

“ESCLAVA SIENDO SEÑORA”:  
PODER Y AGENCIA FEMENINA EN  
*EL CONDE PARTINUPLÉS* DE ANA CARO MALLÉN

ANTÍA TACÓN GARCÍA

*Universidade de Santiago de Compostela*  
antia.tacon@rai.usc.es

**RESUMEN:** El presente artículo propone interpretar la comedia *El conde Partinuplés* (1653), de Ana Caro Mallén, como una reflexión sobre las posibilidades, contradicciones y limitaciones experimentadas por la mujer gobernante en el marco sociocultural del siglo XVII. Dicha reflexión se construye a través del personaje ficticio de Rosaura, emperatriz de Constantinopla. La obra se nutre, además, de numerosas referencias intertextuales, mitológicas y culturales que se ven invertidas o subvertidas en manos de la dramaturga, al tiempo que la magia (elemento dual y de gran valor simbólico) y la solidaridad entre mujeres se convierten en el ente generador de la agencia femenina en la comedia.

**PALABRAS CLAVE:** Ana Caro Mallén, *El conde Partinuplés*, agencia femenina, poder, género.

### “ESCLAVA SIENDO SEÑORA”: Power and Female Agency in Ana Caro Mallén’s *El Conde Partinuplés*

**ABSTRACT:** This paper considers the play *El conde Partinuplés* (1653), by Ana Caro Mallén, as a reflection on the possibilities, contradictions and limitations experienced by the woman ruler in the sociocultural framework of the 17th century. This reflection is expressed through the fictional character of Rosaura, empress of Constantinople. The play also includes a large number of intertextual, mythological and cultural references inverted or subverted by the dramatist. At the same time, magic (a dual element with great symbolic value) and solidarity among women are sources of female agency in this *comedia*.

**KEYWORDS:** Ana Caro Mallén, *El conde Partinuplés*, female agency, power, gender.

*¿qué gusto puedo tener  
cuando, ¡ay Dios!, me considero  
esclava siendo Señora,  
y vasalla siendo dueño?*

Ana Caro Mallén, *El conde Partinuplés*, vv. 285-88

El presente artículo pretende aducir nuevos argumentos para la lectura de *El conde Partinuplés* (1653), de Ana Caro Mallén, como una obra en la que la construcción de la agencia femenina, el género y el poder político ocupan un lugar central. Se propone, en concreto, entender esta comedia como una reflexión en torno a las contradicciones y limitaciones experimentadas por la mujer gobernante en el contexto político y socio-cultural del siglo XVII. Al mismo tiempo, se destaca el papel preponderante de la magia y de las relaciones de amistad y cooperación entre los personajes femeninos, así como el diálogo permanente de *El conde Partinuplés* con los referentes históricos, culturales y literarios de la época; estos últimos son, además, objeto de múltiples inversiones y subversiones a lo largo de la obra.

Pese al éxito del que gozó entre el público contemporáneo, la comedia *El conde Partinuplés* se ha visto desdeñada por buena parte de la crítica moderna; en gran medida, debido al temprano juicio de McKenrick (1974: 172), quien la califica de “extremely bad”. En la misma línea, Ferrer Valls (1995) la considera una obra de escaso interés, con una acción y unos personajes poco desarrollados y sin “ningún tipo de conflicto que tenga que ver con el debate sobre la mujer”. Al compararla con la otra comedia conservada de la autora, *Valor, agravio y mujer*, sostiene que esta última, debido posiblemente a la influencia de María de Zayas, “manifiesta un ánimo reivindicativo que no existe en la anterior”.

Sin embargo, *El conde Partinuplés* ha sido también objeto de reinterpretaciones que abogan por la posición contraria; tanto es así que la obra ha llegado a entenderse como “a paradigm of feminist writing and contestation” (Quintero, 2012: 215). En este sentido pueden mencionarse, entre otros, ciertos estudios de los que se ofrece seguidamente una breve relación. En primer lugar, ya la edición de Luna (1993: 15) observa en *El conde Partinuplés* elementos de “reflexión y parodia de las convenciones y códigos que sirven para representar el signo ‘mujer’”. Posteriormente, Soufas (1997) subraya el conflicto existente entre la condición de mujer de Rosaura y su ser político en cuanto emperatriz, una situación que tratará de superar a través de la magia. Su estudio alude, además, a la inversión de la mirada masculina y la reescritura de mitos y convenciones literarias presentes en la obra; a esta cuestión se refiere también Quintero (2012), si bien insistiendo en que Rosaura no llega a demostrar las virtudes propias de una gobernante, ni en el ámbito político ni en el militar. Por su parte, Carrión (1999) sostiene que la posposición del matrimonio en *El conde Partinuplés* funciona como una estrategia para ofrecer una crítica de la representación de la mujer en el discurso político y literario de su tiempo. Weimer (2000) y Maroto Camino (2007) estudian las conexiones entre *El conde Partinuplés* y la comedia calderoniana *La vida es sueño*, y a partir de ellas concluyen que la obra de Caro supone una contestación al orden patriarcal, aunque en distinto grado: si para Weimer dicho orden se ve desafiado, Maroto Camino habla de una negociación. Además, esta estudiosa insiste en el valor de la magia como vehículo de la agencia femenina en *El*

*conde Partinuplés*, una idea que interesa contemplar en paralelo a la visión de Kaminsky (1993) de la profecía que amenaza a Rosaura como símbolo del patriarcado.

Tomando en consideración el enfoque de estas últimas aportaciones, el presente artículo propone leer *El conde Partinuplés* como una reflexión sobre el entramado de contradicciones en el que había de moverse una gobernante en el siglo XVII. La representación social, ideológica y cultural vigente de la mujer limita necesariamente el ejercicio del poder por parte de Rosaura. Por ello, la actuación de la emperatriz responde no tanto a un compromiso voluntario como a la imposibilidad de romper de manera absoluta con las normas de su mundo. En consecuencia, la protagonista se mueve en un continuo ejercicio de dualidades: la misma acción puede suponer a un tiempo una expresión de poder y una maniobra de autoprotección exigida por las limitaciones de su situación. En este sentido, también la magia debe entenderse como un símbolo de doble filo: como se verá, la profecía representa la amenaza ejercida por el orden social imperante, pero los conjuros de Aldora serán lo que permita abrir brechas en esa realidad y ofrecer una alternativa asentada sobre la agencia femenina y la solidaridad entre mujeres. Al mismo tiempo, los referentes míticos y literarios que construyen la cultura que niega a Rosaura como sujeto político aparecen en múltiples ocasiones invertidos o reinterpretados. Por esta razón, resulta necesario reexaminar la recreación e inversión de múltiples motivos intertextuales, mitológicos y culturales presentes a lo largo de la obra. Se observa, además, cómo ciertas desviaciones de la novela fuente de la comedia pueden favorecer la interpretación aquí propuesta. Paralelamente, se afirman en estas páginas la competencia de Rosaura como gobernante y su tendencia a priorizar, a lo largo de la comedia, lo político sobre lo sentimental. Los rasgos sintetizados permiten proponer la hipótesis de que, en *El conde Partinuplés*, Ana Caro Mallén expresa un ánimo no menos reivindicativo en torno a la situación de la mujer que el comúnmente reconocido por la crítica a propósito de *Virtud, agravio y mujer*.

De forma previa al análisis exhaustivo de la comedia con los objetivos antes apuntados, no es ocioso recordar algunos datos relativos a la obra que nos ocupa y a su autora. *El conde Partinuplés* es una comedia

caballeresco-mitológica impresa en 1653 y representada con toda probabilidad entre finales de la tercera década y comienzos de la cuarta del siglo XVII.<sup>1</sup> Por su parte, Ana Caro Mallén, una de las contadas dramaturgas del Barroco español,<sup>2</sup> desarrolló su carrera literaria en Sevilla, donde alcanzó la fama y el acceso a los círculos culturales y editoriales. Se tiene constancia además de que cobraba por sus escritos, lo que la convierte en escritora “de oficio” (Luna, 1995).<sup>3</sup> Las obras de Caro evidencian una sólida educación, que se refleja en las numerosas referencias históricas y mitológicas manejadas, unidas a un vivo interés por la realidad política y social de la época. En concreto, se conservan de su autoría dos comedias, *El conde Partinuplés* y *Valor, agravio y mujer*, además de una loa, un coloquio sentimental, cuatro relaciones y cinco poemas sueltos. El resto de su producción literaria se ha perdido, si bien se sabe que recibió retribuciones por al menos dos autos sacramentales: *La puerta de la Macarena* y *La cuesta de la Castilleja*. Su fallecimiento víctima de la peste en 1646, con la probable destrucción de sus pertenencias, puede explicar la ausencia de más obras conservadas.

*El conde Partinuplés* se abre con la conspiración de los vasallos de Rosaura, emperatriz de Constantinopla,<sup>4</sup> para derrocarla si no contrae matrimonio y proporciona un heredero al imperio: “cásese o pierda estos Rei-

<sup>1</sup> Véase la edición de Luna (1993: 10), de la que se extraen todos los textos; por su parte, Delgado (1993) propone situar la composición entre 1610 y 1611. Desde el punto de vista argumental, la obra parte de una célebre novela de caballerías francesa del siglo XII, *Partonopeus de Blois*, traducida por primera vez al castellano en 1497 y objeto de numerosas ediciones desde entonces.

<sup>2</sup> Véase Baranda (2004), quien incluye a Caro en la segunda y más interesante generación de dramaturgas del siglo XVII, junto con Leonor de la Cueva, María de Zayas y Ángela de Azevedo. Para una panorámica más amplia, pueden consultarse Serrano y Sanz (1903-1905), Baranda (2005, 2013), Montejo y Baranda (2002) y Baranda y Cruz (2018).

<sup>3</sup> Con respecto a la biografía de Caro, puede consultarse además el estudio de Escabias (2012). Esta autora defiende la teoría de que Caro nació como esclava morisca y fue posteriormente adoptada por la familia del procurador de la Real Audiencia de Granada.

<sup>4</sup> Para un estudio sobre la figura de la reina en el teatro español del Siglo de Oro, puede consultarse Zúñiga (2015). En concreto, Rosaura figura incluida en la categoría de las soberanas ficticias, pero que se mueven en contextos históricos o histórico-legendarios.

nos” (v. 5), proclaman antes de llamar a las armas. Ante el alboroto, Rosaura cree en un primer momento que se enfrentan a una amenaza externa; se muestra entonces dispuesta a luchar personalmente y “defender valiente, / de estos Reinos la corona” (vv. 33-34), si es necesario con su vida. Los propios sublevados exclaman al oírla “¡Qué cuerda!”, “¡Qué hermosa!” (v. 44); Rosaura armoniza así en su persona las cualidades de *potentia*, *sapientia* y *voluptas*.<sup>5</sup> Ante sus demandas, le confiesan que de la agitación “tú sola eres la causa” (v. 49) y, finalmente, Emilio le expone la situación (vv. 71-90):

Cásate pues, que no es justo,  
que dejes pasar la aurora  
de tu edad tierna, aguardando  
a que de tu sol se ponga [...]   
que habías de ver tu corona  
dividida en varios bandos,  
y arriesgada tu persona.  
Elige esposo, primero  
que la fe jurada rompan  
porque de no hacerlo así  
tu Majestad se disponga  
a defenderse de un vulgo  
conspirado en causa propia.  
[...] tú, Emperatriz, mira ahora  
si te importa el libre estado,  
o si el casarte te importa.

Estos versos reflejan el desgarramiento al que se ve sometida Rosaura a lo largo de la comedia: en su contexto, el poder y la independencia se muestran irreconciliables con la condición femenina. Sus propios súbditos vierten sobre ella una mirada masculina que la considera mujer antes

<sup>5</sup> Como recuerda Gil-Oslé (2009: 112), la unión de estas tres vías hacia la felicidad es lo que aconseja Ficino a Lorenzo de Medici, de manera que “Rosaura es la encarnación de un ideal y se puede considerar la posibilidad de que ella misma funcione como un ‘espejo’ político dentro de la obra”. En relación con la *sapientia*, puede consultarse el análisis de Voros (2000) en torno a la caracterización del ingenio femenino en *El conde Partinuplés*.

que reina, y objeto de deseo antes que sujeto político; con la aplicación del tópico del *carpe diem* y la valoración de su juventud y atractivo físico, “she becomes the objectified courtly *dama*, gazed upon by the entire court” (Soufas, 1997: 47). La amenaza de una rebelión violenta se hace explícita, así como el peligro de la propia vida de la emperatriz. La única opción que se le ofrece es el matrimonio, con conocimiento de que esta imposición corre el riesgo de privarla simultáneamente de su autonomía, tanto en lo político como en lo personal: perderá el llamado “libre estado”. La conciencia de este hecho se intensifica cuando Rosaura revela los temores que hasta ahora le han impedido tomar marido; tienen origen en una predicción formulada por los astrólogos (vv. 177-86):

que un hombre, ¡fiero daño!,  
le trataría a mi verdad engaño  
rompiéndome la fe por él jurada,  
y que si en este tiempo reparada  
no fuese por mi industria esta Corona,  
riesgo corrían ella y mi persona;  
porque este hombre engañoso,  
con palabra de esposo,  
quebrantando después la fe debida,  
el fin ocasionaba de mi vida.

Para McKendrick (1974: 172, nota 1), quien tiene una muy negativa opinión de la obra, la profecía supone “a mere variation on the usual inability to conceive of female *esquivez*’s having any spontaneous origins”. Sin embargo, tras este elemento mágico, que no está presente en la novela francesa fuente de la comedia,<sup>6</sup> puede leerse una amenaza simbólica mucho más significativa: dado que para la mujer del XVII el matrimonio implica la

<sup>6</sup> Weimer (2000) sugiere que la adición de la profecía funesta sobre la sucesión es reflejo de la intertextualidad establecida entre la comedia de Caro y *La vida es sueño*: en opinión del crítico, *El conde Partinuplés* implica una revisión profeminista del texto calderoniano. Uno de los indicadores más obvios del vínculo entre ambas obras es el personaje de Federico de Polonia, pretendiente de Rosaura, quien se declara hijo de Segismundo. Maroto Camino (2007) incide también en las conexiones existentes entre estas dos comedias.

sumisión a un marido, Rosaura sabe que al casarse se sitúa en una posición vulnerable. Como mujer, se le exige que entregue el poder sobre sí misma a su esposo; hacerlo y mantener intacto el poder sobre el reino implica una contradicción inevitable. Por ello, no hay duda de que, si el hombre elegido decidiese traicionar la confianza de la heroína y abusar de la posición que se le ha otorgado, la propia Rosaura y su imperio correrían grave peligro. Tal interpretación es coincidente con la de Kaminsky (1993: 94), para quien “the horoscope is a representation of both the rule and the forecast of the patriarchal power”. En el personaje de Rosaura se dramatiza, por lo tanto, la compleja situación a la que habría de enfrentarse toda gobernante de la época.<sup>7</sup> Recuérdese, a modo de muestra, la postura de Vives (1947: 1103-04) en su *Formación de la mujer cristiana*, escrita para la educación de María I de Inglaterra:<sup>8</sup>

A la reina doña María, mujer del emperador Maximiliano, había tocado en herencia de su padre Carlos esta tierra y con-

<sup>7</sup> La preocupación de Rosaura no carece de antecedentes históricos. Isabel la Católica hubo de especificar en su acuerdo de matrimonio que mantendría intacta su soberanía sobre Castilla, prevención que Fernando no halló necesaria en Aragón (Soufas, 1997: 45). De manera similar, al casarse María I de Inglaterra, “the treaty obviously reflects a concern that the nature of the customary relations between husband and wife would affect Mary’s performance as monarch” (Jordan, 1987: 427), lo cual no impidió que en la práctica Felipe II ejerciese mayor influencia sobre el trono inglés de la que la ley le reservaba. Isabel I de Inglaterra, como es bien conocido, optó por nunca contraer matrimonio.

<sup>8</sup> La obra, originalmente escrita en latín y titulada *De institutione feminae christianae*, fue dirigida a Catalina de Aragón para la instrucción de la entonces princesa María, que habría de ser la primera reina gobernante de Inglaterra. Además, Catalina era hija de otra reina por derecho propio, Isabel de Castilla, quien había mostrado un notable interés por su educación personal y la de su prole; el mismo Vives señala que “la edad nuestra vió aquellas cuatro hijas de la reina Isabel [...] tener muy buenas letras” (1947: 999). Asimismo, el hecho de que a María la sucediese en el trono su hermanastra, Isabel I de Inglaterra, supuso que la corona inglesa estuviese en manos de una mujer a lo largo de casi todo el siglo XVI. Como observa Jordan (1987), esta situación, unida a la presencia de María Estuardo en Escocia, propició el surgimiento en el contexto británico de múltiples escritos a favor y en contra del gobierno femenino. Por otra parte, en el fragmento aquí seleccionado, Vives hace referencia a la duquesa María de Borgoña, que contrajo matrimonio con el emperador Maximiliano I.

dado de Flandes. Como tuviesen los flamencos en menguada opinión la llaneza y apacibilidad de Maximiliano y acudieran a doña María para todos los negocios de aquel dominio, jamás quiso ella determinar cosa alguna de poder absoluto sin consultarlo primero con su marido, cuya voluntad tuvo siempre por ley [...] No debe la mujer prudente estimar la cuantía de su dote, ni cuánto dinero introduce en la casa de su marido, ni qué hermosura, ni qué prosapia esclarecida, sino el recato, la castidad, la probidad, la obediencia al imperio del marido, el diligente cuidado de los hijos y de la casa; dotada abastanza viene la mujer que con estas virtudes esté dotada.

Así pues, la encrucijada en la que se encuentra Rosaura en *El conde Partinuplés* deriva directamente de su condición de mujer; no hay duda de que un monarca masculino se hallaría también bajo la presión de obtener un heredero legítimo, pero ni el matrimonio supondría una amenaza a su autoridad, ni es muy probable que recibiese semejantes amenazas de sublevación: al fin y al cabo, incluso el tiranicidio era aprobado por los tratadistas políticos de la época solo en las circunstancias más extremas.<sup>9</sup> Además, ninguna de las opciones que se le presentan a la emperatriz le permite mantener su poder de manera íntegra: la rebelión de los vasallos implica, en la práctica, un rechazo esencial a su gobierno, pues, como observa Soufas (1997: 47-48), “her only hope of remaining in what amounts to a borrowed space of empowerment is to share it with a male”. La fragmentación de poder con la que se amenaza a la heroína (vv. 78-79: “habías de ver tu corona dividida”) parece, en un sentido u otro, inevitable.

Pese a su indignación y reticencias, Rosaura acepta buscar un marido, “sea o no sea justo” (v. 193) que se le haga tal exigencia, y negocia con sus vasallos un año de plazo. Una vez a solas con su prima Aldora, se lamenta: “¿qué gusto puedo tener / cuando, ¡ay Dios!, me considero / esclava siendo Señora, / y vasalla siendo dueño?” (vv. 285-88). De nuevo,

<sup>9</sup> El debate en torno al derecho de resistencia ante el gobernante injusto fue muy intenso en el Siglo de Oro; dado que la bibliografía sobre este tema es muy abundante y una mayor profundización en él me apartaría del propósito de este artículo, remito, por ejemplo, a Fox (1986: 13).

la incompatibilidad entre el papel público y el privado exigidos a la gobernante mujer es traída a primer plano, al tiempo que, como señala Luna (1993: 92, n. al v. 288), se sugiere una denuncia del matrimonio “como relación jerárquica”.

En esta situación, a Rosaura solo le queda una posibilidad: aceptar la imposición y, en la medida de lo posible, tratar de reescribirla en sus propios términos. Para ello, desea recabar la mayor cantidad de información posible sobre sus pretendientes, a fin de escoger a aquel que menos posibilidades tenga de confirmar la funesta profecía. Esto resulta posible gracias a las artes mágicas de Aldora, quien convoca a los espíritus infernales<sup>10</sup> para que “en aparentes figuras / sean de mi vista objetos” (vv. 337-38) los príncipes considerados. Cada uno de los tres pretendientes propuestos por el consejo de la emperatriz encarna una de las virtudes que Rosaura aún en sí misma: Federico la *voluptas*, Roberto la *potentia* y Eduardo, la *sapientia*. En este sentido, puede decirse que todos son inferiores a ella. Rosaura los rechaza a los tres<sup>11</sup> y opta por una cuarta vía, la del conde Partinuplés, en una subversión del juicio de Paris sobre la que observa Gil-Oslé (2009: 109-11):

Los cambios que las escritoras de la temprana modernidad europea hacen en estas *funciones* del *Juicio de Paris* resaltan la voz femenina actuando dentro (a veces, incluso fuera) de las normas de la política matrimonial. Por ejemplo, que la *función* del juez la cumpla una mujer -Cara en Boccaccio, Rosaura en Ana

<sup>10</sup> A pesar de su invocación a los espíritus del infierno, no debe confundirse la práctica de Aldora con lo que se entendía por brujería en el Siglo de Oro: “La hechicería es un intento de dominar la naturaleza para producir resultados benéficos o maléficos, por lo general con ayuda de los espíritus del mal. Por otra parte, la brujería engloba a la hechicería, pero va más lejos, pues la bruja firma un pacto con el Diablo para realizar actos mágicos con el fin de negar, repudiar y afrentar al Dios cristiano” (Robbins, 1991: 298).

<sup>11</sup> Cabe destacar el motivo aducido por la heroína para rechazar a Roberto, príncipe de Transilvania: “Y si es tan bravo Roberto, / ¿quién duda que batirá / de mi pecho el muro tierno / con fuerzas y tiranías, / siendo quizá el monstruo fiero / que amenaza la ruina / de mi vida y de este Imperio?” (vv. 408-14). Una vez más, la amenaza de la violencia resulta omnipresente y determinante en las decisiones de la emperatriz.

Caro- no es inicuo, ya que entra dentro del campo de *quién* elige, trascendiendo el *qué* del formalismo [...] La expresión de su deseo no domesticado dentro de la sociedad androcéntrica simbolizada por el *Juicio de Paris*, es la forma en que Rosaura habita las normas sin llegar a la confrontación absoluta, al mismo tiempo que tampoco se somete completamente a los deseos de sus súbditos.

De este modo, la magia permite la inversión de la mirada, de tal manera que son ahora los personajes masculinos los que se hallan sujetos al escrutinio de las mujeres. La magia como contrapoder femenino es una constante en el imaginario mítico y literario; en concreto, el personaje de Aldora bebe de la tradición de las hechiceras clásicas de Tesalia, o hechiceras mediterráneas, herederas de Circe: se trata de una figura considerablemente productiva en el teatro barroco.<sup>12</sup> Además, este recurso puede resultar todavía más significativo en las obras escritas por mujeres; como señala Alberola (2010: 328), “la magia no es banal en la producción literaria femenina: la mujer recurre a ella porque no puede oponerse de otro modo al poder masculino. En este sentido, la función de la magia en las piezas escritas por mujeres sería la de liberar a la *fémmina*”.

No hay que olvidar, además, que tanto la magia como el teatro y sus recursos escenográficos asociados funcionan, con frecuencia, como vehículo de evasión, al tiempo que elementos posibilitadores de situaciones instaladas al margen de la realidad y el orden social.<sup>13</sup> Así pues, la ma-

<sup>12</sup> Véase Alberola (2010). Respecto a la clasificación de Aldora como hechicera mediterránea, además de la caracterización general del personaje y sus habilidades (preferencia por la magia amatoria, representación de hechos ocurridos a distancia...), confirma esta categorización la exclamación de Gaulín: “¿Si es Tesalia o la engañosa de Circe?” (vv. 715-16). Sobre el tema de la magia en *El conde Partinuplés*, puede consultarse también Castro de Moux (1998).

<sup>13</sup> “Al representar con los medios artificiales de la máquina teatral o al crear con la ayuda técnica apariciones insólitas e hiperbólicas, o dicho más generalmente, realidades todavía no representables o incluso todavía no imaginables (por maravillosas que sean), al anticiparlas, van extendiendo los límites de la realidad empírica, contribuyendo de esta manera al carácter emancipatorio de la literatura [...] Al compensar la realidad empírica deficitaria, al oponerse al saber empírico, la magia se ficciona-

gia no deja de ser un recurso para proporcionar un poder a quien no lo tiene según las leyes del mundo; al referirse al mito ancestral de la hechicera, Beauvoir (2016: 252) observa que “una acción es mágica cuando, en lugar de haber sido producida por un agente, emana de una pasividad”. En una sociedad donde el poder político es masculino, se espera incluso de la emperatriz que se convierta en un ente pasivo: solo yendo más allá de esa realidad pueden Rosaura y Aldora recobrar, en la ficción literaria, el control de la comedia. De este modo, la magia de Aldora, en estrecha colaboración con los recursos escénicos desplegados por la dramaturga, se vuelve el instrumento clave para la recuperación del poder y la agencia femenina en *El conde Partinuplés*; por tanto, “readers can safely infer that Aldora’s magical devices are statements of female agency” (Maroto Camino, 2007: 207).<sup>14</sup> La amistad y colaboración entre Aldora y Rosaura resulta, pues, un elemento fundamental, como insiste Kaminsky (1993: 92-93):

It is not only in the attitude toward marriage that Caro’s plays recast intimate relationships. They also portray homosocial relationships differently, skewing the conventions of the *comedia* without breaking them. The close friendship between women, in this case Rosaura and Aldora, is not uncommon in plays of the period; what is uncommon is the ability of these women, together, to make decisions and exercise power.

En este sentido, la magia es en *El conde Partinuplés* a la vez amenaza y salvación: la profecía vaticina la muerte de Rosaura y la destrucción de su reino a manos de su esposo; las artes de Aldora la ayudan a recobrar la agencia y, quizás, evadir ese destino. No está fuera de lugar, por lo tanto, leer en esta comedia una defensa de la solidaridad femenina frente a las li-

---

liza, posibilitando o legitimando ahora la transgresión de tabúes, concediendo más libertad a la subjetividad, a la contingencia y a la creación ilimitada de mundos ficcionales” (Hönig, 2007: 295-96).

<sup>14</sup> Además, Maroto Camino (2007) compara el empleo activo de la magia por parte de Aldora (y, a través de ella, Rosaura) para eludir la profecía con el proceder del rey Basilio en *La vida es sueño*, quien se deja guiar por una confianza excesiva en la astrología. En relación con ello, sugiere la existencia en *El conde Partinuplés* de cierta reivindicación de la tradición mágica asociada a la mujer.

mitaciones impuestas por el orden social<sup>15</sup>. En palabras de Maroto Camino (2007: 210):

*El conde Partinuplés* cannot but create in audiences and readers alike the lasting impression that women should act in solidarity in this misogynist world. *El conde Partinuplés*, then, not only tests received notions of hegemony and kingship but also vindicates magic and female powers, including the power to question the Baroque engenderment of notions such as identity, subjectivity, friendship, and agency.

Una vez Rosaura ha examinado a sus potenciales cónyuges y se ha decidido por Partinuplés, Aldora hace llegar a este un retrato de la emperatriz; a continuación, ante el conde y su criado Gaulín aparece una fiera, a la que siguen hasta que esta se transforma en Rosaura y desaparece. Partinuplés queda cautivado por la mujer del retrato y olvida por completo a su prometida, Lisbella. Como observa Carrión (1999: 243-44), en esta escena Lisbella interpreta acertadamente la inscripción que acompaña al retrato: “en la R dirá Reina, / y en la A [...] de Asia o África” (vv. 522-24); sin embargo, Partinuplés la interrumpe para hacer en su lugar una lectura enmarcada en la tradición cortés: “en las almas reina” (v. 524). Paradójicamente, el conjunto de la escena supone a pesar de ello una nueva inversión de la mirada masculina (Quintero, 2012: 219): los tópicos del retrato como fetiche de la amada, y de esta última como presa a la que el hombre debe dar caza, son subvertidos de tal modo que se convierten en instrumentos de la agencia femenina, puesto que es Rosaura quien toma la iniciativa en la seducción.<sup>16</sup> Algo similar ocurre en *Valor, agravio y mujer*, donde también

---

<sup>15</sup> Sobre la importancia de la solidaridad entre mujeres en la otra comedia conservada de Caro, *Valor, agravio y mujer*, así como en *Traición en la amistad* de María de Zayas, puede consultarse Maroto Camino (1999). Respecto a la primera, ha de destacarse la actitud de Estela al descubrir que su amado don Juan tiene un compromiso previo con Leonor: tras reprocharle enérgicamente su comportamiento para con esta, renuncia a la relación y declara: “Quedemos / hermanas, Leonor hermosa” (vv. 2731-32). Véase también Vollendorf (2005).

<sup>16</sup> “This scenario creates a sense of reciprocity in the relationship of hunted and hunter, normally embedded in strict gender constraints at this time. Caro’s presentation of the hunt and the portrait effectively reverses subject and object, thereby renegotia-

aparece el retrato como instrumento empleado por la heroína para despertar (en este caso, reavivar) el amor del hombre al que desea. Además, en dicha comedia Caro ofrece una crítica a otro de los más repetidos paradigmas sociales y literarios que integraban el discurso misógino, el código del honor: sus personajes llegan a hallarse en una situación de absurdo en la que “todos hemos de matarnos, / yo no hallo otro remedio [...] y ése es bárbaro y sangriento” (vv. 2662-65).<sup>17</sup>

En el segundo acto, mediante una nueva serie de intervenciones mágicas de Aldora, Partinuplés y Gaulín son transportados al castillo de la emperatriz en Constantinopla. Allí, manos invisibles les sirven comida y bebida, que el *gracioso* (portavoz de opiniones cada vez más misóginas a lo largo de la obra)<sup>18</sup> es incapaz de tocar, en castigo a sus continuas malas palabras sobre la amada misteriosa de su señor. A continuación, Rosaura le habla al conde y le declara su amor, pero, valiéndose de la oscuridad, se niega a dejarse ver<sup>19</sup> (vv. 1016-38):

CONDE      Pues, ¿qué teméis?  
 ROSAURA                      A vos mismo.  
 CONDE      [...] Pues, ¿por qué  
    cuando me tenéis rendido  
    en vuestro poder y estáis  
    satisfecha de lo dicho,

ting the relationship between man and woman” (Maroto Camino, 2007: 207).

<sup>17</sup> Véase Ferrer Valls (1995). Para esta autora, además, la ausencia de final trágico en *Valor, agravio y mujer* implica una contestación a los dramas de honra de tipo lopesco y calderoniano; a su vez, Maroto Camino (1996) propone una lectura de dicha obra como una reescritura de la tradición donjuanesca. Respecto a la reelaboración de los elementos convencionales de la comedia en las obras de autoría femenina, y en concreto en las de Ana Caro, pueden consultarse también Ordóñez (1985), Williamsen (1992) y Dougherty (1997).

<sup>18</sup> Por ejemplo, cuando Partinuplés recibe el retrato de Rosaura, Gaulín se burla de las iniciales en él inscritas, sugiriendo significados peyorativos como “rapada o relamida, / rayada, rota o raida, / rotunda, ratera o rana [...] y si es enigma más grave, / el A quiere decir ave / y la R, de rapiña” (vv. 530-40). Posteriormente, en referencia al conjunto del género femenino, exclama: “¡oh, quien las matara a coces a todas!” (vv. 1543-44).

<sup>19</sup> Se trata del tópicus de la amante invisible, estudiado por Armas (1976).

me negáis vuestra hermosura,  
 privando el mejor sentido  
 del gusto en su bello objeto?  
 ROSAURA      No apuremos silogismos [...]   
    demás que me habéis visto  
    y os he parecido bien.  
 CONDE                      ¿Yo? ¿cuándo?

Como reflejan los anteriores versos, Partinuplés, aun admitiendo que “me tenéis rendido en vuestro poder”, exige enseguida la posibilidad de juzgar el aspecto físico de Rosaura. Sin embargo, la inversión de la mirada que marca toda la obra continúa, y la emperatriz le niega ese privilegio. No ha de pasar inadvertido que el motivo por el que lo hace es, como ella misma afirma, el temor al propio conde: a que la traicione y, muy posiblemente, a que haga pública su identidad y cause su deshonra.<sup>20</sup> Incluso ayudada por la magia, la emperatriz sigue sintiéndose obligada a esquivar las fronteras impuestas por su condición de mujer: en este sentido, su negativa a dejarse ver es a la vez una expresión de autoridad sobre Partinuplés y una consecuencia de las limitaciones de su propio poder en el orden social vigente.

Además, el anterior diálogo refleja la poca firmeza de la que hace gala Partinuplés a lo largo de la comedia: proclama ahora su amor por Rosaura, aunque poco después empieza ya a sospechar que es la misma mujer del retrato que antes lo cautivó; y en cuanto a su antigua prometida, declara: “No hay Lisbella, perdóneme su decoro” (vv. 1296-97). Así pues, si el honor de alguien está en juego por la volatilidad del conde, no es el suyo, sino el de Rosaura y Lisbella.<sup>21</sup> En esta misma línea, defectos tradi-

<sup>20</sup> Rosaura “uses darkness as a form of enclosure that protects her from recognition in her transgression of woman’s permissible expression of desire” (Soufas, 1997: 53). De manera implícita, puede entenderse que Rosaura y Partinuplés mantienen relaciones sexuales en el acto segundo, algo que resultaba explícito en la novela fuente.

<sup>21</sup> En *Valor, agravio y mujer*, la poca constancia del protagonista masculino y las consecuencias de su comportamiento sobre la honra de la heroína suponen el principal desencadenante de la trama. Ella lo tacha de “aleve, ingrato, mudable, / injusto, engañador, falso / perjuro, bárbaro, fácil / sin Dios, sin fe, sin palabra” (vv. 1455-58), y declara: “si como es justo guardasen / los hombres de vuestras prendas / otros preceptos



propone una inversión de género sobre un recurrente motivo literario. Rosaura ha tomado el papel de Eros, que rapta a Partinuplés/Psique y lo lleva a su palacio para convertirlo en su esposo; es ella también quien se niega a mostrar su aspecto, convirtiéndose en la amante potencialmente monstruosa. Como Psique, el conde se deja llevar por la curiosidad y transgrede la prohibición aprovechando el sueño de Rosaura, lo que fuerza la separación de los enamorados. En este caso, la inversión de género que prioriza la agencia femenina se hallaba ya en la novela fuente. Con todo, Torres (2015: 213) pone en valor la interacción de Caro con el mito original:

Interestingly, the tendency among modern commentators has been to accept Caro's engagement with the gender dynamics of the myth as mediated by the French chapbook, despite the popularity and availability of Apuleius in the period, and the coincidence of several conceptual components that inform symbolic interaction in both the play and in its mythical model: among these, women competing in the realm of *simulacra* (Psyche/Venus; Rosaura/Lisbella); shared shifts in perspectives of curiosity and envy, and the sense of life as a series of non-identical repetitions and/or of 'testing grounds', imagined and real, where 'being human' rises and falls, dependent upon the choices made.

Por otro lado, en el anterior discurso de Rosaura queda patente que sigue amando al conde, pero ha constatado que, en el momento en el que le ha permitido hallarse en una situación de poder sobre ella, Partinuplés ha abusado de ese privilegio. Se trata del mismo tipo de comportamiento contra el que la había advertido la profecía; así pues, ella no puede tomarlo por marido y darle prerrogativas sobre su reino. Una vez más, la emperatriz pone la razón política por delante de sus sentimientos. Además, Rosaura puede tener o no la fuerza física para ejercer su venganza sobre Partinuplés (recuérdese su disposición inicial para tomar las armas frente a hipotéticos invasores), pero, como emperatriz, sí tiene el poder necesario para hacerlo matar, sea por Aldora o por la guardia. O, al menos, así sería si la cooperación entre las dos mujeres que hasta este momento dominaba la obra siguiese en pie: sin embargo, como señala Soufas (1997: 55), "the

female community of two does not maintain its coherent independence, and Aldora becomes from this point the active sponsor of Partinuplés".

En efecto, a espaldas de Rosaura, Aldora salva la vida de Partinuplés y dedica desde entonces sus esfuerzos a ayudarle a obtener la mano de la emperatriz. Resulta pertinente recordar las palabras de Alberola (2010: 301-03) sobre la categoría genérica de la hechicera mediterránea:

Frente al mundo real, patriarcal, se erige el refugio invisible y oculto de la hechicera, en el cual ella puede ser la gran dominadora. Sin embargo, la realidad en la que se destaca la supremacía masculina termina consiguiendo la victoria. La hechicera mediterránea no sirve al diablo, pero sí sirve al amante y al amor. Su centro es el hombre. No importa que su hechicería sea un espacio matriarcal, interesa observarla como un satélite que gira incesantemente alrededor de un astro del que no podrá apartarse.

Repetiendo un motivo muy recurrente, Aldora organiza la participación encubierta de Partinuplés en el torneo que Rosaura ha decidido celebrar para determinar quién será su marido entre los pretendientes restantes. Así pues, la emperatriz se encuentra una vez más convertida en la dama objeto, el premio que se disputan los personajes masculinos. Sin embargo, antes de que la competición tenga lugar, irrumpe en escena la olvidada Lisbella, al mando del ejército de Francia: tras la muerte de su tío, se ha convertido en la segunda mujer imbuida de poder real en la comedia. Su entrada en Constantinopla, cual "Semíramis armada" (v. 1790),<sup>25</sup> es todo un despliegue de poder militar; las tropas francesas responden a su arenga con "Todos te obedecerán / Todos morirán contigo" (vv. 1808-09). Tras saludar a Rosaura como señora soberana de Constantinopla, Lisbella se presenta como "una mujer sola que / viene de razón armada" (vv. 1963-64), y añade (vv. 1966-76):

<sup>25</sup> La mítica Semíramis, reina guerrera asiria, es mencionada con frecuencia en obras y discursos de apología femenina; por ejemplo, a ella dedica Christine de Pizan el capítulo I, 15 de *La ciudad de las damas*, donde emplea su ejemplo como la primera piedra sobre la que asentar su ciudadela. Calderón la hizo protagonista de *La hija del aire*.

LISBELLA [...] yo soy Lisbella de Francia,  
hija soy de su Delfín  
y de la Flor de Lis, hermana  
de Enrico su invicto Rey,  
heredera soy de Galia,  
reino a quien los Pirineos  
humillan las frentes altas.<sup>26</sup>  
Dueño soy de muchos reinos,  
y soy Lisbella, que basta  
para emprender valerosa  
esta empresa, aunque tan ardua.

Acto seguido, expone sus demandas, amenazando con reducir Constantinopla a cenizas de no verlas cumplidas: ha venido con intención de rescatar a Partinuplés y hacerlo reinar a su lado, si bien su motivación ya “no es amor, es conveniencia” (v. 1995), por ser el conde el legítimo heredero al trono francés. Al igual que Rosaura en anteriores ocasiones, Lisbella se guía primariamente por razones políticas.<sup>27</sup> Además, Luna (1993: 169, n. al v. 1995) dice de ella que “se comporta como varón para recuperar a su prometido”: lo cierto es que, en este escenario, Partinuplés es quien se halla necesitado de rescate, y Lisbella quien se ve “obligada / a redimir de este agravio / la vejación o la infamia” (vv. 1998-90). No es nada inusual en la comedia barroca que la heroína que ha sido abandonada por un hombre, como es el caso de Lisbella, tome las armas y, en disfraz masculino, parta en su busca, a fin de restaurar su propio honor perdido: las exaltaciones del propio valor y la evocación de figuras como Semíramis resultan también

<sup>26</sup> Respecto a una presentación similarmente prolija de Roberto, el príncipe transilvano, Luna (1993: 135, n. al v. 1207) recuerda el oficio de cronista de Ana Caro. Sin duda, el interés por la cuestión política demostrado en esta obra puede relacionarse con dicha ocupación.

<sup>27</sup> “Rosaura and Lisbella are both admirable and sympathetic figures whose rivalry for Partinuplés, although it brings their nations to the brink of war, is less self-serving than it is concerned with larger questions, including those of Constantinople and France’s royal successions” (Weimer, 1999: 308). Cfr. Zúñiga (2015: 405), para quien “la faceta política de Rosaura queda reflejada tan solo en la obligación, por razón de estado, de contraer matrimonio para garantizar la continuidad monárquica”.

recurrentes. Sin ir más lejos, así sucede en *Valor, agravio y mujer*, donde Leonor sale en traje de hombre a reparar el agravio sufrido por el abandono de don Juan; cuando su criado cuestiona si, como mujer, tendrá la fuerza necesaria para poner en práctica su valeroso propósito, ella contesta: “Semiramis, ¿no fue heroica? / Cenobia, Drusila, Draznes, / Camila, y otras cien mil, / ¿no sirvieron de ejemplares / a mil varones famosos?” (vv. 1341-45).<sup>28</sup> En palabras de Soufas (1996: 132), “only by sharing the male space through disguise and insinuation into the circle of males who have the power to remedy the situation can a woman such as Leonor hope to force the fulfillment of the promise of marriage she seeks”. Sin embargo, en *El conde Partinuplés* la autora parte del mismo concepto para presentar un caso diferente al habitual: Lisbella está muy lejos de ocultar su identidad o su género, y el agravio que pretende reparar no es el de su propio abandono, sino el infligido a Francia al mantener (supone ella) preso a su heredero. Una vez más, prevalece la motivación de estado frente a la personal o amorosa.

Además, para negociar la reparación de la afrenta, Lisbella no trata de infiltrarse en los círculos masculinos del poder, sino que dialoga con la propia Rosaura. Esta le hace saber que ya no tiene intención de casarse con el conde, ni lo retiene para tal fin, sino que, de hecho, se dispone a contraer matrimonio con el ganador del torneo. Ante “disculpa tan cortés / y satisfacción tan clara” (vv. 2053-54), el enfrentamiento entre ambas soberanas se torna en alianza, y Lisbella decide quedarse a la competición. En un típico giro argumental sin duda anticipado por el público de la comedia, el vencedor resulta ser un caballero misterioso, que no es otro que Partinuplés. Lisbella protesta (vv. 2087-88: “Conde, mi primo y señor, / mira que te espera un reino”), ante lo cual el conde abdica en ella su derecho al trono. A este diálogo sigue el desenlace tradicional de la comedia, mediante la celebración de bodas múltiples (vv. 2091-2100):

ROSAURA [...] Yo soy tuya.  
CONDE Prima, aquí no hay remedio,

<sup>28</sup> Sobre el personaje de Leonor, la agencia femenina y la perturbación del binarismo de género en la comedia, puede consultarse Cortez (1998); véanse también Lundelius (1989), Walen (1992) y Gorfkle (1996).



domina la escena, y Aldora actúa casi como una segunda dramaturga que orquesta la acción de la comedia. Por todo ello, si en *Valor, agravio y mujer* se ha leído una crítica por parte de Caro a la situación desigual y paradójica de las mujeres en la esfera amorosa y personal (en especial, en torno al código del honor), puede afirmarse que *El conde Partinuplés* hace lo propio con respecto al ámbito público y político. En ambos casos, además, la solución propuesta por la autora pasa por la toma de control por parte de los personajes femeninos, así como por el establecimiento de vínculos de solidaridad entre ellos.

**Recibido:** 16/05/2018

**Aceptado:** 19/09/2018

### Referencias bibliográficas

Alberola, Eva Lara (2010), *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

Armas, Frederick A. de (1976), *The Invisible Mistress: aspects of feminism and fantasy in the Golden Age*, Charlottesville: Biblioteca Siglo de Oro.

Baranda, Nieves (2004), “Las dramaturgas del siglo XVII”, en Ignacio Arellano, coord., *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona: Anthropos, pp. 21-28.

----- (2005), *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid: Arco Libros.

-----, dir. (2013), *Bibliografía de escritoras españolas (BIESES)*, consultado el 15 de mayo de 2018, <<http://www.bieses.net/>>.

----- y Anne J. Cruz, coords. (2018), *Las escritoras españolas de la Edad Moderna: historia y guía para la investigación*, Madrid: UNED.

Beauvoir, Simone (2016), *El segundo sexo*, ed. Teresa López Pardina, trad. Alicia Martorell, Madrid: Cátedra.

Caro, Ana (1993a), *El conde Partinuplés*, ed. Lola Luna, Kassel: Reichenberger.

----- (1993b), *Valor, agravio y mujer*, ed. Lola Luna, Madrid: Castalia.

Carrión, María Mercedes (1999), “Portrait of a Lady: Marriage, Postponement, and Representation in Ana Caro’s *El Conde Partinuplés*”, *MLN*, 114, 2, pp. 241-268.

Castro de Moux, María E. (1998), “La leyenda del Conde Partinuplés: Magia y escepticismo en Tirso de Molina y Ana Caro”, *Romance Languages Annual*, 10, 2, pp. 503-511.

Cortez, Beatriz (1998), “El travestismo de Rosaura en *La vida es sueño* y de Leonor en *Valor, agravio y mujer*: El surgimiento de la agencialidad femenina y la desnaturalización del binarismo del género”, *Bulletin of the Comediantes*, 50, 2, pp. 371-85.

Delgado, María José (1993), “*Valor, agravio y mujer*” y “*El conde Partinuplés*”, de Ana Caro: una edición crítica, tesis doctoral, Arizona: Universidad.

Dougherty, Deborah (1997), “Out of the Mouths of ‘Babes’: Gender Ventriloquism and the Canon in Two Dramas by Ana Caro Mallén”, *Monographic Review*, 13, pp. 87-97.

Escabias, Juana (2012), “Ana María Caro Mallén de Torres: una esclava en los corrales de comedias del siglo XVII”, *Epos*, 28, pp. 177-193.

Ferrer Valls, Teresa (1995), “La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII”, en Sonia Mattalía y Milagros Aleza Izquierdo, coords.: *Mujeres, escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*, Valencia: Universitat de València, pp. 91-108.

Fox, Dian (1986), *Kings in Calderón: A Study in Characterization and Political Theory*, Londres: Támesis.

Gil-Oslé, Juan Pablo (2009), “El examen de maridos en *El conde Partinuplés* de Ana Caro: la agencia femenina en el *Juicio de Paris*”, *Bulletin of the Comediantes*, 61, 2, pp. 103-119.

Gorfkle, Laura (1996), "Re-Staging Femininity in Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*", *Bulletin of the Comediantes*, 48, 1, pp. 25-36.

Hönig, Susanna J. O. (2007), "Algunas notas sobre las hadas, magas y sabias en las novelas de caballerías", en José Manuel Cacho Bleuca, coord.: *De la literatura caballeresca al Quijote*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 283-300.

Jordan, Constance (1987), "Woman's Rule in Sixteenth-Century British Political Thought", *Renaissance Quarterly*, 40, 3, pp. 421-451.

Kaminsky, Amy (1993), "Ana Caro Mallén de Soto (Seventeenth Century)", en Linda Gould Levine, Ellen Engelson Marson y Gloria Feiman Waldman, eds.: *Spanish women writers: a bio-bibliographical source book*, Westport: Greenwood Press, pp. 86-97.

Luna, Lola, ed. (1993), *El conde Partinuplés*, Kassel: Reichenberger.

----- (1995), "Ana Caro, una escritora 'de oficio' del Siglo de Oro", *Bulletin of Hispanic Studies*, 72, 1, pp. 11-26.

Lundelius, Ruth (1989), "Spanish Poet and Dramatist: Ana Caro", en Katharina M. Wilson y Frank J. Warnke, eds.: *Women Writers of the Seventeenth Century*, Athens, Georgia: University of Georgia Press, pp. 228-240.

Maroto Camino, Mercedes (1996), "Ficción, afición y seducción: Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*", *Bulletin of the Comediantes*, 48, 1, pp. 37-50.

----- (1999), "María de Zayas and Ana Caro: The Space of Woman's Solidarity in the Spanish Golden Age", *Hispanic Review*, 67, 1, pp. 1-16.

----- (2007), "Negotiating Woman: Ana Caro's *El conde Partinuplés* and Pedro Calderón de la Barca's *La vida es sueño*", *Tulsa Studies in Women's Literature*, 26, 2, pp. 199-216.

McKendrick, Melveena (1974), *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Londres: Cambridge University Press.

Montejo Gurruchaga, Lucía y Baranda, Nieves, eds. (2002), *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*, Madrid: UNED.

Ordóñez, Elizabeth J. (1985), "Woman and Her Text in the Works of María de Zayas and Ana Caro", *Revista de Estudios Hispánicos*, 19, 1, pp. 3-15.

Pizan, Christine de (1999), *La ciudad de las damas*, ed. Marie-José Lemarchand, Madrid: Siruela.

Quintero, María Cristina (2012), *Gendering the Crown in the Spanish Baroque Comedia*, Farnham: Ashgate.

Robbins, Rossell Hope (1991), *Enciclopedia de la brujería y la demonología*, Madrid: Debate.

Serrano y Sanz, Manuel (1903-1905), *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas, desde el año 1401 al 1833*, Madrid: Rivadeneyra.

Soufas, Teresa S. (1991), "Ana Caro's Re-Evaluation of the mujer varonil and Her Theatrics in *Valor, agravio y mujer*", en Anita K. Stoll y Dawn L. Smith, eds.: *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 85-106.

----- (1996), "A Feminist Approach to a Golden Age Dramaturga's Play", en Barbara Simerka, ed.: *El arte nuevo de estudiar comedias: Literary Theory and Spanish Golden Age Drama*, London: Associated University Presses, pp. 127-142.

----- (1997), *Dramas of Distinction: A Study of Plays by Golden Age Women*, Lexington: University Press of Kentucky.

Torres, Isabel (2015), "'Pues tanto se esconde': Elusion at (inter)play in Ana Caro's *El conde Partinuplés*", *Bulletin of Hispanic Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, 92, 8-10, pp. 203-222.

Vives, Juan Luis (1947), *Formación de la mujer cristiana*, en *Obras completas*, ed. y trad. Lorenzo Riber, I, Madrid: Aguilar, pp. 987-1175.

Vollendorf, Lisa (2005), "The Value of Female Friendship in Seventeenth-Century Spain", *Texas Studies in Literature and Language*, 47, 4, pp. 425-445.

Voros, Sharon D. (2000), "Fashioning Feminine Wit in María de Zayas, Ana Caro, and Leonor de la Cueva", en Anita K. Stoll y Dawn L. Smith,

eds.: *Gender, Identity, and Representation in Spain's Golden Age*, Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 156-177.

Walen, Denise A. (1992), "The Feminist Discourse of Ana Caro", *Text & Presentation*, 13, pp. 89-95.

Weimer, Christopher B. (1999), "Mimesis and Sacrifice: Girardian Theory and Women's Comedias", en Valerie Hegstrom y Amy R. Williamsen, eds.: *Engendering the Early Modern Stage: Women Playrights in the Spanish Empire*, New Orleans: University Press of the South, pp. 285-315.

----- (2000), "Ana Caro's *El conde Partinuplés* and Calderón's *La vida es sueño*: Protofeminism and Heuristic Imitation", *Bulletin of the Comediantes*, 52, 1, pp. 123-146.

Williamsen, Amy R. (1992), "Re-Writing in the Margins: Caro's *Valor, agravio y mujer* as Challenge to Dominant Discourse", *Bulletin of the Comediantes*, 44, 1, pp. 21-30.

Zúñiga Lacruz, Ana (2015), *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina*, Kassel: Reichenberger.