

Número 24
2024
24. zenbakia

HUARTE DE SAN JUAN

Revista de la Facultad de Ciencias Humanas, Sociales y de la Educación de la Universidad Pública de Navarra
Nafarroako Unibertsitate Publikoko Giza, Gizarte eta Hezkuntza Zientzien Fakultatearen aldizkaria

Filología y Didáctica de la Lengua
Filologia eta Hizkuntzaren Didaktika

SEPARATA

ÁLVARO CLAVIJO CORCHERO

El tópico de la mujer guerrera
en El conde Partinuplés
de Ana Caro de Mallén

upna

Universidad Pública de Navarra
Nafarroako Unibertsitate Publikoa

HUARTE DE SAN JUAN

Revista de la Facultad de Ciencias Humanas, Sociales y de la Educación de la Universidad Pública de Navarra
Nafarroako Unibertsitate Publikoko Giza, Gizarte eta Hezkuntza Zientzien Fakultatearen aldizkaria
ISSN: 2386-9143 / 2024 / Número 24 Zenbakia

<http://revista-hsj-filologia.unavarra.es>

EQUIPO EDITORIAL / TALDE EDITORIALA / EDITORS

María Camino Bueno Alastuey, Orreaga Ibarra Murillo, Magdalena Romera Ciria

CONSEJO EDITORIAL / ARGITALPEN KONTSEILUA / SCIENTIFIC COMMITTEE

Idoia Elola (Texas Tech University, AEB)

Irantzu Epelde Zendoia (CNRS, IKER, Baiona)

Maitena Etxebarria Arostegi (UPV/EHU)

Jesús García Laborda (Universidad de Alcalá, España)

M^a Dolores García Pastor (Universidad de Valencia, España)

Patricio Hernández Pérez (UPNA/NUP, España)

Jose Ignacio Hualde (Universidad de Illinois, USA)

Blanca Urgell (UPV/EHU, España)

Ana Armenta-Lamant (Université de Pau et des Pays de l'Adour, Francia)

EDITA / ARGITARATZEN DU:

Universidad Pública de Navarra / Nafarroako Unibertsitate Publikoa
Sección de Comunicación (Publicaciones)
Komunikazio Atala (Argitalpenak)
Tel. 948 16 90 33
publicaciones@unavarra.es

FOTOCOMPOSICIÓN / FOTOKONPOSAKETA:

Pretexto

CORRESPONDENCIA / KORRESPONDENTZIA:

Huarte de San Juan. Filología y Didáctica de la Lengua
Universidad Pública de Navarra / Nafarroako Unibertsitate Publikoa
Campus Arrosadia
Departamento de Ciencias Humanas y de la Educación
31006 Pamplona-Iruña (Navarra)
<http://revista-hsj-filologia.unavarra.es>



Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Unported

Índice / Aurkibidea

Estudios / Ikerketak

Álvaro Clavijo Corchero	
<i>El tópico de la mujer guerrera en El conde Partinuplés de Ana Caro de Mallén</i>	7
 Edurne Goñi Alsúa, Alba Azcona Magaña	
<i>Didactic Audiovisual Translation. An Implementation of a Subtitling Task in a Classroom of Secondary Education</i>	31
 Santiago U. Sánchez Jiménez	
<i>De la reflexión gramatical a la comprensión textual, a propósito de un microrrelato</i>	65
 Magdalena Romera, Rosa María Lezaun Beortegui	
<i>Percepciones de profesorado de ESO de Lengua Castellana y Literatura hacia el lenguaje inclusivo</i>	91

El tópico de la mujer guerrera en *El conde Partinuplés* de Ana Caro de Mallén

Emakume gertlariaren topikoa Ana Caro de Mallenen
El conde Partinuplés komedian

The topic of the warrior woman in *El conde Partinuplés*
by Ana Caro de Mallén

Álvaro Clavijo Corchero

Universidad de La Rioja

alvaro.clavijo@unirioja.es

<https://orcid.org/0000-0002-9398-2052>

Recibido / Noiz jaso den: 29/092023

Aceptado / Noiz onartu den: 13/05/2024

Resumen

En este trabajo se estudian los paradigmas de la mujer guerrera en la comedia palatina *El conde Partinuplés* (1653) de la dramaturga barroca Ana Caro de Mallén (1590-1649). Para ello, será fundamental revisar no solo la conformación social de la mujer en el siglo XVII, sino también la constitución del modelo de la mujer guerrera en el teatro de la época. Tras ello, el estudio se centrará en la construcción de los personajes femeninos protagonistas de esta pieza teatral, mujeres totalmente contrarias al paradigma sociocultural de la época. Se mostrará, de esta forma, que Rosaura y Lisbella son claros referentes de dicho tópico literario, que presentan una gran fortaleza e independencia. Asimismo, se puede ver que ambas se distancian de las convenciones sociales femeninas del XVII.

Palabras clave: mujer guerrera; Ana Caro de Mallén; *El conde Partinuplés*; teatro barroco; personajes femeninos.

Sumario: 1. INTRODUCCIÓN. 2. EL PARADIGMA DE LA VIRGO BELLATRIX EN LA ESCRITURA DRAMÁTICA DE LOS SIGLOS DE ORO. 3. LA MUJER GUERRERA EN EL CONDE PARTINUPLÉS, DE ANA CARO DE MALLÉN. 4. CONCLUSIÓN. 5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

* Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto *TESORO. Teatro del Siglo de Oro*, financiado por la Universidad de La Rioja.

Laburpena. Lan honetan emakume gerlariaren paradigmak aztertzen dira Ana Caro de Mallén (1590-1649) antzerkigile barrokoaren *El conde Partinuplés* (1653) komedia palatinoan. Horretarako, funtsezkoa izanen da XVII. mendeko emakumearen egitura soziala ez ezik, garaiko antzerkian emakume gerlariaren ereduaren eraketa ere berrikustea. Horren ondoren, azterlana zentratuko da antzerki-lan honetako protagonista diren emakumezko pertsonaien eraikuntzan, garai hartako paradigma soziokulturalaren guztiz kontrakoak ziren emakumeena. Horrela, Rosaura eta Lisbella literatur topiko horren erreferente argiak direla erakutsiko da, sendotasun eta independentzia handia erakusten baitute. Orobat, biak XVII. mendeko emakumeen gizarte-konbenzioetatik aldentzen dira.

Gako-hitzak: emakume gerlaria; Ana Caro de Mallén; *El conde Partinuplés*; antzerki barrokoa; emakumezko pertsonaiak.

Abstract. In this paper, the paradigms of the warrior woman in the palatine comedy *El conde Partinuplés* (1653) by Baroque playwright Ana Caro de Mallén (1590-1649) are studied. To do this, it will be essential to review not only the social formation of women in the 17th century, but also the constitution of the model of the warrior woman in the theatre of the time. After that, the study will focus on the construction of the female protagonists of this theatrical piece, women completely opposed to the sociocultural paradigm of the time. In this way, it will be shown that Rosaura and Lisbella are clear references to this literacy topic, who exhibit great strength and independence. Likewise, it can be seen that both distance themselves from the social conventions of women in the 17th century.

Keywords: warrior woman; Ana Caro de Mallén; *El conde Partinuplés*; baroque theatre; female characters.

1. Introducción

La abundante proliferación de composiciones dramáticas durante los Siglos de Oro está dando lugar en la actualidad a una ingente cantidad de revisiones analíticas, centradas en la configuración de los personajes femeninos reinantes en todas estas piezas teatrales con el objeto de examinar cómo los autores retrataron o imaginaron a las mujeres del siglo XVII. Durante estas investigaciones han aparecido multitud de tópicos literarios, como la *mulier virilis*, la *mujer enamorada*, la *perfecta casada* y la *virgo bellatrix*; paradigmas de mujer que enfrentan o no, según el tópico que se seleccione, las convenciones sociales de la época.

Como es bien sabido, la España de 1600 se encuentra dominada por una ortodoxia católica, vigilada por la Inquisición, que dictamina el comportamiento social que ha de seguir la población española, primordialmente las mujeres, quienes deben mantenerse en todo momento subyugadas ante las distintas figuras masculinas presentes en su vida cotidiana. Dicho de otro modo, han de subordinarse ante Dios, ante su esposo y ante su padre. Por ende, los prototipos sociales femeninos aceptados en la España del XVII son las beatas, las esposas y las monjas (Ordorika, 2006, p. 23), las cuales quedan ubicadas en una dualidad espacial de carácter privado: el convento y el hogar. Sin embargo, a pesar de que estos entornos se encuentran alejados del ámbito público, muchas de estas mujeres, pertenecientes a clases sociales altas, son instruidas en las artes, las ciencias, las humanidades y los diferentes quehaceres del hogar. Cabe apreciar que las mujeres

de estamentos más plebeyos, como el campesinado, no tienen esa oportunidad y, por su parte, adquieren conocimientos más cotidianos: boticarios, campestres, culinarios, hilanderos...

Ahora bien, los espacios detentores del saber consagrado a las mujeres de alta alcurnia son las cortes y los cenobios, aunque con ciertas limitaciones, pues en la esfera cortesana «[...] tan solo algunas mujeres privilegiadas por su relevante posición social al ser las máximas herederas o representantes de una familia de elevado rango, o las hijas y representantes de las altas clases nobiliarias recibirían una educación más o menos formal [...]» (Sánchez Dueñas, 2008, p. 55). En los conventos, por otro lado, únicamente destacaban algunas mujeres que durante su infancia habían recibido una educación formalizada en el *Trivium*, capaces, en suma, de leer y comprender los textos eclesiásticos escritos en latín clásico. El resto de las religiosas eran consideradas «[...] bobas, con escasa formación, cuya vida claustral discurre entre envidias y rencillas absurdas, carentes de auténtica vocación [...]» (Domínguez Guzmán, 2001, p. 43).

Por esta razón, el número de mujeres que exhibe sus conocimientos de forma oral o escrita es escaso, ya que, tal como se ha podido advertir, tan solo se encuentra un porcentaje muy reducido de mujeres instruidas en el acervo intelectual. Principalmente, este hecho se debe a los rasgos que deben primar en las mujeres del Seiscientos: la cautela, la decencia, el honor y el silencio, distintivos predicados por diferentes obras destinadas a guiar el comportamiento femenino, confeccionadas en su mayoría por frailes, como *La perfecta casada* (1583), de fray Luis de León, o *Vida política de todos los estados de mujeres* (1599), de fray Juan de la Cerda. En ambos prontuarios se expone cómo se ha de comportar la mujer para que la estructuración familiar sea dichosa y no sucumba en la desgracia. Por tanto, es la mujer quien tiene la obligación de salvaguardar el matrimonio y la familia porque ella puede ser la única culpable de su destrucción. Siguiendo las palabras de fray Luis de León: «Porque sabida cosa es, que cuando la mujer asiste a su oficio, el marido la ama, y la familia anda en concierto, y aprenden virtud los hijos, y la paz reina, y la hacienda crece» (fray Luis de León, 1975, pp. 18-19). En consecuencia, estos frailes, escudados en textos bíblicos, intentan caracterizar a todas las mujeres con las cualidades de la Virgen María para liberarlas de toda carga negativa relacionada con el pecado original.

Este control androcentrista centrado, única y exclusivamente, en la mujer se debe en gran medida a la decadencia social a finales del siglo XVI, puesto que fue un período:

[...] en el que se comenzaron a divisar las manifestaciones de un mundo en crisis y se reforzó el *rol* funcional ideal de cada individuo en su sociedad, comenzando por su misma familia, con el fin de mantener y reproducir estructuras que se creían inmutables. (Burbano Arias, 2006, p. 18)

La causa principal de ese declive social es justificada por la Reforma católica iniciada por Martín Lutero, la cual culpa a la mujer y la equipara con el espíritu que incita al mal, el demonio (Burbano Arias, 2006). Por tanto, la sociedad androcentrista del XVII, aterrada por estos mandatos, encierra a las mujeres en el domicilio o las ingresa en órdenes monacales para no ser condenados por Dios y preservar la honra familiar. Así pues, se fomenta durante el periodo barroco una misoginia, encorsetada por la alabanza a todo lo masculino, pues siguiendo las palabras de Burbano Arias (2006):

La exaltación de la masculinidad, formada desde los inicios del cristianismo, se sustentaba más en la descalificación moral y social del sexo femenino que en las propias excelencias del masculino. Fue una constante barroca presentar a la mujer como ser imperfecto, casi como un monstruo. (p. 20)

Este paradigma femenino, subordinado a la figura del hombre, es aplicado en multitud de piezas literarias barrocas en las que los personajes femeninos responden al tópico de la *perfecta casada* y reflejan la realidad de las mujeres de 1600, como *La dama boba* (1613), de Lope de Vega, o *El médico de su honra* (1637), de Pedro Calderón de la Barca. Por su parte, son escasas las obras escritas por mujeres que fotografían este tópico literario, resaltando única y exclusivamente *La parte segunda del sarao y entretenimientos honestos* (1649), de María de Zayas y Sotomayor, en ella se explicita con crudeza la subordinación de la *perfecta casada* y cuáles son las consecuencias de su sometimiento ante la figura masculina.

Si bien muchas obras literarias tratan el tema de la *perfecta casada*, son igualmente numerosas las que promulgan una alternativa femenina a través de dos tópicos literarios, la *virgo bellatrix* y la *mulier virilis*. Todos estos escritos, elaborados tanto por mujeres como por hombres, imaginan a mujeres poderosas y siempre en igualdad de condiciones en relación con los hombres. Tómese como ejemplo la siguiente escueta selección: *Las aventuras del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes; *La serrana de la Vera* (1613), de Luis Vélez de Guevara; *Las bizarrías de Belisa* (1635), de Lope de Vega; *La mujer por fuerza* (1635), de Tirso de Molina; *Valor, agravio y mujer* (s. f.), de Ana Caro de Mallén; *Los empeños de una casa* (1683), de sor Juana Inés de la Cruz, o *Añasco el de Talavera* (s. f.), de Álvaro Cubillo de Aragón.

Como ejemplo de este motivo, el objetivo de este trabajo es examinar la construcción de dos personajes principales femeninos, Rosaura y Lisbella, paradigmas de la mujer guerrera, que protagonizan la comedia de Ana Caro de Mallén *El conde Partinuplés* (1653). Asimismo, durante el análisis se expondrá la información atendiendo en todo momento al contexto de creación para no sucumbir, de este modo, ante anacronismos que puedan falsear el estudio, siendo consciente de la ideología durante el período de escritura de la obra y, en suma, de la recepción de la pieza.

2. El paradigma de la *virgo bellatrix* en la escritura dramática de los Siglos de Oro

El tópico de la *mujer guerrera* posee una gran importancia en las composiciones literarias del Siglo de Oro, especialmente en aquellas de índole teatral, pues, tal y como indica Lázaro Niso, «el destacado protagonismo que el teatro del Siglo de Oro concedía a los personajes femeninos de carácter fuerte indica que debieron de ser un ingrediente clave sin los cuales la sociología del espectáculo no hubiera podido alcanzar el éxito con que funcionó» (2020, p. 97).

Se estima, por tanto, que las autorías dramáticas del XVII, casi siempre masculinas, introdujeron esta tipología femenina con el propósito de exhibir una visión del mundo totalmente imaginada y alejada del mundo real, propuesta creativa que se extiende hasta finales del siglo XVIII en la literatura ilustrada. No obstante, para los espectadores la introducción de esta tipología de mujer es atrayente y un ejemplo con el que el público masculino se puede identificar. Por otro lado, el público femenino acoge este motivo literario como un elemento inspiracional que esboza su posible libertad social en el mundo que le rodea. Por ello, tal y como indica McKendrick en su obra *Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age*:

For the women theatre-goers the *mujer varonil* provided the pleasure of vicarious freedom and adventure. [...]. They could, under the guise of masculinity, extort the admiration and respect of men, then with a flourish reveals their sex and earn even greater respect and admiration. In a society in which woman was restricted and underprivileged, her jealousy and envy of man, though perhaps buried deep in her subconscious mind, would inevitably lead her to identify herself with the spirited woman she was watching on stage, and this alone would be sufficient to explain the fascination the *mujer varonil* held for the woman in the audience. (1974, p. 20)

En este contexto, resulta imperativo conocer el motivo de la *virgo bellatrix*, analizado por Bravo Villasante en su libro *La mujer vestida de hombre en el teatro español*. A lo largo del discurso inicial, se hace patente la aparición del tópico en el relato mitológico de las amazonas y en la cuentística oriental, fuentes de inspiración que acogen los literatos italianos. Como es bien sabido, la literatura del Renacimiento y del Barroco están influenciadas por la literatura italiana y, por ende, los autores españoles acogen muchos de los tópicos explícitos en esas obras, siendo uno de ellos la *mujer guerrera*. Las dos piezas italianas que son imitadas por los escritores españoles son *Orlando innamorato* (1495), de Matteo Maria Boiardo, y *Orlando furioso* (1516), de Ludovico Ariosto. En ambos poemas épicos aparece una mujer contraria a los arquetipos sociales del siglo XV, por un

lado, y del XVI, por otro, donde, debido a su gran autonomía, es confundida por el sexo contrario, circunstancia que termina despertando la curiosidad amorosa de los personajes masculinos. Esta visión es reconstruida por los escritores españoles, quienes crean una nueva versión de la *virgo bellatrix*, sin ser semejante a los modelos italianos (Bravo Villasante, 1976).

Aunque se consensúe este génesis como punto inicial del tópico, es conveniente saber que en todas las literaturas se encuentran mujeres belicosas que se diferencian entre sí a partir de ciertos rasgos, como sus acciones, su léxico o su vestimenta. Tómense como ejemplos el tópico de la *doncella guerrera*, que viste con armadura y practica la caballería, y el tópico de la *amazona*, mujer que es guerrera por naturaleza e instrucción. Por ello, se puede afirmar que el paradigma es poliédrico al existir, como se viene diciendo, una gran cuantía de *mujeres guerreras* según la fuente literaria que se seleccione (Marín Pina, 1989).

En la literatura hispánica se encuentran diversos arquetipos de *virgo bellatrix* en piezas teatrales de carácter serio o dramático, pero este paradigma femenino es escasamente introducido en comedias de capa y espada o palatinas (Lázaro Niso, 2020), aunque siempre se puede hallar alguna excepción como *El conde Partinuplés*. Estas mujeres, como explica Bravo Villasante (1976, p. 13), «bien por un motivo o por otro, adoptan el indumento varonil y se lanzan a una aventura en busca de su felicidad».

Como bien indica Marín Pina (1989), el tópico de la *virgo bellatrix* tiene varios orígenes y, en consecuencia, se pueden encontrar dos paradigmas frecuentes de la *mujer guerrera* en la literatura hispánica: la *mujer enamorada* y la *mujer heroica-guerrera*. La primera es, siguiendo las palabras de Bravo Villasante, «muy femenina y normal, [...], en todo momento guiada por el amor, trata de reunirse con su amado para toda la vida, y en su empresa no duda en habérselas con rivales femeninos y aun a veces en hacerse la guerra» (1976, p. 13). Por su parte, la *mujer heroica-guerrera* es:

hombruna y de una anormalidad casi siempre patológica, [...], brava por naturaleza, abomina de su propio sexo, se queja al cielo de haberla hecho mujer, y ya que no puede variarse, intenta trasgredir las leyes naturales usando continuamente el traje del hombre, que le dé apariencia de serlo y la permita conducirse como tal. (Bravo Villasante, 1976, p. 13)

No obstante, se vislumbran otros modelos del motivo de la *mujer guerrera* en la literatura del Barroco, como la *bandolera*, la *bella cazadora*, la *líder*, la *mujer educada*, la *mujer esquiva* o la *vengadora* (McKendrick, 1974).

Casi todos estos prototipos de mujer se disfrazan de hombre para cumplir diferentes objetivos: buscar a su amado, servir a su enamorado, participar en

una contienda bélica, vengar la muerte de algún pariente cercano, defender su honra... (Bravo Villasante, 1976). Sin embargo, en numerosas ocasiones no es necesario el disfraz porque la mujer ostenta un lugar significativo de poder dentro del estrato social, teniendo el rol de emperatrices o reinas, y, en consecuencia, para mantener su autoridad han de imponer su mandato a hombres y mujeres, no habiendo, en suma, ninguna diferencia de sexos. Es por ello por lo que se comparte la opinión de Bravo Villasante: «Lo cierto es que en la vida pública el caso de la reina de Suecia fue bien notorio, aunque debamos considerarlo como una extravagancia excepcional y en gran parte debido a un exceso de cultura y erudición» (1976, p. 145).

Se pretende a lo largo de las siguientes páginas comprender, por tanto, la perspectiva, el tratamiento y la configuración de este tópico literario de una reputada dramaturga barroca, Ana Caro de Mallén, en su comedia palatina *El conde Partinuplés*.

3. La mujer guerrera en *El conde Partinuplés*, de Ana Caro de Mallén

Antes de abordar el análisis del tópico de la *virgo bellatrix*, puede resultar provechoso enunciar con unas pocas palabras tanto la semblanza de la dramaturga Ana Caro de Mallén como la trama de la comedia palatina *El conde Partinuplés*.

El alumbramiento de Ana Caro de Mallén resulta incierto, pues no se conoce con certeza el año o lugar de nacimiento, aunque cronistas de la época aseveran que fue en la última década del siglo XVI o durante las primeras décadas de 1600 y en dos ciudades andaluzas diferentes: Granada o Sevilla (Colón Calderón, 2018). Se tiene constancia de que puede descender de estamentos aristócratas andaluces, ya que muchas de sus composiciones literarias están dedicadas a altas personalidades de España, como al conde-duque de Olivares, a los condes de Salvatierra o a Jorge de Mendoza y Picaña, general destinado en Ceuta. Dedicatorias, en suma, que permiten presuponer que quizá tenía algún lazo amistoso, debido a su estatus social. Se sabe también que desciende de estratos hacendados por su esmerada educación en las artes, al encontrarse en su obra distintos vestigios de autorías clásicas, aunque, también, coetáneas, a pesar de no ostentar ningún título académico y/o universitario (Luna Rodríguez, 1992). Esta formación le permite a Caro de Mallén desarrollarse profesionalmente como escritora y dramaturga porque es considerada una de las primeras literatas españolas en recibir una retribución por sus composiciones por encargo, pues tal y como indica Colón Calderón, «en 1637 parece haber alcanzado cierto renombre como autora de

relaciones, pues cobra 1100 reales por parte de la Villa de Madrid, para la que escribe con motivo de las celebraciones del Buen Retiro» (2018).

La fecha de defunción también es incierta, aunque se atestigua que fallece en Sevilla durante la década de 1640.

El legado literario de Caro de Mallén está protagonizado por el género más prolífero de la época, la poesía. Su contemporáneo, el poeta utrerano Rodrigo Caro, afirmó en su obra *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla* (2018, p. 97) que:

Doña Ana Caro, insigne poeta, que ha hecho muchas comedias, representadas en Sevilla, Madrid y otras partes con grandísimo aplauso, y ha hecho otras muchas y varias obras de poesía, entrando en muchas justas literarias, en las cuales casi siempre se le ha dado el primer premio.

Caro de Mallén presenta en todas sus piezas, tal y como se ha enunciado, un sólido conocimiento humanístico, al combinar relatos mitológicos con acontecimientos sociopolíticos de la época en la que vive (Tacón García, 2018).

Sus composiciones poéticas pertenecen a diferentes subgéneros, como el teatro (comedias), el teatro breve (autos sacramentales, coloquios y loas), las relaciones de justas y los poemas menores. Todas estas piezas han sido divulgadas de forma manuscrita e impresa, por lo que, aprovechando la opinión de Luna Rodríguez (1992, p. 38), «Ana Caro es una “poeta” que escribe para la publicación», es decir, es una de las primeras mujeres en España que compone sus obras con el propósito de que sean leídas.

Siguiendo el orden de subgéneros expuestos, se destacan, en primer lugar, dos piezas teatrales, como *Valor, agravio y mujer* (s.f.) y *El conde Partinuplés* (1653). En cuanto al teatro breve, destacan tanto autos sacramentales como coloquios y loas: *La puerta de la Macarena* (1641), *La cuesta de Castilleja* (1642), *Loa sacramental, que se representó en el Carro de Antonio Prado, en las fiestas del Corpus de Sevilla* (1639) y *Coloquio entre dos por D^a Ana Caro a los Autos del Corpus del Año del Señor* (1645). Por lo que respecta a las relaciones, se subraya la importancia de *Relación en que se da cuenta de las grandiosas fiestas que en el Convento de N. P. S. Francisco de la ciudad de Sevilla se han hecho a los santos mártires de Japón* (1628), *Grandiosa victoria que alcanzó de los moros de Tetuán Jorge de Mendoza y Picaña, General de Ceuta, quitándoles gran suma de ganados cerca de las mismas puertas de Tetuán. Este año de 1633* (1633) y *Relación de la grandiosa fiesta y octava que en la Iglesia parroquial del glorioso arcángel san Miguel de la ciudad de Sevilla hizo don García Sarmiento de Sotomayor* (1635). Finalmente, los poemas menores que se destacan son *Décimas a Doña María de Zayas y Sotomayor* (1638) y *Décimas en elogio de don Francisco Salado Garcés y Ribera* (1640).

La comedia protagonista de este análisis es *El conde Partinuplés*¹, publicada póstumamente en la cuarta parte del *Laurel de comedias de diferentes autores* (1653), costeadada por Diego de Balbuena. La pieza queda dividida en tres actos, siguiendo rigurosamente el esquema teatral barroco, y cuenta con un total de 2110 versos. La acción comienza en Constantinopla. Rosaura, la emperatriz del imperio, debe contraer matrimonio no solo para contentar a sus súbditos, sino también para establecer a un sucesor en la línea de mandato. Sin embargo, no dispone de ningún pretendiente, por lo que sus vasallos le proponen un listado de caballeros que pueden ocupar la posición como emperador: Federico de Polonia, Eduardo de Escocia, Roberto de Transilvania y el conde Partinuplés. Para conocerlos, pide ayuda a su prima y maga consejera, Aldora, que, gracias a un conjuro en su espejo, hace posible la presencia de los cuatro aspirantes. Rosaura escoge al conde Partinuplés, quien está comprometido con Lisbella, una prima del conde. Para embaucarlo, Aldora propone a Rosaura enviar al conde un retrato suyo para que, de esta forma, el amor comience a surtir efecto. Mientras tanto, en Francia el conde sale de cacería con su tío, monarca del territorio galo, su criado Gaulín y su prometida Lisbella. Durante su salida, se encuentran con dos pescadores que discuten por la posesión de una caja que obtuvieron de un naufragio. Finalmente, deciden abrirla y en su interior encuentran el retrato de Rosaura, quedando Partinuplés prendado por su hermosura. La pintura está firmada con dos iniciales: R y A, y todos comienzan a debatir su posible significado. De repente, aparece una fiera vestida de pieles, tal y como indica la dirección de escena, a la que el conde persigue, pero, inesperadamente, la fiera se convierte en Rosaura y desaparece. Partinuplés se dispone a buscar a Rosaura acompañado de Gaulín, pero encuentran a Aldora, quien se escapa al vuelo. Unos truenos auguran una tormenta y, por ello, Partinuplés y su criado deciden refugiarse en un barco, que ha aparecido de forma repentina, y esperar a que escampe.

El segundo acto se inicia tras la tormenta, cuando Partinuplés y Gaulín se despiertan. Al salir de su cobijo, se encuentran en un lugar desconocido y avistan un castillo, al que Partinuplés tiene el deseo de ir. Rosaura y Aldora ven a los dos hombres acercarse y se hacen invisibles. Ante los ojos del conde y su criado el castillo resulta mágico, pues repentinamente aparece una mesa repleta de alimentos y, de fondo, se escuchan unas guitarras y una voz cantante que hechiza al conde. En la sala, plenamente oscurecida, aparece Rosaura y confiesa a Partinu-

¹ *El conde Partinuplés* es una remodelación barroca del poema de caballerías medieval francés *Partonopeus de Blois* (1170-1180). En él, se reescribe el mito de Eros y Psique, donde Partonopeus es embaucado por Melior, emperatriz de Constantinopla, a quien no puede ver durante dos años y medio. Sin embargo, Partonopeus no cumple su palabra y rompe el acuerdo al alumbrar a Melior con una luz mágica. Finalmente, ambos conciertan su matrimonio (Escabias, 2015; Tacón García, 2019).

plés su amor, pero le impide ver su rostro, sellando entre ellos un pacto de amor. A partir de ese momento, el conde queda encerrado en la estancia en penumbra, mientras Rosaura recibe al resto de los pretendientes, pero los rechaza. Al día siguiente, Rosaura advierte a Partinuplés de que París está siendo cercada por los ingleses y le incita a luchar en la batalla. El acto cierra con el juramento de amor entre ambos.

El acto tercero comienza tras la batalla, cuando Partinuplés y Gaulín regresan al castillo de Rosaura al anochecer. Ambos se acuestan en unos almohadones y Rosaura se adormece escuchando al conde relatar sus hazañas bélicas. En ese momento, Gaulín instiga al conde a descubrir el rostro de Rosaura con la luz de una antorcha. Sin embargo, Rosaura se despierta y, ofendida por la traición, ordena su muerte. Aldora, presente en ese momento, salva a Partinuplés. Entretanto, Lisbella, conocedora de la situación en la que se encuentra su prometido, se presenta en Constantinopla junto a un batallón para liberar a Partinuplés de Rosaura. Al arribar, Lisbella habla con Rosaura, quien le anuncia que está organizando un torneo y que el caballero vencedor tomará su mano en matrimonio. Asimismo, le comenta que Partinuplés no formará parte del concurso. Aldora encuentra al conde deambulando por el bosque y lo transporta en una nube al torneo. Partinuplés, disfrazado de explorador para no ser reconocido, vence en el torneo y consigue la mano de Rosaura, renunciando al matrimonio con su prima Lisbella.

De las tres mujeres, que imperan en *El conde Partinuplés*², únicamente responden al paradigma de la *mujer guerrera* Lisbella y Rosaura. Aldora, por su parte, intenta todo lo posible para aconsejar y ayudar a Rosaura, y, en alguna ocasión, remediar los errores que la emperatriz ha cometido, como si se tratase de «[...] una segunda dramaturga que orquesta la acción de la comedia» (Tacón García, 2018, p. 32), pero en ningún acto de la pieza se muestra en contra de los preceptos sociales femeninos. Asimismo, aparece brevemente durante el tercer acto Celia, una dama de la corte que brinda a Rosaura su opinión sobre su intensificada voluntad por encontrar esposo, pero no vuelve a tener ninguna intervención. No obstante, se augura que Celia responde al modelo femenino del siglo XVII, es decir, al paradigma de la *perfecta casada*, aunque esta clasificación sería un tanto ambigua al no disponer de una descripción íntegra del personaje.

² Se emplea para el estudio la *editio princeps*, titulada *El conde Partinuplés. Comedia famosa de doña Ana Caro dezima musa*, presente en *Laurel de comedias: quarta parte de diferentes autores* (1653), reproducción digital del facsímil del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España con la signatura R/22657. Cabe apreciar que el testimonio se encuentra foliado, por lo que se hará patente el número de folio en el que se encuentran los versos, indicando si se hallan en folio recto o en folio vuelto. No obstante, se debe tener presente que la foliación del testimonio de esta comedia es errónea en algunas ocasiones por razones que, de momento, se ignoran. Finalmente, se ha decidido realizar una modernización gráfica con el fin de facilitar la lectura.

La comedia da comienzo con el debate por parte del claustro de palacio, ya que la mayoría reclama un heredero para el trono, llegando a implorar la deposición del reino si su emperatriz no se concierta en matrimonio. Sin embargo, Rosaura, que los ha escuchado a hurtadillas, se impone al claustro con valentía, caracterizándose como *amazona*, capaz de defender al imperio con su espada:

ROSAURA ¿No habláis? ¿No me respondéis?
 ¿Qué es esto? ¿Quién os enoja?
 ¿Quién vuestro sosiego inquieta?
 ¿Quién vuestra paz desazona?
 Pues, ¿cómo de mi palacio
 el silencio alborota?
 ¿La inmunidad se profana,
 la sacra ley se deroga?
 ¡Qué es esto, vasallos míos!
 ¿Hay acaso en nuestras costas
 enemigos? ¿Han venido
 de Persia bárbaras tropas
 a perturbar nuestra paz,
 envidiosos de mis glorias?
 Decidme qué es; porque yo
 atrevida, y fervorosa
 con vosotros, imitando
 las ilustres Amazonas,
 saldré a defender valiente
 de estos reinos la corona.
 Y aun ofreceré la vida,
 con resolución heroica,
 porque vosotros gocéis
 la parte que en esa os toca,
 pacíficos y contentos.
 No hagáis por mi amor
 ociosa la razón de vuestro enojo,
 en el silencio que estorba
 en mi atención: el informe.
 Hablad. (Caro de Mallén, 1653, fols. 135r-135v)

Tras su febril intervención, en la que Rosaura se impone ante sus vasallos como mujer guerrera, dispuesta a defender a su reino como una amazona, el claustro, en concreto Emilio, confiesa cuál es el verdadero problema, el estado civil de Rosaura. Para Tacón García (2018, p. 14) tanto el poder como la soltería de Rosaura son incompatibles, pues «sus propios súbditos vierten sobre ella una mirada masculina que la considera mujer antes que reina».

En ninguna obra de Ana Caro de Mallén se exhibe la soltería como un problema social, pues en su pieza teatral *Valor, agravio y mujer* no exhibe ningún tipo de crítica contra la soltería femenina, ya que la protagonista, doña Leonor, se traviste de hombre para resarcir su honor. Sin embargo, al final de la comedia se concierta en matrimonio con su burlador para restaurar el orden social, acatando el precepto sociocultural establecido (Montoussé Vega, 1994-1995; Tacón García, 2018).

Cabe apreciar que, en el siglo XVII, las mujeres en soltería representan un grave problema para la estructuración social, sobre todo porque pueden ser consideradas en calidad de meretrices. En esta centuria, tan solo podían permanecer solteras aquellas mujeres que se recluían en un convento o que servían a los estamentos hacendados para que no tuviesen descendientes, tal y como defiende Gorlero (2020).

ROSAURA (Ap) No sé cómo responderle
tanto el enojo me ahoga,
que están bebiendo los ojos
del corazón la ponzoña.
¡Ay tan grande atrevimiento!
¡Ay locura tan impropia!
¡Que estos mi decoro ofendan!
¡Que así a mi valor se opongan!
Pero no tiene remedio
porque si las armas toman
y quieren negar ingratos
la obediencia y la corona,
¿cómo puedo, cómo puedo
siendo muchos y yo sola
defenderme? Y no les falta
razón; ¡ay, querida Aldora,
si yo te hubiera creído!
¿Qué haré? (Caro de Mallén, 1653, fols. 135v-145r)

La emperatriz de Constantinopla tiene una actitud negativa hacia el matrimonio, pero es consciente de que, si no cumple lo que sus vasallos estipulan, puede conllevar su derrocamiento e, inclusive, la muerte. Rosaura es, por ello, sabedora de que ella no puede defenderse sola contra una directiva completamente masculina. Y reconoce, además, que no haber seguido los consejos de Aldora, quien le habría indicado en más de una ocasión encontrar un cónyuge, la ha condenado a esta difícil situación que va en contra de sus principios. Sin embargo, Aldora le recomienda pactar con el Consejo y establecer un año de margen para

seleccionar al pretendiente perfecto para el imperio de Constantinopla, a lo que Rosaura argumenta lo siguiente:

ROSAURA Supe después; ¡ay triste! de sus labios,
de mi adversa fortuna los agravios,
y así, por no perderos y perderme,
no he querido, vasallos, resolverme
jamás a elegir dueño.
Mas, ¡ay que me ponéis en este empeño
(sea o no sea justo)
a daros rey me ajusto!
Sepa el de Transilvania,
Chipre, Escocia y Albania,
Polonia, Inglaterra,
que me podré rendir, mas no por guerra.
Que esta dulce conquista,
solo ha de conseguirse con la vista
de una firme asistencia,
blandura, agrado, amor, correspondencia.
[...]
huiré aquella amenaza anticipada,
examinando el más constante, y firme;
pues es fuerza rendirme
a yugo de Himeneo,
que temo y que deseo,
por solo asegurar vuestro cuidado.
Alcance, pues, mi amor en vuestro agrado,
para determinarme
a morirme o casarme,
solo un año de termino preciso.
Y si al fin del hallaseis remiso
a mi temeroso intento,
o me obligáis por fuerza al casamiento
o elegid Rey extraño. (Caro de Mallén, 1653, fols. 145v-155r)

A lo largo de este parlamento, Rosaura clarifica su posición sobre el matrimonio al Consejo, pues lo considera un acto injusto al que teme por la experiencia fatídica de sus padres. No obstante, con tal de satisfacer a sus vasallos es capaz de encontrar, con independencia de su voluntad, a un emperador digno. Y advierte que, si no lo encuentra, el Consejo deberá estipular si la casan a la fuerza o si, por el contrario, la destierran e imponen a un nuevo emperador. Rosaura es plenamente consciente de que en el momento en el que se case, va a perder el poder

que ostenta como emperatriz, para dedicarse única y exclusivamente al cuidado del marido, ya que como dice fray Luis de León (1975, p. 9):

En lo cual se engañan muchas mujeres, porque piensan que el casarse no es más que, dejando la casa del padre y pasándose a la del marido, salir de servidumbre y venir a libertad y regalo; y piensan que, con parir un hijo de cuando en cuando, y con arrojarle luego de sí en los brazos de una ama, son tan cabales mujeres que ninguna las hace ventaja: como a la verdad, la condición de su estado y las obligaciones de su oficio sean diferentes.

Y, en consecuencia, deja de ser una *mujer guerrera* para convertirse en una *perfecta casada*, sometida al dictamen del esposo. Por ello, se lamenta a Aldora con el propósito de conseguir un consejo que alivie su tristeza y guíe sus próximas elecciones:

ROSAURA No tengo, Aldora, no tengo
 satisfacción de mi suerte.
 Aquellos anuncios temo,
 y no sé si he de elegir,
 algún ingrato por dueño,
 que el alma que me amenaza,
 sea bárbaro instrumento.
 [...]
 Mas si nada de esto puedo
 saber y me he de arrojar
 al mar profundo y soberbio,
 de elegir por dueño a un hombre,
 que ha de elegir el imperio
 del alma con libertad,
 o ya ambicioso o ya ciego;
 ¿qué gusto puedo tener,
 cuando, ¡ay, Dios!, me considero
 esclava siendo señora,
 y vasalla siendo dueño? (Caro de Mallén, 1653, fols. 155v-156r)

Se observa la frustración de Rosaura no solo ante el enlace matrimonial, sino también ante el sistema imperial, ya que, por un lado, como cónyuge se siente esclava y, por otro, como emperatriz se encuentra supeditada al mandamiento del Consejo imperial, constituido íntegramente por hombres.

Durante el primer acto, encontramos a Lisbella, prima y prometida del conde Partinuplés, de cacería junto a su tío, el rey de Francia, y su prometido. Este contexto permite comprender al lector que Lisbella responde también al tópico de la *mujer guerrera* y al subtipo de la *bella cazadora* porque como dice McKendrick

(1974, p. 242): «[...] the term “bella cazadora” can be used as a generic one for all those women who have been allowed a physical freedom not normally associated with female upbringing». En el momento en el que los pescadores abren el tesoro encontrado en el naufragio, Lisbella se muestra celosa al percatarse de la reacción del conde Partinuplés con el retrato de Rosaura.

LISBELLA Bara hermosa³.
[...]
¿Es gusto o curiosidad,
Partinuplés? (Caro de Mallén, 1653, fol. 157v)

LISBELLA Celos
me está dando el conde ingrato,
divertido en el retrato.
[...]
¡Que pague de esta manera
mi amor, el conde! ¡Qué haré
cielos! ¿Disimularé
su ocasión? (Caro de Mallén, 1653, fol. 157v)

Lisbella intenta oprimir sus emociones y exponerse ante su amado sin ningún tipo de sentimiento de celo, aunque, en realidad, se siente traicionada por su enamorado.

En el segundo acto, se puede advertir cómo Rosaura actúa contra los preceptos sociales del siglo XVII porque es quien primero corteja y confiesa su amor al conde Partinuplés: «Soy una mujer, / que os quiere» (Caro de Mallén, 1653, fol. 161r). Esto no es habitual, pues sería el hombre quien debe hacer la corte en primer lugar, sin embargo, en la comedia se juega con la oscuridad y el misterio, de ahí que Rosaura, en la penumbra, advierta al conde de que se trata de una mujer que quiere tener una relación amorosa y formal con él. Se podría tomar como un acto reivindicativo de la mujer frente a la normativa o prescripción social, representando la galantería del hombre, siendo, en suma, un rasgo de la *mulier virilis* con otras mujeres u hombres.

El diálogo prosigue con el pacto de amor entre ambos, él no podrá verla hasta que lo considere necesario. Sin embargo, para contentar al Consejo del imperio, Rosaura recibe al resto de pretendientes en su castillo. Todos ellos se presentan ante ella, ensalzando sus mejores virtudes para demostrarle que podrán ser buenos emperadores y esposos. No obstante, para no rechazarlos manifiestamente,

³ En la edición crítica de *El conde Partinuplés* (1993), de Lola Luna, se propone en este verso la solución «Dama hermosa» (p. 101).

Rosaura avisa que será el Consejo quien seleccione al mejor aspirante, aunque, al final, se efectuará lo que ella estime necesario, pues el Consejo tan solo desea el casamiento de su emperatriz para contar con un sucesor:

ROSAURA Príncipes valerosos,
 estimo los intentos generosos,
 que han a vuestras altezas obligado,
 puesto que asunto soy de su cuidado,
 y en tan justo afecto se acrisola,
 y quisiera tener no una alma sola,
 sino tres que ofreceros con la vida,
 que es bien que, al premio, el interés se mida
 por deuda o cautiverio,
 mas no tengo más de una y un imperio,
 que ofrecer a los tres, la elección dejo
 a los de mi Consejo.
 Esto se mirará con advertencia
 de mi decoro y vuestra conveniencia,
 y puesto que ninguno ha de ofenderse,
 despacio podrá verse
 el que ha de ser mi dueño. (Caro de Mallén, 1653, fol. 163v)

Seguidamente, Rosaura acude a la habitación donde se encuentra el conde y le confiesa que Francia está siendo invadida por Inglaterra y que su tío, el rey de Francia, necesita su ayuda. Tras este aviso, los roles se invierten, pues es el hombre quien queda sometido bajo la figura femenina, subordinándose, así, a la voluntad de Rosaura:

ROSAURA Esto importa por ahora,
 tiempo queda para verme,
 si acaso mi amor te obliga.
CONDE ¿Haz de mí lo que quisieses?
ROSAURA ¿Sabes que me debes mucho?
CONDE Sé que he de pagarte siempre.
ROSAURA ¿Sabes que el alma me llevas?
CONDE Sé que he de morir sin verte.
ROSAURA ¿Serás mío?
CONDE Soy tu esclavo. (Caro de Mallén, 1653, fol. 163r)

En consecuencia, Caro de Mallén rompe con lo estipulado por fray Luis de León en *La perfecta casada*, atribuyéndole al hombre las características que el fraile consideraba necesarias en la mujer, teniendo que ser honesto, prudente y sabio. Esto se observa en la prueba de amor que le impone Rosaura al conde que,

aparte de ser una imitación del mito de Eros y Psique, resulta ser un claro examen de prudencia y de honestidad que el hombre destruye tal y como se puede apreciar:

ROSAURA Prosigue, conde, prosigue:
 ¡ay, Dios! ¡Qué es esto! Engáñome
 tu traición, ¡qué has hecho ingrato!
 [...]
 Mal caballero,
 ¿conmigo trato doble?
 Falso, aleve, fementido,
 de humildes obligaciones,
 ¿qué atrevimiento esforzó
 tu maldad a tan disforme
 agravio, engañoso, fácil?
 [...]
 Aldora, a este bárbaro hombre
 haz despeñar por ingrato,
 traidor, engañoso, enorme.
 Muera el conde, esto ha de ser,
 aunque a pedazos destroce
 el corazón que le adora
 con puros afectos nobles;
 esta es forzosa venganza,
 aunque la pena me ahogue,
 porque ya sin duda advierto,
 pues malogré mis favores,
 que el vaticinio infausto
 es dueño el aleve conde.
 Muera antes que lo padezca
 mi imperio, desde esa torre
 hazle despeñar al valle,
 pues ofendió con traiciones
 tanto amor. (Caro de Mallén, 1653, fols. 166v-167r)

Al sentirse traicionada por la acción del conde, Rosaura manda asesinar al conde para resarcir su honra. En cierta manera, la protagonista se siente burlada por el galán y, en vez de travestirse como hace doña Leonor en *Valor, agravio y mujer* para defender su honor, ordena automáticamente su muerte. Sin embargo, es una acción extraña para un personaje femenino, ya que, como comentan Rodríguez Campillo, Jiménez López y Bel Enguix, «La mujer de los Siglos de Oro tiene prohibidos una serie de comportamientos (vengarse, batirse en duelo, conquistar...) relacionados con la retórica masculina también vetada a las mujeres» (2011, p. 69).

Tras esta escena, la historia se focaliza en Lisbella, quien acude a Constantinopla con parte de la milicia superviviente francesa con el propósito de rescatar al conde Partinuplés de las manos de Rosaura. Para ello, pronuncia una arenga para elevar el ánimo de los soldados y cumplir, en suma, el cometido. Algo inusual en el teatro barroco y conservado única y exclusivamente para los personajes masculinos:

LISBELLA Ya es fuerza heroicos soldados
ya es tiempo, vasallos míos,
que pruebe Constantinopla,
vuestros esfuerzos altivos
y que en su arenosa playa
(a quien llaman los antiguos
Negroponto) echen sus anclas
nuestros valientes navíos.
Esa voluble montaña,
esa campaña de pinos,
esa escuadra de gigantes,
ese biforme prodigio,
que se rige con las cuerdas
y gobierna con el lino.
Quede surto en las espumas,
de ese margen cristalino.
Supuesto que sabéis todos,
o la causa o el designio,
que alentando a mi esperanza
da a mi jornada motivo.
No ha de faltar nadie en tierra,
que a ninguno le permito
que me sirva o acompañe.
Solos Fabio y Ludovico
me asistirán porque sean
de mis alientos testigos.
Y verá Constantinopla
y verá el mundo, que imito
a Semiramis armada
de ardimientos vengativos.
Y verá también Rosaura,
como valerosa aspiro
a destruir sus imperios
si no me entrega a mi primo.
Ea pues, vasallos nobles,
puesto que muerto mi tío
soy vuestra reina, mostrad

de vuestro acero los filos.
 Pues si no me entrega al conde,
 vuestro rey, vuestro caudillo,
 vive Dios, que en la experiencia
 ha de hallar mal prevenidos
 mis enojos y sus daños,
 mis celos y sus delirios,
 mi rigor y sus delitos.
 [...]
 Pues vamos a prevenir
 mi venganza o mi castigo.
 Rayo ardiente desatado,
 de cuyos oscuros giros
 primero el rigor se siente,
 que se previene el ruido. (Caro de Mallén, 1653, fols. 167r-167v)

Durante la arenga, Lisbella exhibe con palabras su valentía, respondiendo al tópico de la *mujer guerrera* y si se es fiel a los tópicos propuestos por Bravo Villasante, se afirma sin duda alguna que Lisbella es una *mujer enamorada* que es capaz de batirse en duelo por el hombre que ama.

Ahora bien, cuando Lisbella arriba al castillo es confundida con el mantenedor del torneo que ha propuesto Rosaura para elegir cónyuge, pero rápidamente se cercioran de que se trata de una mujer a caballo con un lienzo en blanco en señal de paz. Al llegar ante Rosaura, pronuncia el siguiente discurso:

LISBELLA Reina de Constantinopla,
 a quien hoy lo más de Tracia
 en tu imperio reconoce
 por señora soberana,
 príncipes, duques y condes.
 Oíd, con vosotros habla
 una mujer sola, que
 viene de razón armada,
 y porque sepáis quién soy,
 yo soy Lisbella de Francia,
 hija soy de su delfín
 y de la flor de Lis, hermana
 de Eurico su invicto rey,
 heredera soy de Galia,
 reino, a quien los Pirineos
 humillan las frentes altas.
 Dueño soy de muchos reinos,
 soy Lisbella, que basta

para emprender valerosa
esta empresa, aunque tan ardua.
Yo he sabido, emperatriz,
que usurpas, tienes y guardas
al conde Partinuplés,
mi primo, y que con él tratas
casarte, no por los justos
medios, sino por las falsas
ilusiones de un encanto.
Y deslustrando su fama,
le tiranizas y escondes,
le rindes, prendes y guardas
contra tu real decoro.
Yo, pues, que me hallo obligada
a redimir de este agravio,
la vejación, o la infamia:
te pido que me lo des,
no por estar ya tratadas
nuestras bodas, no le quiero
amante ya, que esta infamia,
no es amor, es conveniencia;
pues es forzoso que vaya,
como legítimo rey;
supuesto que murió en Francia
mi tío, de cuya muerte,
quizá fue su ausencia causa,
y es el conde su heredero.
Esto emperatriz, Rosaura,
vengo a decirte y, también,
que dejo una gruesa armada
en ese puerto, que está
a vista de las murallas
de tu Corte y si me niegas
a mi primo, provocada,
no he de dejar en tus reinos,
ciudad, castillo, ni casa,
que no atropelle y destruya,
porque ya precipitada,
sin poderme resistir,
seré furia, incendio, brasa,
furor, estrago, ruina
de tu nombre, de tu fama,
de tu amor, de tu grandeza,
de tu gloria y de tu patria. (Caro de Mallén, 1653, fols. 168v-169r)

Lisbella trata, pues, de resarcir su honra como prometida del conde y, para ello, encara a la mujer que lo ha secuestrado. En su parlamento se observa cómo reclama educadamente a su prometido y sus palabras van adquiriendo mayor fuerza hasta describir la destrucción de Rosaura. El resto de los personajes presentes en escena cuestionan la veracidad del discurso y el bienestar mental de Lisbella, como por ejemplo Aldora que dice: «¿Esto es verdad o ficción? / Habla como apasionada» (Caro de Mallén, 1653, fol. 169r).

Al final de la comedia, se comprende que Rosaura y Partinuplés contraen nupcias porque, empleando las palabras de Tacón García, «como es norma en la comedia del siglo XVII, el matrimonio final supone la restauración del orden social amenazado» (2018, p. 30). Sin embargo, los versos que podrían atestiguar este acontecimiento son omitidos por la dramaturgia.

4. Conclusión

Cabe concluir que, tal y como se ha podido apreciar en el análisis precedente, *El conde Partinuplés* presenta a dos mujeres con un compendio de rasgos que se asemejan a los del tópico de la *mujer guerrera* y, en consecuencia, a los atributos del hombre guerrero. En ambos casos, su carácter belicoso podría estar justificado por la elevada posición social que ambas mujeres ostentan, pero la sociedad o, mejor dicho, los personajes masculinos las reprimen para encaminarlas u orientarlas hacia el paradigma social femenino de la época. Este caso es muy evidente en Rosaura, quien es obligada a contraer matrimonio a pesar de que no querer casarse inicialmente.

Ambas son dos mujeres que en la época podrían tener un comportamiento varonil, pero, eso sí, sin llevar a cabo ningún tipo de enfrentamiento violento; muy al contrario que en la otra comedia de la dramaturgia, *Valor, agravio y mujer*, donde doña Leonor se bate en duelo con su burlador. No obstante, este tipo de violencia se encuentra plasmada en los enunciados que ambas mujeres pronuncian, pues tómense como ejemplos la orden de ejecución clamada por Rosaura o la arenga bélica pronunciada por Lisbella, conductas propiamente masculinas.

A pesar de que *El conde Partinuplés* es una de las comedias poco conocidas de Caro de Mallén, muestra personajes femeninos contrarios al tópico de la *perfecta casada*, aunque al final de la pieza se intuyan las nupcias, porque como bien defiende Escabias, «[...] manifiestan con naturalidad sus deseos, los llevan a cabo sin reparos, viven su existencia tal y como ellas opinan y sienten que la han de vivir» (2015, p. 492). Por todo ello, puede afirmarse que *El conde Partinuplés* ofrece a dos claros exponentes del arquetipo de la *virgo bellatrix*, como lo son Rosaura y Lisbella. Dos mujeres fuertes que intentan, en todo momento, no ser sucumbidas por el orden social establecido.

5. Referencias bibliográficas

- Bravo Villasante, C. (1976). *La mujer vestida de hombre en el teatro español*. Sociedad General Española de Librería.
- Burbano Arias, G. (2006). El honor, o la cárcel de las mujeres del siglo XVII. *Memoria & Sociedad*, 10(21), 17-28.
- Caro, R. (2018). *Varones insígnies en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*. Universidad de Huelva.
- Caro de Mallén, A. (1653). El conde Partinuplés. Comedia famosa de doña Ana Caro dezima musa. En D. de Balbuena (Ed.), *Laurel de comedias: quarta parte de diferentes autores dirigidas a don Bernardino Blancalana* (pp. 135-170). Imprenta Real.
- Caro de Mallén, A. (1993). *El conde Partinuplés*. Edición, introducción y notas de Lola Luna. Reichenberger.
- Colón Calderón, I. (2018). Caro de Mallén y Soto, Ana. *Diccionario Biográfico Español*. Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/17213/ana-caro-de-mallen-y-soto>
- Domínguez Guzmán, A. (2001). De monjas y poesía de ocasión en la España del seiscientos. En M. J. Porro Herrera (Coord.), *Romper el espejo. La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española: escritura, lectura, textos. (1001-2000): III Reunión Científica Internacional (Córdoba, diciembre 1999)* (pp. 41-50). Universidad de Córdoba.
- Escabias, J. (2015). Los locos personajes de Ana M^a Caro Mallén: Rosaura y Aldora de *El conde Partinuplés*. En M. Martín Clavijo, M. González de Sande, D. Cerrato y E. M. Moreno Lago (Eds.), *Locas: escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas* (pp. 479-493). Arcibel.
- Gorlero, M. E. (2020). La soltería femenina: una fuente de sospechas. *Revista Movimiento*, 24, 23-29.
- Lázaro Niso, R. (2020). El motivo de las mujeres guerreras en Cubillo de Aragón. En F. Domínguez Matito, J. M. Escudero Baztán y R. Lázaro Niso (Coords.), *Mujer y sociedad en la literatura del Siglo de Oro* (pp. 97-112). Iberoamericana Vervuert.
- León, fray L. de. (1975). *La perfecta casada*. Espasa Calpe.
- Luna Rodríguez, M. D. (1992). *Ana Caro, una escritora profesional del Siglo de Oro. Vida y Obra* [Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla]. <http://hdl.handle.net/11441/41611>
- Marín Pina, M. C. (1989). Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles. *Críticon*, 45, 81-94.
- McKendrick, M. (1974). *Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age: A study of the mujer varonil*. Cambridge University Press.
- Montoussé Vega, J. L. (1994-1995). «Si me buscas, me hallarás». La configuración del discurso femenino en la comedia de Ana Caro *El Conde de Partinuplés*. *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 44-45(2), 7-28.
- Ordorika, T. (2006). Entre la obediencia y la libertad. Una mujer española del siglo XVII. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 48(197), 21-33.

- Rodríguez Campillo, M. J., Jiménez López, M. D. y Bel Enguix, G. (2011). El disfraz varonil en el teatro español de los Siglos de Oro. *Triangle: Language, Literature, Computation*, 4, 69-85.
- Sánchez Dueñas, B. (2008). *De la invisibilidad a la creación. Oralidad, concepción teórica y material preceptivo en la producción literaria femenina hasta el siglo XVIII*. Editorial Renacimiento.
- Tacón García, A. (2018). «Esclava siendo señora»: Poder y agencia femenina en *El conde Partinuplés* de Ana Caro de Mallén. *Revista de Escritoras Ibéricas*, 6, 9-36. <https://doi.org/10.5944/rei.vol.6.2018.22075>
- Tacón García, A. (2019). La inversión de mitos y convenciones literarias en *El conde Partinuplés*, de Ana Caro de Mallén. En C. Mata Induráin y S. Santa Aguilar (Eds.), «*Ars longa*». *Actas del VIII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro, JISO 2018* (pp. 405-416). Universidad de Navarra.

