

Amor, humor y equívocos en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina

Diana Berruezo Sánchez
Universitat de Barcelona
dianaberruezo@ub.edu

Palabras clave:

Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, equívocos, dama tracista, comedia de enredo.

Key Words:

Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, misunderstandings, *dama tracista*, comedy of situation.

Resumen:

La potencialidad cómica del equívoco, como puede ser el disfraz, el teatro dentro del teatro, el trueque de personalidades, los juegos de palabras, los apartes, la confusión o la acumulación de coincidencias, está muy arraigada en el teatro español del Siglo de Oro. El engarce de esos elementos, junto a la labor tracista de una dama, aseguraba una entretenida comedia de enredo que despertaba la hilaridad entre el público de un corral de comedias. Muestra de ello nos la da *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina, a cuyo análisis se dedica el presente artículo.

Abstract:

The humor derived from misunderstandings, such as disguises, play-within-a-play, personae exchanges, comical wits, asides, confusions or coincidences, was a common resource used in many Golden Age Spanish playwrights. By setting all these elements, and the unique task of a *dama tracista*, laugh and fun was guaranteed in the Spanish playhouses known as *corral de comedias*. *El vergonzoso en palacio* by Tirso de Molina offers a

perfect combination of such strategies. The article analyses the comical elements used by Tirso de Molina in this comedy of errors.

La boca és petita per a segons quina paraula. El silenci, en canvi, és immens com un vell casalot familiar: tot hi cap, i tot s'hi perd.

GEMMA GORGA
Llibre dels minuts

En las comedias de la Edad de Oro –como trasunto de una profunda crisis estructural donde la cosmovisión de la realidad se revela cambiante e inestable– destaca, por encima de todo, la voluntad de confundir y transformar conceptos hasta entonces marcadamente delimitados. El gusto por la metamorfosis, la suplantación de identidades y el engaño de las apariencias se erige como mecanismo para poder decir –y al mismo tiempo eludir– la realidad. De ahí que, dentro de ese contexto múltiple y ambiguo, «the resultant work of art [was] forced to elaborate a form that can contain multiple, possibly antagonistic elements within the same aesthetic ‘space’» [Sullivan, 1981: 124].

El vergonzoso en palacio no constituye ninguna excepción, sino que, muy al contrario, incorpora ese gusto por la ambigüedad y el equívoco. En un momento propicio para la subversión, cual es la época de Carnestolendas; en un espacio de intrigas, cual es la vida palaciega; y con unas técnicas escenográficas como puede ser el teatro dentro del teatro, la obra se construye bajo coordenadas oportunas para el fingimiento y la indeterminación. Detrás de estos ejes, se desvela un mundo de máscaras en el que todo parece jugar una doble partida: los personajes, los diálogos y los espacios se descubren y se ocultan, dicen y callan a la vez.

Si bien es cierto que el tema central de la comedia es el erotismo [Ayala, 1964: 1], no deja de estar presente una condición *sine qua non* de la producción teatral en la época de la Contrarreforma: la ambigüedad. La



confusión se sucede constantemente, no solo en las identidades equívocas que se vislumbran bajo la contradictoria apariencia de los ropajes, sino también en las relaciones amorosas. Las casaderas hijas del duque de Averó, Madalena y Serafina, trazan, a modo de círculos concéntricos, el erotismo ambiguo de la obra, circunscrito, claro está, dentro de unos confines determinados: un límite moral –el decoro– y un límite espacio-temporal –la corte en carnaval.

Un escenario propicio para que arranque una entretenida comedia de enredo con dos de sus componentes esenciales: la traza y el equívoco [Navarro Durán, 2003: 155]. Una obra llena de humor en la que intervienen muchas variantes del equívoco, cuya dimensión potencialmente cómica es común en la producción teatral del Siglo de Oro¹: el disfraz, el teatro dentro del teatro, el trueque de personalidades, los juegos de palabras, los apartes, la confusión, la acumulación de coincidencias, etc. Un humor, no obstante, puesto al servicio de un público que demandaba risa, diversión, comicidad inmediata y que se alejaba de las sutiles agudezas adscritas al sentido moderno del término. Tirso de Molina supo engarzar magistralmente esas técnicas –entendidas en el sentido amplio de la comicidad, no estrictamente humorísticas– para despertar la hilaridad entre los espectadores. El presente artículo quiere analizar algunos de los equívocos que tan bien entrelazados encontramos en *El vergonzoso en palacio* desde la perspectiva de un público de corral de comedias cuya única expectativa consistía en reír abiertamente.

1. Las dos tramas del enredo

Las ingeniosas damas tramoyeras, según analizó Rosa Navarro en las comedias de enredo de Calderón de la Barca, orientan todas sus armas hacia un objetivo: el amor elegido. Ellas son las que se tapan, se disfrazan,

¹ Véanse, por ejemplo, los trabajos de Navarro Durán, 2002: 189-203, y Arellano, 1986: 47-92, para el caso de Calderón; el estudio de José Roso, 2002: 41-115, para las comedias de Lope de Vega; los estudios de Navarro Durán, 2003: 155-171, y Pedraza, 2007: 31-105, para el teatro de Rojas Zorrilla; el artículo de Arellano, 1989: 279-294, el trabajo de Darst, 1974: 51-70, o el ensayo de Gijón Zapata, 1959: 35-41, para el caso de Tirso de Molina.



mienten, embaucan, asombran e, incluso, llegan a usurpar el papel de los galanes, aportando, así, enredo, y en ocasiones «fuerza cómica», a la comedia. Un enredo que tiene siempre el amor en su origen, que engarza casualidades, que va más allá de «las normas de lo verosímil» y que deja al público en «una posición privilegiada frente a los personajes de la comedia lo que le permite reír a gusto» [Navarro Durán, 2002: 189-203]. Siguiendo un mismo *modus operandi*, la dama tracistá de *El vergonzoso en palacio*, Madalena, pone en marcha todos esos mecanismos para conseguir el amor de Mireno, mientras que Serafina, atrayendo múltiples coincidencias sobre su personaje, articula el otro enredo de la obra.

La comedia se abre con el malentendido entre el duque de Avero y el conde de Estremoz ocasionado por la «mujeril venganza de Leonela»². La pequeña traza de una mujer burlada, no por amor, sino por despecho, dará inicio a una de las casualidades que se acumulan en la comedia. El duque y el conde perseguirán a Ruy Lorenzo, el falsificador que ha propiciado el malentendido –a petición de su hermana Leonela–, sin saber que este, en realidad, ha intercambiado sus ropajes con un supuesto pastor: Mireno; el duque, por tanto, encarcelará a Mireno en palacio, pensando que es Ruy, permitiendo, así, que su hija lo vea antes de entrar en prisión. El amor entrará en escena, arrollará la obediencia de Madalena y dará paso a la traza de esta.

Por otro lado, es sabido que las damas tramoyeras utilizan, a veces, un recurso muy difundido en las comedias: el disfraz de hombre. En esta ocasión, sin embargo, Serafina utiliza ese disfraz para representar el papel de hombre de una comedia suya, con la particularidad cómica de que, al ser retratada con esos ropajes, se enamora de sí misma, creyendo que el retrato es de un galán llamado don Dionís. También don Antonio, un noble que encajaría dentro de ese agente cómico que Arellano [1994: 112-114] calificó como ingenio degradado, utiliza el disfraz: se hace pasar por secretario del

² Tirso de Molina [1990]. A partir de ahora, se indicará entre paréntesis el acto y el número de los versos. En este caso, I, v. 173.



duque, un oficio que por rango no le corresponde y del que se ríe abiertamente doña Juana: «con risa el medio que has buscado advierto» (II, v. 395). Con todo ello, don Antonio quiere burlar a Serafina, dando paso, así, al otro esquema argumental de la comedia.

2. Enredo y confusión en las relaciones amorosas

Señalaba Arellano [1994: 124], muy acertadamente, que las funciones cómicas se dan «simultáneamente en la misma comedia». En nuestro caso, además de la concomitancia, los aspectos humorísticos de la obra se entrelazan –o enredan– gracias a la labor tramoyera de una dama y al comportamiento confuso de la otra. La acumulación de equívocos, como explicaremos a continuación, dará origen a cada uno de los enredos y estos, a su vez, suscitarán la risa del espectador.

2.1 Madalena-Mireno

Empecemos por la trama de Madalena. Para ello cabe recordar, en primer lugar, la transformación implícita que suscita su onomancia. Como indica Agustín Redondo [2006: en línea],

llamarse Madalena es remitir ya a una serie de características previas: [...] una de las santas particularmente exaltadas por la Contrarreforma pues venía a ser la representación misma del pecado, y luego de la contrición y penitencia tan valoradas estas por la ideología post-tridentina.

Tirso de Molina, sin embargo, al llamar así a una de sus damas tracistas, añade un significado irónico al nombre. Madalena parte de la obediencia, la docilidad y la sumisión a la autoridad paterna y a las reglas cortesanas: «porque en mí sólo ha de haber callar con obedecer» (I, v. 942); pero transforma su resignación en una serie de artimañas que le permiten conseguir ese amor que, por inesperado, ha alterado por completo su inicial subyugación: «Honra: el amor os despeña» (II, v. 542). Es decir, si se tiene en cuenta que el nombre se entendía como preludeo de unos rasgos morales



concretos, el proceso que experimenta Madalena es inverso a lo que cabría esperar.

La comedia, de acuerdo con ese proceso de *mise-en-abîme* recurrente en las técnicas escenográficas, no se detiene en la transformación del significado onomástico. El modo en que se desarrollan las relaciones amorosas entre Mireno y Madalena, pese a remitir a una larga tradición amatoria, también contraviene las reglas convencionalmente aceptadas. Por un lado, Mireno, el vergonzoso en palacio, no sabe decodificar ese entramado de signos y símbolos amatorios propios de la corte; por otro, Madalena asume un papel que, por condición de mujer, no le pertenece. La incoherencia de los personajes a las pautas esperables permite enredar los hilos de la comedia.

Cabe buscar las claves de la inadecuación de Mireno en un elemento más de esa larga lista de ambigüedades que construyen la pieza teatral: la identidad confusa. Los símbolos más visibles de esa incertidumbre giran en torno a las vestimentas que trueca con Ruy Lorenzo; el cambio de nombre por Don Dionís; y el uso de un lenguaje y unos modos que, aunque parecen serle innatos, no se corresponden con el aspecto de sus ropajes. La discordancia entre apariencia y realidad incrementa, por tanto, la confusión en el personaje:

DUQUE. ¿Quién eres?

MIRENO. No soy; seré;
que sólo por pretender
ser más de lo que hay en mí
menosprecié lo que fui
por lo que tengo de ser.

(I, vv. 1035-1039)

Es esta ambigüedad la que el galán deberá dilucidar a través del aprendizaje amoroso y que solo nuestra dama tramoyera le sabrá desvelar. Mireno acaba descubriendo su verdadera identidad, ser el duque de Coimbra, una vez ha perdido la vergüenza (III, vv. 1360-1365), una vez ha pasado la noche en la cámara de Madalena. Solo después de su



transformación, de amado vergonzoso en amante sin vergüenza, descubre que aquel disfraz prestado, aquel nombre trocado y aquel hablar disonante son, en realidad, atributos que le pertenecen.

Otro de los elementos que subvierten los personajes se encuentra en la tensión dicotómica entre el callar y el decir. Mientras que la introspección se asocia a la vergüenza, la decencia y la honradez –esperable en una dama honesta–, la extroversión lleva consigo la osadía, el descaro y la desvergüenza –esperable en un amante portugués³. Sin embargo, Mireno, por su condición aparentemente plebeya, no osa dirigirse a una dama de corte. Se debate entre los signos externos, los que le desvela Madalena, y los que vienen de su interior:

¿no es mucho más acertado,
aunque la lengua sea muda,
gozar un amor en duda,
que un desdén averiguado?

(III, vv. 376-380)

La opción del silencio por parte del galán hace tambalear las pautas amorosas establecidas, al mismo tiempo que contribuye a crear mayor confusión en la dama y mayor enredo en la comedia. Recordemos que Mireno descubre, solo al final de la obra, su identidad de noble portugués, cuando desenmascara sus atributos de amante lusitano. Sin embargo, mientras dura la representación, el espectador intuye que, en realidad, se trata de un noble que desconoce los comportamientos esperables en él. De ahí el equívoco y la consiguiente hilaridad.

Madalena, por su condición de dama, no puede optar por el decir claramente. No obstante, no es la mudez su elección, sino que, como buena dama tracistá, se atreve a decir mediante otros recursos. Su opción lleva implícita la osadía del decir y el recato del callar: el fingimiento ha entrado

³ Pilar Palomo [1996: 153-161] ha estudiado las características atribuidas al amor lusitano en las comedias de Tirso. El amor portugués llega de oídas, es fogoso, precoz –porque es connatural, se lleva dentro- y tiene un alto sentido del honor. El amante portugués es, por tanto, atrevido y desenvuelto; todo lo que no es, de momento, nuestro galán.



en escena. Magdalena desencadena una red de símbolos no verbales, a través de los apartes y de la escena del sueño fingido⁴, que le permiten encauzar la tensión erótica y decir lo que siente sin rebasar los límites del decoro:

¿Qué haré yo, tragando fuego,
por callar, de mis pasiones?
Diréle, no por razones,
sino por señas visibles,
los tormentos invisibles
que padezco por no hablar;
porque mujer y callar
son cosas incompatibles.

(II, vv. 639-644)

En el caso de Mireno, la tensión erótica se manifiesta a través de un recurso cómico muy funcional en el teatro: el gracioso. Tarso, cuya apariencia también ha sido trocada por la de lacayo de corte, ejerce un doble cometido. Por un lado, pone de manifiesto el erotismo confuso del galán: «A ti amor y a mi estas bragas,/ nos han puesto en confusión» (III, vv.719-720); y, por otro, revela al público las claves de interpretación burlesca que suscita el comportamiento inapropiado de Mireno, a quien acabará bautizando como ‘vergonzoso en palacio’:

¿Qué aguardabas, pese a tal,
amante corto y avaro,
que ya te daré este nombre,
pues no te osas atrever?
¿Esperas que la mujer
haga el oficio de hombre?

(III, vv. 291-296)

⁴ La escena mencionada, por ser tan elocuente de esa contradicción que vive en el corazón de Madalena, ha sido muy estudiada por la crítica. Florit [2001: 89-103], por ejemplo, insiste en que entre el callar y su antónimo, el decir, hay otros lenguajes. Este callar diciendo y este decir callando son los mecanismos que utiliza Madalena en la escena del sueño fingido. Asimismo, Florence Béziart [1996:56-67] enumera los recursos de los que se sirve Madalena para expresarse mediante lenguajes silenciosos: los ojos, el cuerpo, mensajes escritos o frases enigmáticas y equívocas. Distingue, además, entre el silencio masculino, entendido tradicionalmente como vergüenza y poca gallardía, y el silencio femenino, entendido como pieza indispensable del decoro.



Es el gracioso quien, con sus habituales toques de humor, informa al público de ese cambio de roles que se ha establecido entre el galán y la dama. En este trepidante enredo de la comedia, el mundo gira al revés: Mireno ha desempeñado la prudencia femenina y Madalena ha cumplido con la osadía varonil. Los horizontes de expectativas del público han sido trastocados, despertando, así, confusión y comicidad.

2.2 Serafina-Antonio

Cambiando ahora de escenario, nos queda analizar el personaje que mejor encarna el equívoco en *El vergonzoso en palacio*. Estamos hablando, claro está, de Serafina, en quien convergen múltiples niveles de cambio y tergiversación. Su onomancia nos remite, inevitablemente, a esos seres angelicales, ardientes amantes de Dios, que son los serafines. De ahí que Agustín Redondo [2006: en línea], partiendo de la *indiferenciación* sexual característica de los ángeles, haya apuntado al tema del andrógino encarnado en doña Serafina⁵.

En este sentido, la metamorfosis ovidiana cobra plena vigencia: Hermafrodito, que no conoce el amor, contempla cómo el despiadado deseo de la náyade Sálmacis le lleva a sumergirse en aguas transparentes, de donde emergerá, después de que los dos cuerpos se hayan fusionado, en calidad de medio hombre [Ovidio, ed. 2003: 325-330]. Serafina, igual que Hermafrodito, tampoco tiene interés por el amor, según nos dice «porque su provecho es poco,/ y la pena que da es mucha» (II, vv.951-952). Como en el mito ovidiano, Serafina también funde en su propio personaje al hombre – del que se disfraza, al que retratan y del que se enamora– y a la mujer –

⁵ Este tema ha experimentado distintas visiones por parte de la crítica a lo largo del tiempo. Ello se debe, en gran medida, al momento socio-histórico en el que se formula el estudio crítico. Hesse [1972: 12] nos recuerda, con T.S Elliot, que «cada generación debe interpretar las obras de arte a la luz de sus necesidades. Y esa interpretación será válida con tal que se pueda justificar por medio de la evidencia que la obra contiene en sí». De ahí que la perspectiva que presenta Agustín Redondo esté en mayor consonancia con nuestro tiempo presente. No obstante, Ayala [1964:1] calificaba en 1964 de «torcida inclinación natural» el comportamiento de Serafina. En cualquier caso el tema del andrógino parece ser recurrente en las comedias de Tirso. Véase Paterson, 1993: 105-114.



enamorada de sí misma e interpretando los papeles, masculinos y femeninos, de su comedia («La portuguesa cruel»).

Cabe insistir en ese elemento que ha venido corroborando y contradiciendo el trasunto de identidades perfilado a lo largo de la comedia: el disfraz. Es el turno ahora de doña Serafina:

Deséome entretener
deste modo; no te asombre
que apetezca el traje de hombre,
ya que no lo puedo ser

(II, vv. 735-738)

La hija menor del duque se muestra, ante todo, esquiva, lejana y desdeñosa, como la mejor de las *donne angelicate* que nada quieren saber del amor: «esas filosofías/ ni las entiendo, ni son/ de mi gusto» (I, vv. 947-949). Ahora bien, su desdén no está exento de ambigüedad, puesto que opta por la rebeldía –esa cualidad que el conde ya nos había apuntado al inicio de la obra (I, vv.901-908)– de la manera más gráfica posible: mediante el disfraz de hombre. El disfraz permite el juego de las apariencias que, en el caso de Serafina –a través de múltiples desdoblamientos–, corrobora el gusto por desdibujar identidades y transformar comportamientos arquetípicos, aportando, así, mayor incertidumbre a la comedia. Como señala Carmen Bravo-Villasante [1976: 73],

la predilección del teatro español por el tema de la mujer vestida de hombre [...] es un síntoma más de barroquismo. Es un equívoco donde continuamente se juega con la identidad de la disfrazada. Es mujer y aparenta ser hombre. Aparece como hombre y, sin embargo, dudan que lo sea. Lo cierto y lo incierto.

Don Antonio, por su parte, actúa de forma parecida a la ninfa ovidiana: lleva hasta las últimas consecuencias el deseo amoroso. En su caso, a través de la burla y el engaño, acaba consiguiendo a un ser que, alejado de las pasiones eróticas –como Hermafrodito– y ensimismado en su imagen –como Narciso–, no pretende entablar ninguna relación. La



inversión de las pautas amorosas queda reflejada en la ambivalencia de este personaje masculino. El amor de este *galán degradado* tiene reminiscencias trovadorescas, pues quiere aprovechar la ocasión amorosa:

¿No te parece, si en palacio habito
con este cargo, que podré encubierto
entablar mi esperanza, como acuda
el tiempo, la ocasión, y más tu ayuda?
(II, vv. 396-399);

y, también, evocaciones neoplatónicas, puesto que el amor le entra por los ojos cuando contempla la inconmensurable beldad del ser amado:

Por la vista el alma bebe
llamas de amor entre nieve
(I, vv. 917-918)

Prima: a ver el alma sale
por los ojos el asalto
que amor le da poco a poco.
(I, vv. 930-932)

Sin embargo, pese a ese vínculo con la tradición amorosa más noble, don Antonio invierte los papeles. No quiere vivir la ausencia de la amada, sino la presencia y para ello subvierte su propia condición de noble, acepta el cargo de secretario y, finalmente, finge ser otro –el don Dionís del retrato– para burlar a Serafina.

Para conseguir su innoble objetivo, don Antonio pedirá ayuda a otro personaje, su prima doña Juana, quien complica, aún más, los enredos de la comedia, pues esconde, tras unos matorrales, a don Antonio y al pintor que retratará a Serafina. Dentro de ese juego de espejos que permite el teatro dentro del teatro, la imbricación de planos y enredos es cada vez mayor: Serafina actúa en «La portuguesa cruel»; don Antonio, escondido, ve a Serafina representando la comedia; Juana habla con su primo como si hablara sola, pues Serafina no sabe que don Antonio la está mirando; y el público, por último, es quien percibe el resorte humorístico de la escena,



pues es el único capaz de observar cómo don Antonio y el pintor miran a Serafina y Juana actuando. Todo un embrollo cómico originado por el innoble amor de don Antonio.

De nuevo va a ser Tarso quien ilustre esta situación calificando el amor cortesano de engañoso. Ya desde el inicio, Tarso, en sus desamores con Melisa, apuntaba el acostumbrado carácter enfermizo del amor y dejaba entrever esa nueva dimensión que adquirirá el erotismo en la obra: «enfermedad de un engaño» (I, v. 190). Si, además, el amor aldeano, sin retruécanos ni intrigas, se contrapone al amor cortesano, lleno de quimeras incomprensibles, el amor entre nuestros protagonistas resulta ser un elaborado juego de engaños y contradicciones que configuran el enredo de comedia. La oposición entre la corte y la aldea, el engaño y la transparencia, amores palaciegos y aldeanos, la glosa Tarso de la siguiente manera:

¡Oh, llaneza de mi aldea!
¡Cuánto mejor es tu trato
que el de palacio, confuso,
donde el engaño anda al uso!

(III, vv. 705-707)

3. Conclusiones

El equívoco de identidades y la tergiversación de modelos consabidos han presidido las relaciones amorosas tejidas alrededor de dos polos: Magdalena-Mireno y Serafina-Antonio. La confusión –recurso puesto en escena para llevar a cabo el enredo de la comedia salvaguardando el decoro– ha permitido invertir parcelas de realidad aunque solo haya sido durante la ajetreada tarde de domingo en un corral de comedias. Como nos dice Serafina, la comedia «de la vida es un traslado» (II, v. 773), receptáculo de risas y llantos donde gobierna la fiesta, el deleite y la diversión: «¿Qué fiesta o juego se halla,/ que no le ofrezcan los versos?» (II, vv. 749-750). Y eso es, precisamente, a lo que hemos asistido siguiendo esta imbricada intriga palaciega, donde la dama tramoyera, Madalena, ha urdido sus más



ingeniosas trazas; el galán, Mireno, ha contravenido las expectativas del público no adecuándose a su papel de amante portugués; Serafina, con su extrema rebeldía, ha fundido en sus personajes múltiples confusiones; y don Antonio, junto a su prima, han trazado un juego de cajas chinas cuyo resorte cómico solo ha percibido el espectador. Gracias a los enredos que genera el amor –el de Madalena por Mireno, el de Serafina para con ella misma y el de don Antonio por Serafina–, la comedia ha engarzado un sinfín de equívocos que nos ha permitido disfrutar y reír abiertamente.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARELLANO, Ignacio, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», en *Criticón*, 1994, núm. 60, 103-128.
- _____, «Tragicidad y comicidad en la comedia de capa y espada: *Marta la piadosa* de Tirso de Molina», en *Bulletin Hispanique*, 1989, tomo 91, núm. 2, 279-294.
- _____, «La comicidad escénica en Calderón», en *Bulletin Hispanique*, 1986, tomo 88, núm. 1-2, 47-92.
- AYALA, Francisco, «Erotismo y juego teatral en Tirso», en *Ínsula. Revista bibliográfica de ciencias y letras*, 1964, núm. 214, 1 y 7.
- BÉZIART, Florence, «Sobre algunos aspectos del silencio en cuatro comedias palatinas de Tirso de Molina», en *Studia*, 1996, 43-62.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.
- DARST, David H., *The comic art of Tirso de Molina*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1974.
- FLORIT DURÁN, Francisco, «Estrategias discursivas en *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina», en *Criticón*, 2001, núm. 81-82, 89-103.



-
- GIJÓN ZAPATA, Esmeralda, *El humor en Tirso de Molina*, Madrid, Artes Gráficas H. de la Guardia Civil, 1959.
- MOLINA, Tirso de, *El vergonzoso en palacio*. Edición de Everett Hesse, Cátedra, Madrid, 1990.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «La dama tramoyera», en Domínguez Matito, F. y Bravo Vega, J. (eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, Logroño, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja, 2002, pp. 189-203.
- _____, «Mecanismos de enredo en comedias de Francisco de Rojas Zorrilla», en Pedraza Jiménez, F. B y González Cañal, R. (eds.), *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca. Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000*, Almagro, Universidad de Castilla la Mancha, 2003, 155-171.
- OVIDIO, *Metamorfosis*. Edición de Consuelo Álvarez y Rosa M^a. Iglesias, Madrid, Cátedra, ed. 2003, 325-330.
- PALOMO, M. del Pilar, *Estudios tirsistas*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1996.
- PATERSON, Alan K. G. «Tirso de Molina and the Androgyne: *El Aquiles* and *La dama del Olivar*», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 1993, núm. 70, 105-114.
- PEDRAZA Jiménez, Felipe B., *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- REDONDO, Agustín, «Entre la Magdalena y Narciso: dos personajes femeninos transgresores en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina», [en línea] <<http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/public/02586282000294240032268/p0000001.htm>> [consultado 20-02-2011].
-



ROSO DÍAZ, José, *Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002.

SULLIVAN, Henry W., *Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation*, Amsterdam, Rodopi, 1981, 101-148.

