

**“Si me buscas me hallarás:” mujer buscada, hallada y admirada en
El conde Partinuplés de Ana Caro¹**

Antonio Pérez Romero
John Carroll University

Al comenzar el acto primero de *El conde Partinuplés*² tres caballeros súbditos de Rosaura, emperatriz de Constantinopla, se encuentran perturbados por el destino del imperio. Inmediatamente salen a escena la soberana y su prima Aldora. Rosaura desea saber el motivo de la consternación de sus vasallos. ¿Está en peligro el reino? Si es así, ella misma lo defenderá poniéndose al frente de los ejércitos, porque en las artes de la guerra Rosaura se considera tan aventajada como cualquier hombre (Soufas 1997, 137 [vv. 29-36]). La autora de *El conde Partinuplés*,³ Ana Caro (¿1600?-¿1652?), desde estas primeras escenas de la creación artística hace a Rosaura –y más adelante a Lisbella, el otro personaje femenino de peso– portadora de emblemas bélicos masculinos. Y de este modo se deja claro, por medio de uno de los ideales más preciados de la monarquía imperialista hispana, que las mujeres pueden asumir las mismas funciones que los hombres. Funciones que desde muy antiguo la sociedad dominante les venía negando a las mujeres y que habían llegado a convertirse en piedra angular de la inferioridad de éstas y del obligado sometimiento a la jurisdicción y patriarcado masculinos.

¹ Todavía no conocemos ni el lugar ni la fecha de nacimiento de Ana Caro, aunque se proponen fechas como 1600-52. Parece seguro que nuestra dramaturga era sevillana, y que fue escritora de oficio –obras teatrales, autos sacramentales y poesías en conmemoración de acontecimientos y actos oficiales en Sevilla. Algunos testimonios de la época indican que las obras de Caro habían visto las tablas en Sevilla y en otras ciudades. Valioso al respecto es el testimonio de la escritora madrileña María de Zayas y Sotomayor (1590-ca.1661), contemporánea de Ana Caro, al escribir de ella que “ya Madrid ha visto y hecho experiencia de su entendimiento y excelentísimos versos, pues los teatros la han hecho estimada y los grandes entendimientos le han dado laureles y vítores, rotulando su nombre por las calles” (María de Zayas 2001, 507). Más valiosas que las palabras de Zayas para apoyar la fama de Ana Caro como dramaturga, son las líneas que le dedicó Rodrigo Caro (1573-1647), un ilustre intelectual y autor sevillano de la época. Además de su renombre como poeta, Rodrigo Caro no deja lugar a dudas de que las obras teatrales de Ana Caro se habían puesto en escena en varias ciudades: “Doña Ana Caro, insigne poeta, que ha hecho muchas comedias, representadas en Sevilla, Madrid y otras partes con grandísimo aplauso, y ha hecho obras muchas y varias obras de poesía, entrando en muchas justas literarias, en las cuales, casi siempre, se le ha dado el primer premio” (Rodrigo Caro 1915, 73). Ana Caro recibió también elogios de algunas personalidades literarias de la época, muy en particular de Luis Vélez de Guevara (1579-1644).

² No sabemos la fecha exacta de la composición de *El conde Partinuplés*; se especula que debió ser compuesta entre 1630 y 1640. Fue impresa en 1653, en *Laurel de Comedias. Cuarta Parte de diferentes autores* (Madrid: Imprenta Real, 1653). Ana Caro se inspira en una novela de caballería francesa que se tradujo en castellano a finales del siglo XV, *Partenopleus de Blois*.

³ La crítica sobre esta autora es reciente, como lo es, en general, la crítica feminista al respecto. Para *El conde partinuplés* ver los siguientes estudios, entre otros: Caro, Carrión, Castro, De Armas, Delgado, Dougherty, Finn, Luna, Maroto Camino, Simerka 1999, Soufas 1999, Weimer y Whitenack.

Sin embargo, a medida que nos adentramos en la obra, observamos que esos atributos de los que las mujeres se ven desposeídas se convierten en apoyo del objetivo central de la representación escénica. Pues Caro crea personajes con ideas y comportamientos que forzarían a los espectadores o lectores –de ayer y de hoy– a llegar a conclusiones, nunca expuestas abiertamente, que lógicamente corresponden a los argumentos. En el desarrollo de la trama los lectores podrían concluir que la mujer, contrario a lo que dicta la misoginia imperante, es un ser de gran belleza ética e intelectual y de gran fortaleza e integridad. Caro convierte al tan denostado sexo femenino en dechado de perfecciones, con la facultad de inspirar a los personajes masculinos a poner en práctica los valores más enaltecidos del sistema patriarcal –las mujeres infunden a los hombres coraje, fuerza de voluntad, abnegación y altruismo.

Pero de momento, en este cuadro inicial, contrastan vívidamente las palabras de los súbditos con las de la emperatriz. Por medio de Rosaura se recuerda bruscamente a todas las espectadoras (ver Lagresa) de cualquier estado o condición (o a cualquier mujer altanera que aspire a la autonomía) que todas ellas están sometidas al hombre incondicionalmente: la emperatriz debe casarse urgentemente a menos que el pueblo cuestione su soberanía y se subleven contra ella.

Parece evidente que, como otras mujeres de la época, como María de Zayas por ejemplo, la reconocida defensora barroca de la mujer –de la cual Caro era amiga–, nuestra dramaturga parecía conocer muy bien la tradición occidental que degradaba la naturaleza femenina. Esa caudalosa y arrolladora corriente iba desde Aristóteles a los autores y filósofos romanos, desde san Pablo a los Padres de la Iglesia, desde San Isidoro de Sevilla hasta santo Tomás de Aquino. Aunque tampoco debemos olvidar, como nos ha recordado la crítica feminista de las últimas décadas, que desde la Edad Media Europa contaba con las voces contestatarias de mujeres y hombres que no aceptaban la producción cultural de las mentes más preclaras con respecto a la mujer y a los papeles asignados a cada sexo.⁴ Ana Caro es una de esas voces, si juzgamos por el armazón ideológico de *El conde Partinuplés*. En vista de la ideología “feminista” de la primera modernidad,⁵ no sería arriesgado proponer que Caro pretendía poner de

⁴ Ver, por ejemplo, la colección de la Universidad de Chicago ‘The Other Voice in Early Modern Europe’, así como, para el caso de análisis de obras en castellano, Archer, Blamires (1992, 1997), Coelho (2006), Cortijo Ocaña, Dangler, Earenfight, Fenster, Filios, González Vázquez, Lorenzo Gradín, Marimón Llorca, Mérida Jiménez, Mirrer, Morant, Pérez Priego, Rivera-Garretas (1990, 1992), Rodríguez Puértolas (1978, 1992, 1995), Ross, Ruiz, Segura Graño (2001) y Solomon.

⁵ La bibliografía sobre el feminismo hispano de la primera modernidad es ya bastante abultada. He seleccionado un número de obras que considero relevantes, directa o indirectamente, para el feminismo subversivo/liberatorio, además de otras que abren nuevos senderos para el estudio vanguardista del feminismo: Armon, Bayliss, Cammarata, Colahan, Cortijo Ocaña, Dangler, Earenfight, Fairchilds, Fox, Gascón, Gorfkle, Gossy, Graf, Guevara, Hegstrom, Kaminsky, Langle de Paz, Leone Halpern, Marín Eced, Márquez de la Plata (2005, 2006), Martínez Gil, McKendrick (2002, 2004), Morant (2002, 2005), Mujica (1999, 2004), Nader, Navarro Bonilla, Oliván Santaliestra, Poska, Redworth, Regalado, Rodríguez-Garrido, Rodríguez Puértolas (1996), Romero-Díaz, Rubio, Sánchez Dueñas, Simerka (1999, 2003), Soufas (1997, 1999), Souviron López, Stroud; Thacker (2002, 2007), Velasco, Vollendorf (2001, 2005), Yarbro-Bejarano y Zayas (1997).

manifiesto y condenar la postura que defendía la inferioridad de la mujer con respecto al hombre y su subordinación a éste, y que lo consigue usando el puesto público y político más encumbrado de aquel entonces, el de la cabeza reinante. En *El conde Partinuplés* la autora nos comunica que incluso una emperatriz, heredera y señora natural del imperio, carece de señorío en la vida pública y necesita un hombre para legitimar sus derechos dinásticos. Y así Rosaura debe aniquilar toda ilusión de mando y libertad.

Aldora, consejera de la emperatriz, sugiere que pida a los tres caballeros plazo de un año para el matrimonio. Rosaura expone las razones de la demora. Su madre, Rosimunda, había fallecido dando a luz y su padre, el emperador, había vaticinado que el consorte de la emperatriz podría causar la ruina del reino y la de Rosaura. Los vasallos parten y Rosaura se lamenta de su suerte. Desea conocer a los príncipes propuestos para escoger a uno que no cause destrucción, mientras nos deja oír la contundente protesta femenina contra la esclavitud que representa el patriarcado:

¿Qué gusto puedo tener
cuando ¡ay Dios! me considero
esclava, siendo señora,
y vasalla, siendo dueña? (vv. 285-88)

Rosaura tipifica la situación de la mujer en la sociedad de la época: invisibilidad social, servidumbre al hombre y deseos anhelantes de autonomía personal y de activismo en las esferas públicas. Y así lo que al comienzo de la pieza teatral podría parecer un proceder tímido, una posición esquiva y casi imperceptible, adquirirá, poco a poco, una creciente y definitiva impronta “feminista,” hasta convertirse en un suntuoso alegato ennoblecedor de la mujer. Pero para apreciar tal desarrollo es ineludible rastrear todas las pistas y engarzarlas. Una de éstas, por pequeña que nos parezca, sería la queja de Rosaura que acabamos de examinar. Otra sería Aldora, la mujer fuerte de la emperatriz. Los que le dan las malas noticias a Rosaura, los que le imponen silencio e imposibilitan el ejercicio de su potestad, son hombres –tipificando el vasallaje de la mujer al hombre; pero la que está de lado suyo, la que desea verla libre, la que la aconseja y la saca de las estrecheces en las que la meten los hombres, es Aldora.

Con gran economía de palabras y acciones, el lector o espectador se percató de que la vida normal de toda mujer está configurada por la obediencia, la renuncia y la postración. La sociedad patriarcal dejaba poquísimos resortes para que las mujeres pudiesen fraguar espacios subversivos y liberatorios. Rosaura y Aldora contemplan un panorama desolador, pues se ha dejado claro que incluso una emperatriz, dueña y señora de sus reinos, no es nada más que una mujer, un ser humano muy exiguo, con el deber de cumplir lo que dictan los patriarcas. A Rosaura se le debe arrebatar todo mando, no solamente porque es mujer, sino que, como tal, carece de las dotes necesarias para ejercerlo. La rigurosa estrechez en que la sociedad misógina ha

colocado a Rosaura y Aldora no hace que estas dos mujeres fuertes se sumen en la desesperación e inacción; con su ejemplo, como con el ejemplo de Lisbella más tarde, Ana Caro se propone dar cabida a las mujeres en las vedadas esferas públicas.

Así, no deja de ser irónico que la voz patriarcal prepotente e imperiosa que acabamos de exponer se vea silenciada y que, desde el principio mismo, sea la mujer la que dirija la trama, y el hombre, que demanda obediencia incondicional, se convierta en un espectador pasivo, en un mero seguidor de los senderos que marcan las mujeres. En el marco de las ocupaciones sociales de hombres y mujeres aceptadas como divinas, y por tanto inamovibles, las protagonistas se despojan de lo que se les asegura es intrínseco a su sexo, la pasividad, y se engalanan con uno de los más altos emblemas de la masculinidad, el liderazgo –ahora la pasividad y la falta de liderazgo se han convertido en algo que pertenece a los hombres. En *El conde Partinuplés* la mujer abraza entusiastamente el activismo que se le niega en la vida real.

Por medio de las artes mágicas Aldora hace que Rosaura vea a los cuatro galanes, y con este acto advertimos que la mujer es la que inicia, la que hace posible, la que escoge, decide y dirige. Entre los probables consortes se encuentra el que Rosaura cree es el más adecuado de todos, el que no pondrá en peligro el reino, y del cual la emperatriz se prenda al punto: el conde Partinuplés de Francia. Y desde este mismo momento Rosaura y Aldora deciden que Partinuplés será el esposo apropiado. Sin embargo, hay un obstáculo, pues el soberano francés le ha ofrecido al conde la mano de su prima Lisbella. En otra escena se nos presentan al rey de Francia, al conde y a Lisbella; salen a escena dos pescadores con una cajita que han rescatado del mar y que contiene un retrato de una mujer hermosísima, de la cual el conde se enamora apasionadamente.

Podría pensarse que estos detalles de la trama constituyen típicas convicciones del régimen vigente: el conde se enamora de la beldad femenina ya que, como hombre, lo físico es lo que cuenta en la mujer, ignorando y despreocupándose por completo del liderazgo ético, cultural o político que la mujer es capaz de proporcionar. Tales conclusiones irían contra la corriente ideológica de *El conde Partinuplés*, pues son estas últimas propiedades de la mujer las que se resaltarán a lo largo del drama, para convertirse en una de las claves interpretativas del mismo.

Lo sorprendente de Rosaura es su carácter decisivo, las dotes de gobierno, la agudeza de ingenio que le permiten obtener lo que se ha planteado. Esto se ve de inmediato al aparecer una tramoya con la figura de Rosaura. El conde proclama su amor y Rosaura declara: “Si me buscas me hallarás,” para desaparecer instantáneamente: la mujer habla y propone con potestad para hacerse obedecer, y el hombre escucha y actúa de acuerdo con lo propuesto por ésta. Y de tal modo, obedeciendo a Rosaura, el conde emprende la misión y al final del primer acto reitera la intención de jamás abandonar su empresa. Observamos el juego de ideas tradicionales y feministas. Sin embargo, lo relevante, como se nos recordará más tarde de una manera aplastante, es que las habilidades, los saberes y el vigor de la mujer movilizan los ánimos del hombre. Pero aún más destacado es que para que el conde

pueda mantener el ímpetu y la capacidad de acción, se harán imprescindibles esas propiedades heroicas de la mujer de las que venimos hablando.

El conde prosigue la búsqueda en el acto segundo; él y su criado divisan un palacio, entran, se les sirve de comer (aunque no pueden ver a nadie) y unos músicos, junto con una voz triste y solitaria, entonan el *leitmotiv* de la obra: “Si me buscas me hallarás.” Cuando tratan de comer, la comida se esfuma; la ansiedad del conde y de Clarín se acentúa al verse encerrados e incomunicados en el castillo. Desde el punto de vista del protagonismo femenino lo esencial de estas imágenes es presentarnos a Partinuplés, y por extensión al hombre, desesperado, desamparado e impotente, y a la mujer en posición de mando y de control. Esta es la imagen contraria que de hombres y mujeres nos ofrecen la mentalidad y propaganda oficiales. Pero es Gaulín, el criado, el que expresa por el conde el aislamiento, la soledad y la incapacidad de obtener a la bellísima y misteriosa dama:

Vive Dios

que estoy hambriento y mohino.
Ya de noche, y encerrados
en esta trampa o castillo
estamos, sin luz, sin camas;
por Dios que pierdo el juicio.
Parece, señor, que adrede
aun más presto ha anochecido
que otras veces. (vv. 867-975)

De acuerdo con el feminismo que venimos expresando, una de las peculiaridades de *El conde Partinuplés* es que Caro invierte los quehaceres tradicionales de hombres y mujeres según las asignaciones patriarcales. Al principio Caro nos ha hecho ver el estado de sometimiento de la mujer. Los hombres son los que parecen controlar todo, los que parecen tomar decisiones y los que demandan ser obedecidos. Pero desde que Rosaura escoge al marido apropiado, prácticamente desde el mismo comienzo de la representación escénica, son Rosaura, Aldora y Lisbella las que en verdad exhiben procederes que según el sistema establecido no pertenecen a las mujeres. Seguiremos observando que son ellas las que controlan el fluir escénico: derrochan vigor, toman la iniciativa, actúan decididamente y alcanzan las metas que se plantean. Pero esto no es todo; aún de mayor trascendencia para la dignificación de la naturaleza femenin, es que las mujeres se adornan de gran entereza moral y psíquica. El régimen patriarcal –con el conde y Gaulín como arquetipos– queda al desnudo; los hombres no están a la altura de las mujeres, ni ética, ni mental, ni incluso físicamente. Y, por lo tanto, podemos concluir que Caro no sólo demanda igualdad y libertad para las protagonistas, sino que, sobre todo, proclama su superioridad, una idea muy sugerente cuyas consecuencias la autora nunca explora.

En su búsqueda, Partinuplés se lamenta de como Rosaura se le oculta y ésta le contesta que de momento tal acción es necesaria –como una persona segura de sí misma, que sabe lo que quiere y que controla la situación. Por medio de estas conversaciones obtenemos otra de las ideas clave de la pieza: a la impetuosidad, impaciencia y amor apasionado y desenfrenado del conde se interponen la calma, paciencia y amor razonado y comedido de Rosaura, de la mujer –otra venganza del feminismo peninsular de la época que invierte los papeles y otorga a las mujeres los poderes heroicos que los hombres creían pertenecerles, y a los hombres los vicios que éstos decían ser parte constitutiva de la feminidad (vv. 1042-66). En la conversación entre Gaulín y Aldora experimentamos el mismo sentimiento: Aldora es la que habla con autoridad, la que manda, la decidida, la gallarda; y Gaulín es el débil, el que escucha, el que obedece y se deja guiar de Aldora.

Salen a escena Emilio y Roberto de Transilvania y los príncipes de Polonia y Escocia. Rosaura les hace saber que todos son muy dignos, pero mantiene que sólo puede escoger a uno, y deja la elección al consejo de estado –hombres, claro está. Se van todos y salen a escena el conde y Gaulín, y aquí vemos una vez más los arrebatos apasionados de Partinuplés: Rosaura es la sosegada y razonable. Y lo mismo ocurre en la conversación que Rosaura mantiene con el conde al final del segundo acto; la conducta desmesuradamente exaltada y ardorosa contrasta nítidamente con la de Rosaura: un modelo de racionalidad, serenidad y querer mesurado. Pero aun más digno de resaltar es la pusilanimidad de Partinuplés, disposición que Rosaura condena enérgicamente, deseando que éste sea fuerte, valeroso y racional:

...o conde, y tanto me debes
que disculpo curioso
de tu deseo impaciente
con los achaques de amor,
que en ti flaquezas parecen.
A la fuerza de tus quejas
he satisfecho mil veces
con decirte que soy tuya.

[...]

Hagan más crédito en ti
de amor las hidalgas leyes
que el antojo de un sentido.

[...]

Esto, conde, importa ahora:
nunca en ella desfallece. (vv. 1391-98, 1404-07, 1414-17)

¡Y todo esto a pesar de que Rosaura dice que las mujeres son más débiles! Es irónico, porque gracias a las palabras mesuradas pero briosas de Rosaura, y a su firmeza y

prudencia, el conde obtiene el arrojo necesario para desembarazarse del desfallecimiento físico y espiritual que lo tiene apresado.

De nuevo podemos apreciar una de las ideas más substanciosas de la obra. La mujer hace gala de una serie de dotes y aptitudes, esas mismas que se le niegan por considerarse intrínsecas a la masculinidad. Además, irónicamente, es también la mujer la que pone tales atributos al alcance del hombre. Porque, otra vez, Caro nos muestra a un conde enclenque, lánguido, titubeante, de sentimientos desbordados, y a una Rosaura modelo de vitalidad física, energía moral, intrepidez y sentido común. Es el comportamiento heroico de Rosaura el que revitaliza a Partinuplés y le infunde la fortaleza y el coraje requeridos para que éste pueda regresar a Francia y allí realizar la proeza de liberar al país del peligro inminente de invasión (vv. 1435-69). La dramaturga, Caro, parece estar diciéndonos que Rosaura –la mujer– es la depositaria de todo lo excelso que la institución patriarcal atribuye a los hombres. Esto es lo que he llamado la inversión de papeles de los personajes femeninos y masculinos, y la venganza literaria a ultranza contra la deshumanización y opresión de la mujer, tan enfática y agudamente expresadas por Rosaura al principio de la obra.

En el tercer acto, después de regresar de Francia y mientras el conde da cuenta a la soberana de lo acontecido, Rosaura se duerme. Coyuntura que Caro aprovecha para mostrarnos la personalidad de Partinuplés, a pesar de que los espectadores o lectores la conocen ya sobradamente. El futuro esposo de la emperatriz es como un niño, impulsivo, impaciente, que carece de control y seriedad; en lo único que piensa es en darle rienda suelta a su capricho y placer sensual. Y así nuestro “héroe” aprovecha el sueño de la amada para verle el rostro; con la ayuda de Gaulín obtiene una vela y admira la hermosura de la emperatriz. Aquí Caro hace hincapié en la superficialidad del conde, que como representante del patriarcado hace caso omiso de la belleza interna de la mujer para concentrarse en lo externo, en lo material, en suma, en las posibilidades eróticas que el físico femenino le va a proporcionar.

Al despertarse de inmediato Rosaura advierte el engaño y la perfidia y proclama la alta traición del conde (vv. 1710-36). Desea verlo muerto aunque amor y reino se vayan al traste. El conde trata de disculparse pero Rosaura le pide a Aldora que lo quite de su vista y que muera por la traición. De nuevo, el énfasis está en la fortaleza moral y mental de la mujer.

Una nueva escena nos presenta a Lisbella, la prometida francesa del conde, también en una actitud que la sociedad de entonces consideraba contraria a la feminidad, con sombrero y espada en mano, y con palabras intrépidas, rotundas, que dejan traslucir alto grado de autoridad (vv. 1761-65, 1785-99) (ver Lagfresa). Su tío, el rey de Francia, ha muerto y Lisbella se dispone a batallar contra Rosaura para que le entregue a Partinuplés. En la arenga a los soldados –la misma que un general daría a sus hombres– Lisbella también demuestra bravura y resolución. Y lo mismo que Rosaura al principio, el mensaje feminista se hace patente: la mujer puede realizar las mismas funciones que el hombre, y en particular ella está tan capacitada para la guerra como cualquiera de ellos. La guerra, junto a la política, la economía y la erudición

eran empresas vedadas a las mujeres, pero en la imaginación literaria se descartan estas prohibiciones y las mujeres se apropian de estos mundos que los hombres consideraban suyos en exclusividad.

Como vengo manteniendo, a medida que se desarrolla la trama los lectores se percatan que los personajes masculinos son secundarios, además de endebles e irresolutos, meros instrumentos para que las mujeres puedan obtener sus objetivos –a Partinuplés y a Gaulín les faltan la audacia, las altas miras y los anhelos de protagonismo de las mujeres, de Rosaura, Aldora y Lisbella. En la ficción teatral de nuestra dramaturgia barroca encontramos lo contrario de lo que ocurría en la realidad cotidiana. Aquí, a la mujer se la cosificaba para que el hombre pudiese obtener sus metas personales y sociales.

Después del discurso de Lisbella salen a escena el conde y Gaulín y obtenemos el mismo efecto señalado varias veces: a los personajes masculinos no les sale nada bien, son incompetentes y carecen de intrepidez y de sólidos fundamentos morales. Partinuplés, en sus parlamentos, declara su amor por Rosaura, pero se le ve siempre tímido, sin autoridad ni determinación, de carácter emocional exagerado, un tanto irracional, y que no tiene el poderío ni la fuerza de voluntad para controlar y dirigir las situaciones en que se encuentra. Éstas las controlan, dirigen y resuelven las mujeres, Rosaura, Aldora y Lisbella. Después de haber traicionado la confianza de Rosaura, Aldora es la que va a sacar al desdichado conde del atolladero en que se ha metido (vv. 1820-1911). Y así nos vemos transportados al palacio de Rosaura. De pronto aparece Lisbella, que nos deleita con otro discurso, que, una vez más, pone de manifiesto lo que el feminismo de la época atribuía a la mujer frente a la denigración oficial. Lisbella declara que ha venido a libertar a Partinuplés, a quien, según ella, Rosaura tiene prisionero por medio de encantamientos. Rosaura contesta que no es cierto lo que mantiene y que va a haber un torneo entre los varios príncipes que se disputan su mano. Lisbella contesta que estaba engañada y que de grado asistirá al torneo de sus bodas. Se celebra el torneo, el conde –que se había disfrazado– se quita la celada y dice a Lisbella que no puede partir con ella y que sin Rosaura no podría vivir. Todo tiene un final feliz; Rosaura y el conde se unen en matrimonio y Lisbella y Aldora encuentran esposos en dos de los otros príncipes.

A pesar de los casamientos finales ésta es una obra de ennoblecimiento de la tan ultrajada naturaleza femenina. Ni el principio ni el fin, de corte tradicional, pueden invalidar un punto fundamental y decisivo que se desarrolla a lo largo de la trama –el profundo “feminismo” de la misma. Se condena el patriarcado y la sumisión de la mujer al hombre. Las protagonistas nos dejan ver sus luchas ideológicas –las de Caro y las de su tiempo– en un mundo que las oprime y que les impide desarrollar su potencial. En la ficción escénica las mujeres son las que arrebatan el poder a los hombres, se colocan en el centro social, ya sea político, intelectual, ético o lingüístico, y declaran su ingenio y destreza, sus grandes virtudes y aptitudes. La mujer es racional, activa, resoluta, valerosa, carismática y con grandes dotes de liderazgo. Los hombres, por el contrario, son de naturaleza apagada e irresoluta, y en constante

necesidad del talento y de las habilidades femeninas, de su conducta heroica en todos los frentes, para sobreponerse a sus muchas flaquezas. Todo esto es parte del mensaje profundo de *El conde Partinuplés* por una de las grandes dramaturgas del barroco español.

Obras citadas

- Archer, Robert. *The Problem of Woman in Late-Medieval Hispanic Literature*. London; Tamesis, 2005.
- Armon, Shifra. *Picking Wedlock: Women and the Courtship Novel in Spain*. New York: Rowan & Littlefield Publishers, Inc., 2002.
- Bayliss, Robert. "The Best in the Play: Female Agency in a Gender-Inclusive Comedia Studies." *Bulletin of the Comediantes* 59.2 (2008): 303-23.
- Blamires, Alcuin. *The Case for Women in Medieval Culture*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1997.
- , ed. *Woman Defamed and Women Defended: An Anthology of Medieval Texts*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1992.
- Cammarata, Joan F., ed. *Women in the Discourse of Early Modern Spain*. Gainesville: University Press of Florida, 2003.
- Caro, Ana. Ed. Lola Luna. *El conde Partinuplés*. Kassel: Edition Reichenberger, 1993.
- . *El conde Partinuplés*. En *Laurel de Comedias. Cuarta Parte de diferentes autores*. Madrid: Imprenta Real, 1653.
- Caro, Rodrigo. Ed. Santiago Montoto. *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla. Epistolario*. Sevilla: Real Academia de Buenas Letras, 1915.
- Carrión, María M. "Portrait of a Lady: Marriage, Postponement, and Representation in Ana Caro's *El conde Partinuplés*." *Modern Language Notes* 114.2 (1999): 241-68.
- Castro de Moux, María E. "La leyenda del Conde Partinuplés: Magia y escepticismo en Tirso de Molina y Ana Caro." *Romance Languages Annual* 10.2 (1998): 503-11.
- Coelho, María Filomena. *Expresiones del poder feudal: El Císter femenino en León, siglos XII-XIII*. León: Universidad, 2006.
- Colahan, Clark. *The Visions of Sor María de Agreda: Writing Knowledge and Power*. Tucson: University of Arizona Press, 1994.
- Cortijo Ocaña, Antonio. *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI: género literario y contexto social*. Suffolk: Tamesis, 2001.
- Dangler, Jean. *Mediating Fictions: Literature, Women Healers and the Go-Between in Medieval and Early Modern Iberia*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2001.
- De Armas, Frederick A. "Mirrors and Matriline: (In)visibilities in Ana Caro's *El conde Partinuplés*." Eds. Valerie Hegstrom & Amy R. Williamsen. *Engendering the Early Modern Stage*, 1999. 75-91.
- Delgado, María José, ed. *Las comedias de Ana Caro. Valor, agravio y mujer y El conde Partinuplés*. New York: Peter Lang, 1998.

- Dougherty, Deborah. "Out of the Mouth of 'Babes': Gender Ventriloquism and the Canon in Two Dramas by Ana Caro Mallén." *Monographic Review/Revista Monográfica* 13 (1997): 87-97.
- Earenfight, Theresa. *Queenship and Political Power in Medieval and Early Modern Spain*. Burlington, VT: Ashgate Pub., 2005.
- Fairchilds, Cissie. *Women in Early Modern Europe, 1500-1700*. London: Longman, 2007.
- Fenster, S., & Clare A. Lees, eds. *Gender in Debate from the Early Middle Ages to the Renaissance*. New York: Palgrave, 2002.
- Filios, Denise K. *Performing Women in the Middle Ages: Sex, Gender and the Iberian Lyric*. New York: Palgrave MacMillan, 2005.
- Finn, Thomas P. "Women's Kingdom: Female Monarchs by Two Women Dramatists of Seventeenth-Century Spain and France." *Bulletin of the Comediantes* 59.1 (2007): 131-48.
- Fox, Gwyn. *Subtle Subversions. Reading Golden Age Sonnets by Iberian Women*. Washinton, D. C.: The Catholic University of America Press, 2008.
- Gascón, Christopher D. *The Woman Saint in Spanish Golden Age Drama*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2006.
- González Vázquez, Marta. *Las mujeres de la Edad Media y el Camino de Santiago*. Santiago: Xunta de Galicia, 2000.
- Gorfkle, Laura. "Re-Staging Fertility in Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*." *Bulletin of the Comediantes* 48.1 (1996): 25-36.
- Gossy, Mary S. *The Untold Story. Women and Theory in Golden Age Texts*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1989.
- Graff, E. C. *Cervantes and Modernity*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2007.
- Guevara, María de. Ed. and trans. Nieves Romero-Díaz. *Warnings to the Kings and Advice on Restoring Spain. The Other Voice in Early Modern Europe*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2007.
- Hegstrom, Valerie, & Amy R. Williamsen, eds. *Engendering the Early Modern Stage: Women Playwrights in the Spanish Empire*. New Orleans: University Press of the South, Inc., 1999.
- Kaminsky, Amy K., ed. *Water Lilies: Flores de agua. An Anthology of Spanish Women Writers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Lagresa, Elizabeth. "Monstruos de la naturaleza. Violencia y feminidad en *La varona castellana* de Lope de Vega." *eHumanista* 17. En prensa.
- Langle de Paz, Teresa. *¿Cuerpo o intelecto? Una respuesta femenina al debate sobre la mujer en la España del siglo XVII*. Málaga: Universidad de Málaga, 2004.
- Leone Halpern, Cynthia. "The Female Voice of Reason in the Plays of Juan Ruiz de Alarcón." *Bulletin of the Comediantes* 57.1 (2005): 61-89.
- Lorenzo Gradín, Pilar. *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990.

- Luna, Lola. "Ana Caro, una escritora 'de oficio' del Siglo de Oro." *Bulletin of Hispanic Studies* 72.1 (1995): 11-26.
- Marimón Llorca, Carmen. *Prosistas castellanas medievales*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1990.
- Marín Eced, Teresa, ed. *Figuras femeninas en el Quijote*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- Maroto Camino, Mercedes. "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 (2007): 199-216.
- Márquez de la Plata y Ferrándiz, Vicenta María. *Mujeres de acción en el Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Castalia, 2006.
- . *Mujeres renacentistas en la corte de Isabel la Católica*. Madrid: Editorial Castalia, 2005.
- Martínez Gil, Fernando. *María Pacheco. La mujer valerosa. Historia de doña María Pacheco comunera de Castilla (1497-1531)*. Almad: Ediciones de Castilla-La Mancha. 2005.
- McKendrick, Melveena. "Breaking the Silence: Women and the World in the Comedia." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 29.1 (2004): 13-30.
- . *Identities in Crisis: Essays on Honour, Gender and Women in the Comedia*. Kassel: Reichenberger, 2002.
- Mérida Jiménez, Rafael. *Women in Medieval Iberia: A Selected Bibliography*. Subsidia 2. Eugene, Oregon: Society for Medieval Feminist Scholarship, 2002.
- Mirrer, Louise. *Women, Jews, and Muslims in the Texts of Reconquest Castile*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996.
- Morant, Isabel. *Discursos de la vida buena: Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*. Madrid: Cátedra, 2002.
- , ed. *Historia de las mujeres en la España y América Latina*. 4 vols. Madrid: Cátedra, 2005.
- Mujica, Bárbara. "Women Directing Women: Ana Caro's *Valor, agravio y mujer* as Performance Text." Eds. V. Hegstrom & Amy R. Williamsen. *Engendering the Early Modern Stage: Women Playwrights in the Spanish Empire*. New Orleans: University Press of the South, Inc., 1999. 19-50.
- , ed. *Women Writers of Early Modern Spain. Sophia's Daughter's*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- Nader, Helen, ed. *Power and Gender in Renaissance Spain: Eight Women of the Mendoza Family, 1450-1650*. Urbana: University of Illinois Press, 2004.
- Navarro Bonilla, Diego. *Del corazón a la pluma. Archivos y papeles privados femeninos en la edad moderna*. Salamanca: Ediciones Universidad, 2004.
- Oliván Santaliestra, Laura. *Mariana de Austria: Imagen, poder y diplomacy de una reina cortesana*. Madrid: Editorial Complutense, 2006
- Pérez Priego, Miguel Angel, ed. *Poesía femenina en los cancioneros*. Madrid: Editorial Castalia, 1989.

- Poska, Allyson M. *Women and Authority in Early Modern Spain. The Peasants of Galicia*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Redworth, Glyn. *The She-Apostle: The Extraordinary Life and Death of Luisa de Carvajal*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Regalado, Antonio. *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Destino, 1995.
- Rivera-Garretas, María Milagros. *Textos y espacios de mujeres (Europa siglos IV-XV)*. Barcelona: Icaria, 1990.
- . "La admiración de las obras de Dios de Teresa de Cartagena y La querrela de las mujeres." Ed. C. Segura Graiño. *La voz del silencio. I. Fuentes directas para hacer una historia de las mujeres (VIII-XVIII)*. Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna, 1992. 277-99.
- Rodríguez-Garrido, José A. "El incendio en la mujer: *La traición en la amistad* de María de Zayas entre Lope de Vega y Huarte de San Juan." *Bulletin of the Comediantes*, 49.2 (1997): 357-73.
- Rodríguez Puértolas, Julio. "Amor, sexualidad y libertad: La mujer en la literatura castellana del siglo XV." Eds. Myriam Díaz-Diocaretz & Iris M. Zavala. *Discurso Transgresor en la Cultura Peninsular, siglos XI al XX*. Madrid: Ediciones Tuero, 1992. 29-55.
- . "La pastora Marcela." *Edad de Oro* 15 (1996): 181-89.
- . "El amor y la mujer en el Romancero viejo castellano." Eds. Claude Bremond & Sophie Fischer. *Le Romacero Ibérique: Genèse, architecture et fonctions*. Madrid: Casa de Velázquez, 1995. 73-84.
- . *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita*. Madrid: EDAF, 1978.
- . *Romancero*. Madrid: Ediciones Akal, 1992.
- Romero-Díaz, Nieves, ed. and trad. *María de Guevara. Warnings to the Kings and Advice on restoring Spain*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Ross, Jill. *Figuring the Feminine. The Rhetoric of Female Embodiment in Medieval Hispanic Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 2008.
- Rubio, Fanny, ed. *El Quijote en clave de mujer/es*. Madrid: Editorial Complutense, 2005.
- Ruiz M., Reina. *Monstruos, mujer y teatro en el Barroco. Feliciano Enríquez de Guzmán, primera dramaturga española*. New York: Peter Lang, 2005.
- Sánchez Dueñas, Blas. *De la invisibilidad a la creación: oralidad, concepción teórica y material preceptivo en la producción literaria femenina hasta el siglo XVIII*. Sevilla: Iluminaciones Renacimiento, 2008.
- Segura Graiño, Cristina, coord. *Feminismo y misoginia en la literatura española: fuentes literarias para la historia de las mujeres*. Madrid: Narcea, 2001.
- , coord. *La voz del silencio. I. Fuentes directas para hacer una historia de las mujeres (VIII-XVIII)*. Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna, 1992.
- Simerka, Barbara. *Discourses of Empire: Counter-Epic Literature in Early Modern Spain*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2003.

- . "Early Modern Literature and Contemporary Feminist Philosophy: Allison Jaggar, Carol Gilligan and Ana Caro's *El conde Partinuplés*." *Revista de Estudios Hispánicos*, 33.3 (1999): 495-512.
- Solomon, Michael. *The Literature of Misogyny in Medieval Spain: the "Arcipreste de Talavera" and the "Spill"*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Soufas, Teresa Scott. *Dramas of Distinction: A Study of Plays by Golden Age Women*. Lexington: University of Kentucky Press, 1997.
- . "Petitive Patterns: Marrying off the 'Parthenos' in Ana Caro's *El conde Partinuplés*." Eds. V. Hegstrom & Amy R. Williamsen. *Engendering the Early Modern Stage: Women Playwrights in the Spanish Empire*. New Orleans: University Press of the South, Inc., 1999. 93-106.
- . *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of the Golden Age*. Lexington: University of Kentucky Press, 1997.
- Souviron López, Begoña. *La mujer en la ficción arcádica*. Madrid: Vervuert, Iberoamericana, 1997.
- Stroud, Matthew D. "Defining the Comedia: On Generalizations Once Widely Accepted That Are No longer Accepted So Widely." *Bulletin of the Comediantes* 58.2 (2006): 285-305.
- Thacker, Jonathan. *A Companion to Golden Age Theatre*. Woodbridge: Tamesis, 2007.
- . *Role-Play and the World as Stage in the comedia*. Liverpool: Liverpool University Press, 2002.
- Velasco, Sherry M. *Demons, Nausea, and Resistance in the Autobiography of Isabel de Jesús (1611-1682)*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1996.
- Vollendorf, Lisa. *Reclaiming the Body: María de Zayas and Early Modern Feminism*. Chapel Hill: Dept. of Romance Languages, 2001.
- , ed. *Recovering Spain's Feminist Tradition*. New York: Modern Language Association of America, 2001.
- . *The Lives of Women: A New History of Inquisitional Spain*. Nashville: Vanderbilt University, 2005.
- Weimer, Christopher B. "Ana Caro's *El conde Partinuplés* and Calderón's *La vida es sueño*: Protofeminism and Heuristic Imitation." *Bulletin of the Comediantes*, 52.1 (2000): 123-46.
- Whitenack, Judith A. "Ana Caro's *Partinuplés* and the Chivalric Tradition." Eds. V. Hegstrom & Amy R. Williamsen. *Engendering the Early Modern Stage: Women Playwrights in the Spanish Empire*. New Orleans: University Press of the South, 1999. 51-74.
- Yarbro-Bejarano, Yvonne. *Feminism and the Honor Plays of Lope de Vega*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1994.
- Zayas, María de. Trad. H. Patsy Boyer. *The Disenchantments of Love [Desengaños amorosos]*. New York: State University of New York Press, 1997.

Zayas y Sotomayor, María de. Ed. Estrella Ruiz-Gálvez Priego. *Obra narrativa completa. Novelas Amorasas y Ejemplares, Desengaños Amorosos*. Madrid: Biblioteca Castro, 2001.