

*ARS LONGA. ACTAS DEL VIII CONGRESO
INTERNACIONAL JÓVENES INVESTIGADORES
SIGLO DE ORO (JISO 2018)*

Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.)



LA INVERSIÓN DE MITOS Y CONVENCIONES
LITERARIAS EN *EL CONDE PARTINUPLÉS*,
DE ANA CARO MALLÉN

Antía Tacón García
Universidade de Santiago de Compostela

La incorporación de las autoras del Barroco español a la historia literaria es un proceso relativamente reciente y todavía lejos de estar completado. Una de estas escritoras es Ana Caro Mallén, poeta y dramaturga que desarrolló su carrera literaria en la Sevilla del Siglo de Oro¹. Entre sus obras hoy conservadas se encuentra *El conde Partinuplés*, una comedia caballeresco-mitológica impresa en 1653 y probablemente representada entre finales de la tercera década y comienzos de la cuarta del siglo XVII². Se trata de una obra rica en referencias mitológicas, culturales e intertextuales que la autora en ocasiones se limita a recrear, pero que muy a menudo somete a interesantes procesos de inversión y subversión. Además, buena parte de estas reinterpretaciones se encuentran ligadas a cuestiones de género, como se

¹ Ana Caro pertenece a la segunda generación de dramaturgas áureas, en la que se incluyen también autoras como María de Zayas, Ángela de Acevedo y Leonor de la Cueva (Baranda, 2004). El caso de Caro resulta particularmente interesante si se considera que fue una escritora «de oficio», puesto que cobraba por sus obras; ver Luna, 1995.

² Luna, 1993, p. 10.

Publicado en: Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), «*Ars longa*». *Actas del VIII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2018)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2019, pp. 405-416. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 50 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-637-3.

ha observado con frecuencia en las comedias áureas de autoría femenina³.

El argumento de *El conde Partinuplés* es el siguiente: Rosaura, emperatriz de Constantinopla, rehúye el matrimonio debido a una profecía según la cual el hombre que le dé palabra de esposo la traicionará y pondrá su reino y su vida en peligro. Sin embargo, una rebelión de sus vasallos la obliga a elegir marido en el plazo de un año, so pena de perder la corona. Enfrentada a tan compleja situación, Rosaura, con la ayuda de la hechicera Aldora, examina a sus potenciales pretendientes y escoge al conde Partinuplés, que es mágicamente transportado hasta su palacio. Ambos inician una relación amorosa en la que el conde tiene prohibido mirar el rostro de Rosaura, lo que determina que sus encuentros se produzcan siempre a oscuras. Previsiblemente, Partinuplés rompe la condición impuesta aprovechando el sueño de la emperatriz, ante lo cual ella lo condena a muerte. Sin embargo, es rescatado por Aldora y reaparece, tras una serie de enredos, para contraer matrimonio con Rosaura al final de la comedia.

Abordaremos, en primer lugar, la relación de *El conde Partinuplés* con los mitos clásicos del juicio de Paris, por un lado, y el amor de Cupido y Psique, por otro. A continuación, examinaremos la reinterpretación de ciertas convenciones de la comedia áurea, como es el caso de la figura de la mujer desdeñada y vengadora de su honra. Por último, se aludirá a la vinculación de *El conde Partinuplés* con los libros de caballerías, considerando, además, que su argumento se basa parcialmente en una obra medieval de dicho género.

1. LA MITOLOGÍA CLÁSICA: EL JUICIO DE PARIS; CUPIDO Y PSIQUE

En el mito clásico, el príncipe troyano Paris ha de nombrar a la más hermosa entre tres diosas: Hera, que trata de sobornarlo con poder y riquezas para que la escoja; Palas Atenea, que le ofrece, según las versiones, sabiduría o gloria militar; y Afrodita, que sale victoriosa al prometerle la mano de la mujer más bella de la Tierra, Helena de

³ Ver Ferrer Valls, 1998, p. 32; para esta autora, las dramaturgas del Barroco «no sin las contradicciones que entraña asumir un discurso que no es propio y desde dentro del cual se trata de contestar [...] adoptando un código teatral y unos recursos literariamente establecidos, trataron de intervenir [...] en el discurso masculino sobre la mujer, y se pronunciaron directa o indirectamente sobre bastantes cuestiones de las que les afectaban como mujeres».

Esparta⁴. Esta historia, con su considerable potencialidad simbólica, tuvo gran recorrido a lo largo de la Edad Moderna, y se empleó a menudo como alegoría política. Como recuerda Gil-Oslé⁵, las virtudes simbolizadas por cada una de las diosas se corresponden con la *triplex vita* para alcanzar la felicidad, la cual le aconseja Ficino a Lorenzo de Medici: *potentia*, *sapientia* y *voluptas* o, lo que es lo mismo, el poder, la sabiduría y el placer. En *El conde Partinuplés*, el momento en el que Rosaura examina a los pretendientes propuestos por su consejo supone una clarísima recreación del juicio de Paris en la que los géneros se ven invertidos. El primero de los príncipes, Federico de Polonia, aparece admirando su propia belleza en un espejo; encarna la virtud de la *voluptas* y es reflejo de la Afrodita del mito clásico. Le sigue Eduardo de Escocia, absorto en la lectura de un libro: como Atenea, representa la *sapientia*. Finalmente, Roberto, príncipe transilvano, destaca por su fuerza y su poder; ocupa, pues, el lugar de Hera, y suya es la virtud de la *potentia*. Así los presenta Aldora:

ALDORA Este que miras, galán
 que en la luna de un espejo
 traslada las perfecciones
 del bizarro, airoso cuerpo,
 es Federico Polonio.
 (*Va señalando a cada uno.*)
 Aqueste que está leyendo,
 estudioso y divertido,
 es Eduardo, del Reino
 de Escocia Príncipe noble,
 sabio, ingenioso y discreto,
 filósofo y judiciario.
 Aquel que del limpio acero
 adorna el pecho gallardo

⁴ Ver, por ejemplo, Higino, *Fábulas* 92: «Juno le prometió que, si se decidía por ella, él había de reinar en toda la tierra y aventajaría a todos en riqueza. Minerva le aseguró que si ella salía vencedora de allí, él sería el más valiente de entre los mortales y versado en todas las artes. Venus, en cambio, prometió darle en matrimonio a Helena, hija de Tindáreo, la más hermosa de todas las mujeres». El mito aparece también en Homero, *Ilíada* 24, 25; Eurípides, *Troyanas* 924 y ss.; u Ovidio, *Heroidas* 16, 81-89.

⁵ Gil-Oslé, 2009.

es el valiente Roberto,
Príncipe de Transilvania (vv. 341-355)⁶.

Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en el mito, Rosaura no otorga su favor a ninguno de ellos, sino que se inclina por una cuarta opción: el conde Partinuplés. Este no estaba entre los pretendientes sugeridos por sus vasallos, pero Aldora se lo muestra igualmente; Rosaura lo ve embelesado en la contemplación de un retrato, el de su prometida Lisbella. Es precisamente el hecho de que Partinuplés esté ya enamorado de otra mujer lo que provoca que la emperatriz se fije en él: se recoge, por lo tanto, un tópico muy extendido en la literatura del Siglo de Oro, según el cual los celos sirven como estímulo para el amor. En cualquier caso, la subversión del mito de Paris resulta muy significativa. Para empezar, al invertir los géneros, se produce también una inversión de la mirada: ahora son las mujeres, Rosaura y Aldora, las que ocupan la posición activa del sujeto que juzga; y son los hombres los que se convierten en el objeto examinado. Asimismo, al escoger una opción que no es ninguna de las presentadas por su consejo, Rosaura evita someterse por completo a la voluntad de este; se sitúa, por tanto, en un espacio de negociación: si no le queda más remedio que casarse, tratará al menos de reescribir la imposición en sus propios términos. Esta delgada línea entre el sometimiento y la libertad es la que habita Rosaura a lo largo de toda la comedia, en una consecuencia directa de dos identidades que, en su contexto, se muestran en conflicto: como emperatriz, ostenta el máximo poder político en Constantinopla; como mujer, dicho poder se ve cuestionado una y otra vez.

Finalmente, debe llamarse la atención sobre el hecho de que la propia Rosaura se caracterice por poseer las tres virtudes vinculadas al mito⁷: es bella e inteligente, como reconocen sus propios vasallos sublevados (v. 44: «¡Qué cuerda!», «¡Qué hermosa!»), y su primera aparición en escena, dispuesta a defender su reino «imitando las ilustres Amazonas» (vv. 31-32), constituye en sí misma una demostración de valor y fortaleza. La emperatriz cumple, por lo tanto, las cualidades del buen gobernante propuestas por Ficino; y se muestra superior

⁶ Cito por la edición de Luna, 1993.

⁷ Gil-Oslé, 2009, p. 112.

a los pretendientes que rechaza, dado que cada uno de ellos no encarna más que una de estas virtudes.

Por otro lado, el mito de Cupido y Psique se encuentra en la base misma de *El conde Partinuplés*. A diferencia del caso anterior, este elemento se hallaba ya en la novela de caballerías en la que Caro se inspiró para su comedia, si bien Torres⁸ defiende la interacción de la dramaturgia con el mito original, tal y como aparece en *El asno de oro* de Apuleyo. Sea como sea, se hace patente una nueva inversión de géneros: Rosaura toma el papel de Cupido, que rapta a Psique (en este caso, Partinuplés) y la lleva a su palacio con intención de casarse con ella. Allí, tanto Psique como Partinuplés son servidos por criados y músicos invisibles, e inician una relación amorosa con el señor o señora del palacio, si bien todas sus interacciones tienen lugar en la oscuridad⁹. Esta condición molesta a Partinuplés, que enseguida expresa su deseo de juzgar el aspecto físico de Rosaura y se queja de que le impida la contemplación de su belleza. Tales protestas se aprecian, por ejemplo, en los siguientes versos:

ROSAURA	El ocultarme es preciso por algún tiempo.
CONDE	Es rigor.
ROSAURA	Es fuerza.
CONDE	¡Oh qué barbarismo!, ¿queréisme bien?
ROSAURA	Os adoro.
CONDE	Pues, ¿qué teméis?
ROSAURA	A vos mismo.
CONDE	[...] Pues, ¿por qué [...] me negáis vuestra hermosura, privando el mejor sentido del gusto en su bello objeto? (vv. 1012-1025).

Al negarse a sus ruegos, la emperatriz continúa el tema de la inversión de la mirada que ya se hallaba presente en la recreación del mito de Paris: elude convertirse en objeto del escrutinio masculino. Sin embargo, hay también cierta contradicción en lo que aparente-

⁸ Torres, 2015, p. 213.

⁹ Sobre el tópico de la amante invisible y su recreación, desde Cupido y Psique hasta la comedia áurea (incluyendo la de Ana Caro), puede consultarse Armas, 1976.

mente es un ejercicio de autoridad: si Rosaura se niega a ser vista es, como reconoce en los anteriores versos, por temor. Está todavía asegurándose de que el conde no sea el traidor que vaticinaba la profecía funesta; revelarle su identidad antes de adquirir esta certeza resultaría arriesgado. Además, es de suponer que, si Partinuplés decidiese hacer pública su relación con Rosaura, el honor de esta quedaría en tela de juicio, según los códigos de la comedia áurea¹⁰.

En la obra de Apuleyo, Psique, tras largas súplicas, convence a Cupido para que le permita acudir a sus hermanas y recibir las en el palacio. Estas, envidiosas, la persuaden de que su marido es un monstruo repugnante que pretende matarla, y para evitarlo ella debe asesinarlo mientras duerme. Así pues, la joven aprovecha el sueño de Cupido para iluminarle el rostro: al descubrir la mentira de sus hermanas, desiste de sus planes homicidas, pero una gota de la lámpara de aceite cae en el hombro del dios y lo despierta. Como consecuencia de su traición, Psique es abandonada, y debe superar múltiples pruebas hasta lograr reunirse de nuevo con su enamorado.

Los sucesos en *El conde Partinuplés* transcurren de manera casi paralela, pero con variaciones notables. Para empezar, el conde no ha de suplicar a Rosaura permiso para abandonar Constantinopla, sino que es ella quien le hace saber que su patria está en peligro y lo anima a acudir a defenderla. Las subsecuentes hazañas bélicas de Partinuplés, que en la novela de caballerías que sirvió de fuente a la dramaturga ocupaban un espacio considerable, son eliminadas en esta versión: si bien el propio formato de la comedia dificultaba el mostrarlas, resulta significativo el hecho de que, cuando el conde relata sus aventuras a Rosaura a su vuelta, ella se queda dormida. Este es el momento en el que, a instancias de su criado Gaulín, Partinuplés aprovecha el sueño de la heroína para encender una bujía y contemplar su aspecto. De este modo, la curiosidad se convierte en uno de los atributos fundamentales del protagonista masculino; un detalle notorio, si consideramos que se trata de un defecto atribuido tradicionalmente a la mu-

¹⁰ Se insinúa que Rosaura y Partinuplés mantienen relaciones sexuales; en el acto segundo, ella le dice «que os desveléis me importa, / que para cierto designio / os he menester» (vv. 1057-1059), antes de desaparecer ambos tras el escenario. Dichas relaciones resultaban explícitas en la novela fuente de la comedia.

jer en la mitología y la literatura, desde Eva hasta Pandora, e incluyendo a la propia Psique¹¹.

Tanto en la versión de Apuleyo como en la de Ana Caro, sobre esta escena planea la violencia potencial. En un primer momento, la intención de Psique es apuñalar a su marido, pues le han hecho creer que este tiene intención de asesinarla en cuanto dé a luz al niño que espera. Partinuplés, en cambio, no traiciona la confianza de Rosaura porque tema por su propia vida, sino, en sus propias palabras, «por linsonjear mi gusto» (v. 1670). De hecho, cuando duda, las razones del criado que logran convencerlo son las siguientes: «Acaba ya, / ¿no es mujer y tú eres hombre?, / ¿te ha de matar?» (vv. 1660-1662). Por tanto, se da por hecho que, al ser Rosaura una mujer, no puede sostener su autoridad mediante la fuerza, y Partinuplés no tiene reparos en aprovecharse de esta circunstancia para transgredir los límites impuestos por ella. El punto de partida de Psique es el contrario: actúa por miedo. Así pues, mientras que la heroína de Apuleyo se percibe en una situación de vulnerabilidad, Partinuplés da por hecho que él no será objeto de violencia, precisamente por una cuestión de género.

Al igual que Cupido, Rosaura se despierta y descubre la traición: enfurecida y temerosa a causa de la profecía, manda matar a Partinuplés «antes que lo padezca mi Imperio» (vv. 1727-1728). Con esta orden, desmiente la anterior asunción de que, debido a su género, no puede tomar represalias violentas. De hecho, encarga la ejecución del conde a otra mujer, Aldora: solo la desobediencia de la hechicera provoca que la sentencia de muerte se convierta en una mera separación temporal de la pareja, como ya se ha anticipado.

2. LA TRADICIÓN ÁUREA

Junto a los mitos clásicos, *El conde Partinuplés* también subvierte ciertas convenciones muy extendidas en la literatura áurea en general, y en la comedia nueva en particular. Así sucede, por ejemplo, en el

¹¹ La heroína de Apuleyo se deja llevar fatalmente por la curiosidad no en una, sino en dos ocasiones. Además de violar la promesa de no mirar el rostro de su esposo, más adelante, durante el transcurso de las pruebas impuestas por Venus, Psique abre una cajita que se le había advertido que debía permanecer cerrada: su contenido la sume en un «sopor infernal» del que Cupido ha de rescatarla (Apuleyo, *El asno de oro*, 6, 21, 1).

primer encuentro entre Rosaura y el conde. Cuando este se halla en una expedición de caza, Aldora le hace llegar un retrato de la emperatriz: al contemplarlo, Partinuplés se queda inmediatamente prendado, y olvida el amor que sentía por su prometida Lisbella. A continuación, ante él aparece una fiera, a la que persigue hasta que se transforma en Rosaura. Por lo tanto, se recoge en primer lugar el tópico del retrato como fetiche de la amada¹², que puede despertar el amor o reavivarlo: así funciona, por ejemplo, en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca¹³. En segundo lugar, la persecución de la fiera refleja el lugar común de la amada como presa a la que el hombre debe dar caza. Ambos elementos colocan, pues, a la mujer en un papel de objeto pasivo: sin embargo, en *El conde Partinuplés* no dejan de ser instrumentos de la agencia femenina, dado que es Rosaura —a través de Aldora— la que toma la iniciativa en la seducción y se sirve de ellos para conquistar a Partinuplés.

Por otro lado, resulta de gran interés el personaje de Lisbella, la dama a la que el conde abandona en favor de Rosaura. Ella, creyendo que la emperatriz retiene a Partinuplés en contra de su voluntad, entra en Constantinopla al mando del ejército de Francia con intención de liberarlo, en la tercera jornada. De este modo, su figura se vincula a las numerosas damas del teatro áureo que, olvidadas por su amante, parten en su busca con el fin de reparar su propio honor agraviado: casi siempre, estas heroínas se sirven del disfraz varonil para infiltrarse en los círculos masculinos del poder y obtener finalmente el matrimonio con su enamorado¹⁴. Sin embargo, en *El conde Partinuplés* Lisbella insiste en que la motivación de su empresa —que es, además, una misión de rescate— «no es amor, es conveniencia» (v. 1995): si quiere llevarse consigo a Partinuplés no es por su antiguo compromiso matrimonial, sino por razones de estado, ya que, tras la muerte del rey de Francia, el conde es el nuevo heredero al trono.

¹² Como observa Luna, 1993, p. 100, nota, «el motivo del retrato y el enamoramiento a través del mismo son temas privilegiados por el teatro barroco en su constante reflexión sobre la poética de la mirada».

¹³ Los paralelismos entre esta obra y *El conde Partinuplés* son considerables: tanto es así, que Weimer, 2000 entiende la comedia de Caro como una relectura protofeminista de la de Calderón.

¹⁴ La propia Ana Caro se sirve de este motivo, de manera más directa, en su comedia *Valor, agravio y mujer*: la protagonista, Leonor, es abandonada por don Juan y sale en traje de hombre a reparar su honor ofendido.

De este modo, cuando se declara obligada «a redimir de este agravio / la vejación o la infamia» (vv. 1989-1990), no se refiere a su honra personal, sino a la de Francia, ofendida al hallarse su monarca prisionero en un país extranjero. Además, a diferencia de las tradicionales damas agraviadas, Lisbella no oculta su género ni su nombre: al contrario, se presenta como «una mujer sola que viene de razón armada» (v. 1963-1964), y proclama su identidad y linaje en todo un despliegue de poder real y militar. Seguidamente, negocia la reparación de la afrenta directamente con Rosaura, a la que saluda como «Señora soberana» de Constantinopla (v. 1960). De este modo, la dramaturga reescribe un motivo muy extendido en la comedia del Siglo de Oro y hace participar a sus heroínas de una trama política.

Asimismo, con respecto a la subversión y ruptura de las convenciones de la comedia áurea, puede mencionarse también el hecho de que, al final de *El conde Partinuplés*, las habituales bodas múltiples se ven perturbadas por una asimetría: el gracioso Gaulín no tiene con quién casarse. Este hecho, sobre el que él mismo llama la atención (vv. 2102-2103: «solo a Gaulín, santos cielos, / le ha faltado una mujer»), se ha leído como un castigo por parte de la dramaturga a las continuas afirmaciones misóginas pronunciadas por el criado¹⁵.

3. LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

Para cerrar este análisis, resulta imprescindible mencionar la relación de *El conde Partinuplés* con los libros de caballerías: como ya se ha anticipado, el argumento de la comedia hunde sus raíces en una novela francesa del siglo XII, titulada *Partonopeus de Blois*, que tuvo gran difusión en España a partir de su traducción en 1497. No es aquí nuestro objetivo analizar las divergencias entre la comedia y su fuente: sí nos interesa, sin embargo, señalar que *El conde Partinuplés* hereda de esta obra numerosos elementos propios del género de caballerías. Entre ellos están, por ejemplo, el motivo del barco encantado que

¹⁵ Ver, por ejemplo, su exclamación con respecto al conjunto del género femenino: «¡oh, quien las matara a coces a todas!» (vv. 1543-1544). Otra referencia metateatral a la falta de pareja de Gaulín se encuentra ya al comienzo de la tercera jornada; mientras el conde y Rosaura intercambian palabras de amor, el gracioso se lamenta: «infeliz lacayo soy, / pues he prevenido el orden / de la farsa, no teniendo / dama a quien decirle amores. / Descuidóse la Poeta, ustedes se lo perdonen» (vv. 1608-1613). Luna (1993, p. 153, nota) considera esta situación del criado misógino un caso de «justicia poética».

transporta al conde hasta el palacio de Rosaura¹⁶, o la cena mágica que le sirven manos invisibles¹⁷. Asimismo, la propia trama que hemos relacionado con el mito de Cupido y Psique halla con frecuencia su réplica en la tradición caballerescas y el folclore¹⁸: el héroe se enamora de una mujer mágica, y habita con ella un espacio encantado hasta que lo apremia el deseo de visitar de nuevo el mundo mortal; entonces, su amada le impone un tabú que, en caso de incumplirlo, supondrá su separación. Sin embargo, poco hay en *Partinuplés* de héroe caballeresco: a lo largo de la comedia, es un personaje casi pasivo, fácil de manipular y no particularmente valiente. El relato de sus hazañas bélicas se reduce al mínimo y se trivializa al causar el sueño de Rosaura; del mismo modo, su penitencia en el bosque tras sufrir las iras de la emperatriz, que en sus predecesores caballerescos conlleva extremos de sufrimiento y de locura¹⁹, en la comedia resulta muy breve y provoca las burlas del gracioso, quien se mofa de su amo llamándolo «Orlando furioso» (v. 686).

4. CONCLUSIONES

A lo largo de este análisis, se ha comprobado que la comedia de Ana Caro subvierte múltiples mitos y convenciones literarias áureas, con frecuencia en relación con cuestiones de género. Los casos expuestos son los de mayor relieve, pero deberían complementarse con numerosas alusiones que continúan vinculando *El conde Partinuplés* a toda una tradición anterior. Así sucede, por ejemplo, con la identificación del conde con Teseo y el palacio de Rosaura con el laberinto

¹⁶ Como recuerda Luna, Cervantes alude a este tipo de episodios en el *Quijote* II, 29, «De la famosa aventura del barco encantado» (1993, p. 113, nota). Un ejemplo no paródico puede hallarse en Moraes, *Palmerín de Inglaterra*, I, 56.

¹⁷ Luna, 1993, p. 119, nota.

¹⁸ Whitenack, 1999.

¹⁹ A las célebres penitencias de amor del *Amadís* y *Orlando furioso* hace también referencia Cervantes en el *Quijote* I, 25, pp. 275-276: «quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, de cuya pesadumbre se volvió loco, y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, derribó casas, arrastró yeguas y hizo otras cien mil insolencias dignas de eterno nombre y escritura [...] Y podrá ser que viniese a contentarme con sola la imitación de Amadís, que sin hacer locuras de daño, sino de lloros y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más».

de Creta²⁰, o la marcada intertextualidad con *La vida es sueño* de Calderón, estudiada por Weimer²¹ y Maroto Camino²². Con todo, basten los elementos examinados para concluir que, en *El conde Partinuplés*, Ana Caro establece un diálogo continuo con los referentes míticos, literarios y culturales de su tiempo, y propone reinterpretaciones de los mismos que llevan a la reflexión sobre la agencia femenina y el papel de las mujeres en la comedia y en la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- APULEYO, *El asno de oro*, trad. de Lisardo Rubio Fernández, Madrid, Gredos, 1978.
- ARMAS, Frederick A. de, *The Invisible Mistress: Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*, Charlottesville (Virginia), Biblioteca Siglo de Oro, 1976.
- BARANDA, Nieves, «Las dramaturgas del siglo XVII», en Ignacio Arellano (ed.), *Parainfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos, 2004, pp. 21-28.
- CARO, Ana, *El conde Partinuplés*, ed. de Lola Luna, Kassel, Reichenberger, 1993.
- CARO, Ana, *Valor, agravio y mujer*, ed. de Lola Luna, Madrid, Castalia, 1993.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 1998.
- EURÍPIDES, *Las troyanas*, en *Tragedias*, II, trad. de José Luis Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 1985.
- FERRER VALLS, Teresa, «Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral», en Mercedes de los Reyes Peña (ed.), *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1998, pp. 11-32.
- GIL-OSLÉ, Juan Pablo, «El examen de maridos en *El conde Partinuplés* de Ana Caro: la agencia femenina en el *Juicio de Paris*», *Bulletin of the Comediantes*, 61.2, 2009, pp. 103-119.
- HIGINIO, *Fábulas*, trad. de Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz, Madrid, Gredos, 2009.
- HOMERO, *Ilíada*, trad. de Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 2007.

²⁰ Ver los vv. 998-1000: el conde afirma buscar «un laberinto», del que saldrá «si vos me dais luz e hilo». Whitenack, 1999, p. 68 recuerda que Teseo traicionó el amor de Ariadna, lo que apunta a una caracterización negativa del personaje de Partinuplés.

²¹ Weimer, 2000.

²² Maroto Camino, 2007.

- LUNA, Lola, «Ana Caro, una escritora “de oficio” del Siglo de Oro», *Bulletin of Hispanic Studies*, 72.1, 1995, pp. 11-26.
- LUNA, Lola (ed.), *El conde Partinuplés*, Kassel, Reichenberger, 1993.
- 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, pp. 199-216.
- MORAES, Francisco de, *Palmerín de Inglaterra*, en *Libros de caballerías*, II, ed. de Adolfo Bonilla San Martín, Madrid, Bailly-Baillière, 1908.
- OVIDIO, *Cartas de las heroínas*, trad. de Ana Pérez Vega, Madrid, Gredos, 1994.
- TORRES, Isabel, «“Pues tanto se esconde”: Elusion at (inter)play in Ana Caro’s *El conde Partinuplés*», *Bulletin of Hispanic Studies. Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, 92, 8-10, 2015, pp. 203-222.
- 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, pp. 123-146.
- WHITENACK, Judith A., «Ana Caro’s *Partinuplés* and the Chivalric Tradition», en Valerie Hegstrom y Amy R. Williamsen (eds.), *Engendering the Early Modern Stage. Women Playwrights in the Spanish Empire*, New Orleans, University Press of the South, 1999, pp. 51-74.