerrado en una jaula[10] —junto con su criado Sancho, porque la locura y el «tema»[11] se contagian—. Dice el Príncipe:

> Un saco muy roto y malo
> haz que a éste se le dé,
> y que lo pongan en parte
> que todo el mundo lo vea,
> porque esto en Ardenia sea
> a que lo aborrezca en parte. (vv. 891-896)

Como se observa, el Príncipe asimismo emplea artimañas inmorales para lograr sus fines. Pero hay más: Alarcón hace que sea este personaje quien pretenda que se ejecute, también para alcanzar sus objetivos personales, el acto más deleznable en un ser humano: el homicidio [vv. 1951-1985]. Y si Arseno expresa, cuando lo envía al manicomio, que «...un agravio tal / no es de tu pecho real» [vv. 898-899], ¿cómo calificar la pretensión del asesinato artero, tan impropia para un príncipe en quien debe recaer el impartir justicia, la manutención del orden y la consecución del bien común? Desde esta perspectiva, podemos considerar que este personaje es el más maltratado por la pluma del dramaturgo. Es cierto que, al final, irónicamente en él recaerá el restablecimiento de un orden amoroso más justo, pero ello lo realiza obligado por los mismos acontecimientos.

Finalmente Arseno, de quien ya he dicho que asimismo acusa características ovidianas. Ante los impedimentos sociales, recurre a conductas poco honorables desde un enfoque oficial; por ejemplo, para solucionar su dificultad para acceder a Ardenia y competir con un príncipe no se le ocurre otra cosa sino una que conlleva la deshonra de la amada: la huida («Sal de tu tierra conmigo» [v. 38]). Ya he dicho que

[10] «Los furiosos se reducían en jaulas por prevención y para su curación. Son las famosas «gavias» (jaula en valenciano) de madera, pronto copiadas por todos los manicomios españoles» [Aguirre, 1966: 83 n. 16].

[11] De allí la expresión popular, plenamente vigente en nuestros días, «cada loco con su tema». El tema específico al que se refieren es, obviamente, que Arseno dice ser Arnesto.

oculta a Ardenia y a Celia su infidelidad hacia ambas; de la última, se aprovecha económicamente e incumple la palabra dada. También, acepta la poco honrosa propuesta de su dama relativa a apropiarse de una identidad ajena para, así, entrar y permanecer en su casa. Esto último, en un mundo no ovidiano, es una suerte de locura, de allí que, única y exclusivamente en el nivel interpretativo, pueda descodificarse la situación de Arseno, tildado de loco y encerrado en una jaula, como una especie de representación metafórica de lo por él realizado, además de que su vergonzoso estado bien sirve para la promoción de la risa, de la burla por parte del espectador.

Ahora bien, sin entrar en terrenos especulativos, los hechos textuales de *El desdichado en fingir* refieren un universo en el que privan la trampa y la inmoralidad, y en el que poco importan los criterios del honor. Y aquí quizá convenga recordar estas palabras de Ignacio Arellano:

> Se ha insistido mucho [...] en la importancia del honor en la comedia de capa y espada, cuando la verdad es que resulta en ese género un componente explotado en sus potencialidades cómicas y de ninguna manera un marco de obligaciones opresivas... [2004: 61-62].

Y así hay que entender *El desdichado en fingir*, sin que por ello niegue que se obtengan lecciones en cuanto «ejemplo a contrario»: como una comedia compuesta para la diversión mediante el expreso juego intertextual con elementos fácilmente reconocibles provenientes —entre otras— de la exitosa tradición literaria erótica de corte ovidiano, según he pretendido comprobar mediante mi análisis.

Bibliografía

Aguirre, José Luis [1966]: «Introducción [y notas]», en Félix Lope de Vega Carpio, *Los locos de Valencia*, Biblioteca de Iniciación Hispánica, Aguilar, Madrid, pp. 9-53.

Arellano, Ignacio [1999]: «Introducción», en Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, ed. de I. Arellano, Austral 86, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 11-60.

— [2004]: «Algunos problemas y prejuicios en la recepción del teatro clásico español», en José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora (coords.), *Congreso Internacional Proyección y Significados del Teatro Clásico Español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, SEACEX, Madrid, pp. 53-77.

Delicado, Francisco [1994]: *La Lozana Andaluza*, ed. de Claude Allaigre, Letras Hispánicas 212, Cátedra, Madrid.

Fernández Guerra y Orbe, Luis [1871]: *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Rivadeneyra, Madrid.

Fernández de Oviedo, Gonzalo [1989]: *Batallas y quinquagenas*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Diputación de Salamanca, Salamanca.

Flores, Juan de [1931]: *Grisel y Mirabella*, en Barbara Matulka, *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion*, New York University, New York, pp. 332-371. [También en Institute of French Studies, New York, 1931, y reimp. en Genève, Slatkine, 1974].

— [1988]: *Grimalte y Gradisa*, ed. de Carmen Parrilla García, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.

Hartzenbusch, Juan Eugenio [1852]: «Caracteres distintivos de las obras dramáticas de don Juan Ruiz de Alarcón», en *Comedias de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, BAE 20, M. Rivadeneyra, Madrid.

Josa, Lola [2002]: *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*, Teatro del Siglo de Oro, Estudios de Literatura 68, Reichenberger, Kassel.

Novvs librorvm prohibitorvm et expvrgatorvm index [1632]: Madrid. [Consulta en línea del Fondo antiguo de la Universidad de Sevilla: http://www.fondoantiguo.us.es/obras/102/index.html].

Ovidio Nasón [1989]: *Arte de amar*, en P. Ovidio Nasón, *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, trad., introd. y notas de Vicente Cristóbal López, Gredos, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos 120.

Pamphilvs. De amore / Pánfilo o El arte de amar [1977]: Introd., ed. y trad. de L. Rubio y T. González Rolán, Bosch, Barcelona. [Ed. bilingüe].

Rey, Alfonso [2004-2005]: «La sátira segunda de Persio en la poesía moral de Quevedo», en Lía Schwartz, *Las sátiras de Quevedo y su recepción. Antología crítica*, Instituto Cervantes, Madrid. [Consulta vía Internet (29/01/05): http://cvc.cervantes.es/obref/satiras_quevedo/rey.htm].

Ruiz de Alarcón, Juan [1628]: *El desdichado en fingir*, en *Parte primera de las «Comedias» de don Ivan Rviz de Alarcón y Mendoça*, Ivan Gonçalez, a costa de Alonso Pérez (con licencia, 1622), Madrid. [Extraído de la base de datos *Teatro Español del Siglo de Oro (TESO)*, Cambridge, *ProQuest Information and Learning Company, antes* Chadwyck-Healey España, ©1997-2004].

Viveros, Germán [1989]: «Estudio introductorio», en *El desdichado en fingir. No hay mal que por bien no venga*, ed. de G. Viveros, Biblioteca del Estudiante Universitario 131, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. v-xli.

Vives, Juan Luis [1995]: *Instrucción de la mujer cristiana*, trad. de Juan Justiniano, Fundación Universitaria Española, Madrid.

Walde Moheno, Lillian von der [2005]: «El amor», en Aurelio González y María Teresa Miaja, eds., *Introducción a la cultura medieval*, Manuales de *Medievalia* 3, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 67-78.