DIMENSIONES SEMÁNTICA Y PRAGMÁTICA EN *EL CONDE PARTINUPLÉS,* DE ANA CARO

Beatriz VILLARINO MARTÍNEZ

I.E.S. «Ben Arabí» (Cartagena)
antoniosaez@ono.com

Resumen: En *El Conde Partinuplés* se adivina un orden natural invertido en el que la protagonista, reflejo de su autora, aspira al poder y a la libertad sin que se cuestione su moralidad; deseos que consigue gracias a la inteligencia y valentía, reivindicando acciones reservadas al hombre.

Abstract: We can see in *El Conde Partinuplés* an inverted natural order where the protagonist, who is an alter ego of the authoress, longs for power and freedom but without being questioned in her morality for it. These wills are achieved thanks to her wit and braveness and, thus, she claims for actions which are exclusive to men.

Palabras clave: Teatro barroco. Mujer sagaz. Magia. Travestismo. Transgresión.

Key words: Baroque drama. Witty woman. Magic. Transvestism. Transgression.

1. DIMENSIÓN SEMÁNTICA

¡Que necios somos los hombres! (v. 1.539)

El teatro se reformó en España con Felipe IV. Desde 1622, según apuntan Kurt y Theo Reichenberger (2001), el Estado y la Iglesia supieron ver el encanto que ejercía sobre el pueblo. Con su apoyo, comenzaron a afluir las subvenciones y una alocada carrera entre las compañías de teatro para sobresalir en la suntuosidad de los estrenos.

La «fiesta» había llegado a una gran complejidad estructural, dada la concurrencia de elementos muy variados. La situación dramática se solía plantear en una situación escueta; la crisis se desarrollaba agitadamente en diferentes niveles, para terminar a menudo con un desenlace inesperado.

En el texto se entremezclan sentimientos, deseos, algunos propagados a viva voz, otros apenas reconocibles en las alusiones o presuposiciones... En fin, el juego de enredos forma una red espesa, solamente penetrable para el público, si la sigue con suma atención, consiguiendo que ésta no derive hacia los fuegos de artificio o hacia la maquinaria de efectos sorprendentes.

Sin embargo, este público quedaba encantado y exigía obras espectaculares, ruidosas y superficiales.

El Conde Partinuplés es una «comedia caballeresca, que quizá se escribiese para ser representada en un teatro de corte o en unas circunstancias de fasto cortesano. Es una comedia en la que lo importante no es el conflicto, ni los personajes, ni la coherencia de la acción, sino el impacto visual que proporciona la elaboración escenográfica [...] comedia de ambientación fantástica, personajes alejados de la realidad, amores idealizados, hechizos, desafíos caballerescos, vestuario y escenografía de lujo [...] La acción y los personajes están poco desarrollados y el alejamiento de la realidad, tópico del género, impiden que se planteen cuestiones que afloran en las otras obras. Pero, además, la autora tampoco manifiesta interés por abordar ningún tipo de conflicto que tenga que ver con el debate sobre la mujer o sobre la escritura femenina, cosa que podría haber hecho a pesar de las limitaciones que el género le imponía» (Ferrer Valls, 1995).

Personalmente creo que Ana Caro afrontó el reto encontrando en *El Conde Partinuplés* una solución a medio camino entre los extremos, capaz de servirse del aparato escénico sin tener que asumir el deterioro del texto poético. La acción nunca es porque sí, sino que se adapta al texto realzando el contenido de los versos; de esta forma, las limitaciones espaciales que ofrece el

teatro (en la obra aparecen playas, bosques, castillo, París, Constantinopla, Escocia...), las temporales (tiene que pasar un año de prueba), las emocionales (amor y desamor del conde a Lisbella; amor, desamor y amor de Rosaura al conde) y las conceptuales (evolución del carácter y psicología de los personajes), quedan solucionadas con la utilización de mímica, símbolos y la propia magia que permite (que es) el teatro.

Y es que, como dice Díez Borque (1993), «el teatro hay que estudiarlo como teatro y no sólo como literatura dramática». Es decir, más allá del realismo directo y primario es necesario advertir un segundo grado de significación que va de las connotaciones asociadas a un hecho o escena, hasta la decidida utilización simbólica de un espacio determinado (García Valdés, 2001), como el *locus amoenus* «desviado» que describe el conde en el acto primero al perder a Rosaura:

Aquí he perdido mi bien
y aquí cielos, he de hallarle.
Bosques, fieras, espesuras,
campos, prados, montes, valles,
ríos, plantas, pajarillos,
fuentes, arroyos, cristales (vv. 679-684).

La introducción de las fieras como elemento temerario y la espesura con su connotación de oscuridad, junto a la paz y luminosidad del prado, pajarillos y cristales, llevan directamente a la confusión en la que se va a ver inmerso el conde a lo largo de la obra y que no es otra que el reflejo de su indecisión:

¿Dónde iré? (v. 690)

y pasividad:

Cuando sabe que soy suyo,
ociosa, Señor, arguyo
toda palabra amorosa (vv. 454-456).

El espacio real nos ha llevado al espacio interior. De esta forma los espacios exteriores simbolizan para el conde un caos, un desconcierto del que se librará perfectamente en los espacios interiores, más propios sin embargo del sexo femenino:

Cuando fiera te seguí
monstruo, mujer o deidad,
ignorando tu crueldad
solo a un riesgo me ofrecí.
Pero ya descubre en ti
más peligros mi flaquez (vv. 605-610).

Al entrar en el castillo de Rosaura, observamos un paralelismo con la entrada de Psique en el castillo de Cupido. No ha llegado por iniciativa propia, sino de forma casual:

Rosaura: *Pues, ¿quién os trujo?*
Conde: *No sé* (v. 997).

A Psique le aparecen manjares como por encanto, en señal de buena acogida. En *El Conde Partinuplés* la comida irá, igualmente de forma mágica, sólo a Partinuplés. Igual que a Psique, se le ofrecerá cama y música para distraerlo. Igual que en *Psiquis y Cupido*, el dueño del castillo decidirá cuándo debe gozarlo y de qué manera. Partinuplés lo acepta todo de buen grado: comida, distracción, descanso, sexo... Él sólo debe tenerle fe, debe creer en ella en todo momento y no cuestionar sus palabras:

¡Prodigios
me suceden! (vv. 966-967).

Ante la confusión que le produce esta nueva situación, sólo pide (como Teseo) la guía y seguridad que le pueda proporcionar su «Ariadna»:

Rosaura: *¿Qué buscáis?*
Conde: *Un laberinto.*
Rosaura: *Y ¿queréis salir de él?*
Conde: *Sí,*
si vos me dais luz e hilo (vv. 998-1.000).

Pero al contrario que en el mito cretense, la luz de Rosaura lo guiará hacia el propio laberinto. Ella lo insta a salir al exterior, a realizar las pruebas, a vencer su propio Minotauro; sin embargo, Partinuplés no la abandona, como Teseo hizo con Ariadna, sino que vuelve al castillo, a su espacio interior, donde realmente se siente cómodo y seguro; a pesar de que sólo ve a su amada por la noche:

Rosaura: *¿Cómo te hallas desde anoche [...]?*
Conde: *...*
entre la gloria y la pena,
el bien goza, el mal padece
...
que me obligas con quererme (vv. 1.362-1.379).

El paralelismo antitético del verso anterior es símbolo de los sentimientos de Partinuplés; así como los versos que le dice Gaulín al regresar al castillo son símbolo de su situación, puesto que, siguiendo a Ignacio Arellano (2001), los elementos que configuran el espacio dramático tienen a menudo una primordial lectura simbólica delimitada por tradiciones y que responden a la economía de la acción:

... a ser motilones
de este convento de amor,
donde servimos a escote
por la comida (vv. 1.513-1.516).

Pero el conde incumple la palabra dada a Rosaura, se atreve a desobedecerla y la mira, causando la ira de la dama que lo condena a morir. Una vez más Aldora, como si fuese una Celestina, lo ayuda, le salva la vida.

Espacio, acción y palabra vuelven a unirse simbólicamente esta vez en perfecta conjunción con la subversión de convenciones habituales en el vestuario.

No olvidemos que en el teatro el traje era un símbolo de la condición social. Al ver al conde en el espacio exterior, medio desnudo, confuso, culpando a Gaulín de su mal, sin ningún ánimo para sobreponerse, es fácil adivinar que la muerte a la que se refiere es social. Se siente apartado:

Pierda yo la vida pues
hallé la ocasión perdida.
¡Muerto estoy! (vv. 1.842-1.844).

Si tenemos en cuenta que el castillo es de Rosaura, símbolo de sus dominios, llegamos a la primera conclusión: el orden natural ha sido invertido. Partinuplés ha trastocado el espacio exterior, símbolo de la actividad y la fuerza del hombre, por el interior, símbolo de la pasividad y sumisión de la mujer, adoptando el papel reservado a la mujer en la institución matrimonial.

Él, como las mujeres, llegará al matrimonio no por decisión propia; mostrando, por tanto, una actitud confusa, indecisa. Dudas que el hombre de aquella sociedad se encargaba de disipar, ofreciéndole a la dama protección. Así, el conde estará a lo largo del día entretenido con música, comida, lujos... mientras Rosaura (adoptando el papel de marido) no se deja ver, pues supuestamente está ocupada con los asuntos de la Corona. A cambio de la fe que le demuestra (no debe cuestionar lo que dice), por la noche podrá disfrutar del sexo, sintiéndose plenamente y feliz.

Por eso, en su papel de mujer, a Partinuplés lo traiciona la curiosidad, una tópica cualidad femenina, como muy bien se encarga Rosaura de recordarlo al principio:

pues sabes que las mujeres
pecamos en el extremo
de curiosas, de ordinario (vv. 315-317).

Como muy bien admite tener Partinuplés:

Acabóse,
en esta curiosidad
sé que mi muerte se esconde (vv. 1.671-1.673).

No sólo es el conde quien rompe los moldes establecidos para la comedia aurisecular. El microcosmos representado en el escenario podía crear en los espectadores ilusiones de realidad, que en ocasiones podrían resultar liberadoras.

Determinados personajes cumplían la función de aportar una vis cómica que, además de resultar catártica en el espectador, recordara que estaban en un mundo configurado. Normalmente esta función correspondía al criado, quitando en ocasiones gravedad a los hechos ocurridos, en otras, aportando sensatez a los atrevimientos de sus amos; pero siempre respetando el decoro a su condición, utilizando un lenguaje popular, plagado de refranes, vocablos de germanía y alusiones al dinero.

En *El Conde Partinuplés*, el criado Gaulín cumple su cometido, con diferentes alusiones que dan la impresión de estar viendo una representación. Es el encargado de romper la ilusión escénica de hacer ver que, ante todo, es teatro lo que allí tiene lugar. Para ello, a veces, se refiere a la propia comedia, y a sus técnicas:

¿Usted? Tramoya tenemos (v. 1.856)

linda urdimbre y mejor trama
retrato, nao, fiera y dama (vv. 803-804).

Otras veces se encarga de poner al público en situación sobre el tiempo real en el que han transcurrido los hechos y que lógicamente no se corresponde con el que llevan en escena:

desde la noche en que entramos (v. 1.282).

O de dejar claro cuál era la situación real del conde en el castillo, utilizando una metáfora religiosa que le sirve tanto para burlarse de la Iglesia como para destacar la condición de prostituta de Partinuplés (vv. 1.513-1.516 antes citados).

O utiliza comentarios sobre la propia historia, gesticulando a la vez hacia elementos del decorado:

Vamos aunque sea al abismo
contigo iré al infierno mismo
...
que quien anda en la botica
ha de oler al diaquilón (vv. 819-825).

Pero Gaulín pone en entredicho a lo largo de la obra el valor del conde, utilizando otras técnicas como expresiones populares o escatológicas, latinajos, refranes deformados, o alusiones intertextuales a otras obras o autores. No desperdicia la ocasión de reflejar la insensatez del conde, aludiendo a su propia cordura o a la locura de Partinuplés, que pone en paralelo con la de personajes literarios.

Igualmente, mediante hipérboles, acerca al público a la realidad de su condición social, contrastándola con la de la nobleza a la que critica su falta de visión de la realidad, preocupándose más por los juegos de amor cortés o convenciones y creencias religiosas, ya que a falta de carencias materiales en una sociedad que acusaba depresiones económicas, se obsesionaba con ideales de espíritu:

Rosaura: *¿También tú hablas*
criado vil?

Gaulín: *Sabañones*
¡malhaya mi lengua amén! (vv. 1.742-1.744).
Conde: *El sentido he de perder*
Gaulín: *Él ha dado en mentecato* (vv. 775-776).

Gaulín: *Será posible*
que a ti la vista te engañe
pero no el olfato a mí (vv. 703-705).

Mira que de exceso pasa
tu locura (vv. 557-558).

Orlando furioso, tate,
cada loco con su tema (vv. 686-687).

Mas, ¿qué es aquello?, mi amo
parece que está en éxtasis
o a lo que de ¡resurrexit!
judío asombrado yace (vv. 597-600).

Santa Petra, ora pro nobis (v. 1.757).

Mediante alusiones misóginas rebaja la condición de la dama:

Bruja, monstruo o cocodrilo
será, pues tanto se esconde (vv. 1.070-1.071).

Llámese Romana
o rapada o relamida
rayada, rota o raída (vv. 529-531).

Aunque a veces se vale de ellas para aportar algo más de cordura a su amo, pretendiendo de esta forma, mediante el odio hacia la mujer y mediante su propia cobardía, ensalzar el juicio y la valentía de Partinuplés, que, sin embargo, unidos sus comentarios a los hechos, movimientos y comentarios del conde, no consigue sino todo lo contrario: que la imagen del noble quede en entredicho. Las asociaciones mentales paranomásicas, como la que puede sugerir maula (engaño) con mula, también van encaminadas a ese fin:

Brava maula, vive Dios,
que lo cogió al espartillo (vv. 1.041-1.042).

Otras veces, se vale del refranero, por otra parte misógino en su casi totalidad, para anunciar alguna escena de gravedad o violencia, pretendiendo

con su comentario imbuirla de efecto cómico, pues nunca se debe olvidar que estamos ante una comedia:

Hija en casa y malas noches
tenemos.

Pero Gaulín utiliza a veces mezcladas otras técnicas, la misoginia, la interacción con el espectador, con la autora y el metateatro, dando la impresión de que su misoginia era otra convención teatral para quedarse sin pareja al final de la obra:

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. 1.608-1.613).

Bueno
todos y todas se casan,
solo a Gaulín, santos cielos,
le ha faltado una mujer
o una sierpe, que es lo mismo (vv. 2.100-2.104).

A través de este último verso, encontramos además la clave del sentido de la obra, al establecer un paralelismo entre la mujer y la serpiente, símbolo de astucia y engaño. Teniendo en cuenta que todas las alusiones de Gaulín hacia la mujer se refieren, a lo largo de la obra, a Rosaura y a Aldora, causantes de los hechos, llegamos a la conclusión de que la «mujer» es Rosaura, quien a través del microcosmos teatral traslada al cosmos real la valentía y astucia de la que es capaz.

Y es que, como asegura Paloma Fanconi (2001), hay mucho detrás de los graciosos; sus cómicas intervenciones van mucho más allá de ser meramente un naipe que anime el juego escénico. Hay que tener presente que los criados pueden decir lo que quieran porque su condición de vulgo les permite no estar sometidos, como los señores, a las convenciones a que obliga una educación refinada, por tanto ofrecen una imagen más natural, más acorde con la realidad y si no... ¿Por qué hoy, tras leer *El Conde Partinuplés*, precisamente a una mujer le resulta simpático un misógino como Gaulín y antipático un enamorado ciegamente como el conde?

Creo que es por la desviación simbólica en la construcción de los personajes. El conde es un personaje plano, siempre indiferente, sin ánimo de esfuerzo y cobarde. Él mismo se presenta como irrisorio al contrastar en una de sus réplicas una metáfora cultista con su cobardía reflejada en la intertextualidad de *El Burlador de Sevilla*, personaje totalmente opuesto a él y al que mediante sus palabras y movimientos pretende igualar:

> *¡Ay dulce llama!*
> *¡que me abraso, que me hielo!*
> *¡socorro, socorro, cielo!* (vv. 1.852-1.854).

Por el contrario, Gaulín es dinámico, sufre, teme, se alegra... y, sobre todo, es ingenioso y pragmático.

Para Carmen Bravo Villasante (1976) esta mezcla de estilos, términos, fuentes, dan como consecuencia un arte confuso que se refleja en el teatro por medio de la unión de personajes actuales, legendarios, mitológicos... que utilizan diferentes tipos de lenguaje y de acción, en los que conviven lo mágico, lo verosímil, lo actual y lo remoto. El teatro es capaz de refundir todas las confusiones a través de una forma espectacular perfectamente reglada, que da la impresión, a quien observa, de estar en un cosmos perfecto, en el que la felicidad depende de girar adecuadamente; por eso, si algo se introduce en el cosmos causando el caos, otro elemento restaurador ha de intervenir para que todo siga girando según lo convenido.

Sin embargo, en el teatro nada es lo que parece. Ana Caro oculta su verdadera pretensión utilizando disfraces velados para sus mujeres, verdaderos ejes de la trama.

El orden natural está representado en la simbología del nombre: Rosaura, alude a la belleza renacentista de la mujer, mezclando la flor, el color y la luz; Lisbella, igualmente, simboliza la belleza de la flor (y de la monarquía).

Ambas mujeres, en un principio, se adaptan a los rasgos típicos femeninos:

— Son discretas: Rosaura deja que sea Emilio el que crea que ha decidido quién gobernará el reino.

— Algo veletas: Lisbella, dama de Partinuplés, es capaz de lisonjear al Rey.

— Acatan la voluntad del hombre: Rosaura: «Yo soy tuya»; Lisbella: «Que obedezco».

— Son curiosas y algo embusteras: Rosaura tiene intención de casarse con Partinuplés, aunque, a pesar de todo, no se lo comunica a los otros príncipes, a los que miente diciéndoles que será el Consejo quien elija por ella.

Pero en este orden natural se establece un caos en la Monarquía al no casarse Rosaura para que el Imperio tenga rey.

El restablecimiento del orden se lleva a cabo utilizando diversas fuentes y recursos. Como si de una novela de caballerías se tratase, el futuro rey deberá mostrar su valor pasando tres pruebas de las que obtendrá tres premios o tres castigos. Rosaura es la que pone las pruebas:

La primera: viajar a Constantinopla para enamorarse de ella sin verla durante un año.

La segunda: viajar a Francia para demostrar su valor.

La tercera: combatir en el torneo para obtener la corona.

Pero la primera prueba no es válida, puesto que aparece el recurso del retrato y además el conde no realiza el viaje. En la segunda, no llega a demostrar su valor en la guerra de Francia, puesto que, cuando llega, casi había terminado. No se muestra ni se comenta nada de su participación en el torneo, aunque es proclamado vencedor. De esta forma, el conde obtiene los tres galardones: la dama, el reconocimiento y la corona, quedando restituido el orden monárquico y familiar.

Sin embargo, es la propia Rosaura la que cambia el orden natural al utilizar el disfraz, ocultándose en la oscuridad para conseguir que Partinuplés la obedezca, estableciendo así un conflicto entre el significado de su nombre (LUZ) y sus actos (OSCURIDAD).

Mediante deícticos («este» Imperio) y los posesivos («mi» padre), unidos a la ley de sucesión monárquica («Herencia»), Rosaura establece sus verdaderas intenciones, aspira no a un hombre ni a una vida familiar sino al poder de su Imperio, que le corresponde por derecho natural.

Queda aún latente otro subtema. La fe no verdadera, sino la basada en supersticiones, es la causante del temor de Rosaura a los hombres. Todo el miedo que tiene a que la despojen de su Imperio deriva de una práctica antigua, la consulta del oráculo. Los astros predijeron a su padre la destrucción de su reino al casarse ella, puesto que el marido rompería «la fe por él jurada».

Por eso, Rosaura no busca en realidad un verdadero caballero:

Este hombre engañoso
con palabra de esposo (vv. 183-184),

sino a alguien sin iniciativa, capaz de seguirla y obedecerla sin cuestionar palabras ni actos; por eso, se arrepiente y no lo mata, y acepta casarse con él, porque sabe que realmente, tras ese matrimonio, será ella la que siga gobernando en la institución monárquica y familiar.

Por otro lado, el orden natural estaba perfectamente establecido entre Partinuplés y su prometida Lisbella. Sin embargo, el conde introduce el caos al desobedecer las normas sociales de la nobleza, agraviando el honor de su dama al abandonarla y agraviando el honor de su país, abandonándolo también cuando tenía que ser el heredero. Igualmente, será Lisbella la que se decida a restaurar el cosmos; para ello, introduce otro elemento caótico que genera confusión y da asimismo la clave de su personalidad. Ella, emulando los libros de caballerías, acude cual doncella andante en busca de su reino. Siguiendo a Carmen Bravo Villasante (1976) podríamos calificar a Lisbella como varonil, heroica, guerrera, que intenta transgredir las leyes naturales, usando el traje de hombre, para poder conducirse como tal. La guerrera no quiere oír hablar de amor, por eso, en sus versos del principio:

Celos
me está dando el conde ingrato
divertido en el retrato (vv. 545-547),

advertimos que los celos no son de amor, sino de temor a ser desposeída de su posible reinado, como así lo demuestra en su última entrada triunfal, símbolo de la corona, en la que sus vasallos le rinden homenaje, adquiriendo un carácter fuertemente político:

todos te obedecerán
todos morirán contigo (vv. 1.808-1.809),

tras la arenga con la que los alienta al combate y en la que, mediante deícticos y comparaciones con mujeres valientes, se coloca por encima de todos:

vasallos míos
...
nuestros valientes navíos
...
solos Fabio y Ludovico

me asistirán porque sean
de mis alientos testigos
...
a Semiramis armada
...
puesto que muerto mi tío
soy vuestra reina... (vv. 1.762-1.807).

Tras esta hazaña, el orden monárquico y familiar vuelve a quedar restituido, puesto que Partinuplés, ya en calidad de soberano de Constantinopla, le ofrece la corona de Francia y a Roberto de Transilvania como esposo.

Si seguimos uniendo símbolos observamos que el orden que queda restituido es el de la propia Lisbella; a ella no le interesan los hombres, como se deduce de su actitud varonil, sólo le interesa el poder y es lo que obtiene, la corona de Francia. Además, Roberto no la importunará con sus requiebros, sino que estará pendiente de sus propias gestas:

Aldora: *Aquél que del limpio acero*
adorna el pecho gallardo
es el valiente Roberto (vv. 352-354).

Entre los intereses creados por Lisbella-Partinuplés no se opone nada físico sino una actitud: la debilidad moral de Partinuplés al anteponer el goce personal al político-social.

Entre los intereses creados por Partinuplés-Rosaura, tampoco se opone nadie físico, sino la creencia en supersticiones.

Entre los intereses erótico-amorosos de Rosaura-Partinuplés se opone igualmente la inconsciencia del conde.

Y restaurando debilidades, inconsciencias, supersticiones, aparece la magia de Aldora, símbolo por contraste de la inteligencia y del razonamiento:

y si es fuerza conocer
las causas por los efectos.

Las acciones y movimientos de Aldora girarán en torno al espectáculo y a la magia, contrastando con sus opiniones cargadas de razón y sensatez.

Así, ante los gritos de socorro del conde pidiendo ayuda al cielo porque Rosaura lo ha abandonado

«[Sale Aldora en una apariencia en que se subirán con ella los dos al final del paso]».

Sin embargo el efecto histriónico causado en el público contrastará más tarde con la solución razonada que trae: ha puesto en nombre de Partinuplés carteles de un torneo, anunciando que «de Rosaura él solo la mano aguarda»:

Diciendo que en calidad,
en valor y en bizarría,
y en puesto la merecía (vv. 1.883-1.885).

Y que, a estas alturas y tras la respuesta pretenciosa del conde, acrecentaba el efecto humorístico:

Conde: *Ése soy yo* (v. 1.886).

A lo largo de toda la obra contrastará la oscuridad que sugiere su magia con la luz que será para Rosaura, haciendo que

Desde hoy en tu dulce incendio,
soy humilde mariposa (vv. 430-431).

Ella es la que trama el ingenio del retrato, conocedora de la casuística amorosa tan a la moda entre los hombres de la nobleza que admitía como válida la no corporeidad ni el conocimiento de la persona, adquiriendo así un carácter de ley fatal que empujaba a un ser hacia otro desconocido. La sola contemplación del retrato bastaba para que el corazón se inflamase. Efectivamente, ése es el impacto que causa en el conde:

¡Que rigor
disimulemos, amor,
el incendio que me abrasa (vv. 558-562).

Ella es la que ingenia la treta de la aparición del león, poniéndole al conde a Rosaura como algo difícil de conseguir, para despertar en él el anhelo de lo inalcanzable.

Pero también, conocedora de sus limitaciones, ayuda a Partinuplés a que consiga su objetivo para que de esta forma la meta de Rosaura quede conseguida. Así, lo lleva al castillo y favorece sus relaciones con la dama, apareciendo tan sólo en el momento justo para evitar que nada ni nadie se interfiera (agarra a Gaulín, a Aldora, antes de entrar):

¿Dónde vas tú? (v. 1.076).

Concierta «falsos» encuentros con los otros príncipes:

has de llevar un recibo (v. 1.101),

y sabiendo que Rosaura se arrepentirá de su decisión de matar al conde, una vez pasado el enfado, no lo mata:

Conde: *Di mejor a darme vida.*

Sus cortas salidas a escena unen perfectamente el dualismo teatro-vida, realidad-ficción, a través de otros personajes. Por eso, preparado todo para el torneo, entra triunfalmente Lisbella a exigir al conde y de pronto aparece Aldora aludiendo a su magia en la obra, al metateatro sugerido y a la realidad:

¿Esto es verdad o ficción? (v. 2.019).

Aldora, envuelta en ocultamientos y apariciones, será la que solucione mediante el ingenio los conflictos, llevando la unidad al microcosmos teatral que, reflejo de la realidad, podrá pasar al COSMOS universal.

Como bien dice Teresa Ferrer (2003), la fiesta en el Siglo de Oro, en su conjunto, se dispara en múltiples direcciones e invade múltiples espacios, configurando una compleja red en los límites entre la realidad y la ilusión teatral, que se convierte hoy en memoria viva del momento histórico y de la cultura de los que surgieron.

Por lo tanto y contrastando con su opinión sobre esta obra, antes expuesta, creo que a través de esta red se descubre un conflicto importante: la igualdad de la mujer y el hombre. Rosaura y Lisbella no sólo aspiran a restaurar y mantener el orden establecido, sino que piden poder realizar determinadas acciones reservadas al hombre.

2. DIMENSIÓN PRAGMÁTICA

Si me buscas me hallarás (v. 633)

La dimensión pragmática del espectáculo teatral, siguiendo a Antonio Tordera (Talens *et alii*, 1995), se materializa en las relaciones Autor-Texto y Texto-Espectador, constituyendo dos ejes que tienen en común la obra de arte

como base de la significación y que funciona como molde de las intenciones del autor y de las interpretaciones del espectador.

Para analizar las intenciones de Ana Caro, respecto a su obra, es necesario tener en cuenta su vida, época, situación social y demás signos sociales que la rodearon, hasta hacer de ella (Luna, 1995) una autora que, ubicada en un espacio mixto entre lo privado y lo público, se introduce en los circuitos de impresión y representación de la cultura barroca y, dedicando sus obras a nobles o personajes influyentes del poder político o escribiendo para cabildos o compañías, consigue ser remunerada por su oficio de poeta.

En cuanto al eje Texto-Espectador intentaremos interpretar la obra desde las coordenadas y fronteras de su lectura hasta reducirlas a un conjunto de posibilidades ofrecidas por el decurso histórico.

La significación teatral se da según la conducta social del espectador. Si la manipulación de los signos teatrales permite prever las reacciones del público es porque éste juzga desde un código, desde unas reglas de interpretación que ordenan la significación en un momento histórico definido y para un grupo social determinado.

2.1. Autora-Texto

Yo lo difícil intento/lo fácil es para todos (vv. 420-421)

Doña Ana Caro escribió y publicó, entre 1628 y 1645, obras dramáticas, relaciones de fiestas y sucesos y poemas laudatorios. Su éxito como poeta le confiere una fama inusitada entre sus contemporáneas que trasciende al espacio público de la historiografía. La escritura de las mujeres, en sí conflictiva, privilegiaba el ámbito privado, ya que éstas no podían acceder a lo «público» ni «poderoso», es decir, no podían representar la autoridad. Sin embargo, parece evidente que una educación diferenciada genéricamente enraizó en las clases acomodadas del Siglo de Oro, aunque la mayoría de estas escritoras no se convirtieran en valor de intercambio. Por el contrario, los escritores podían acceder a un puesto social gracias a su formación literaria y a su grado de licenciados (Luna, 1993).

Ana Caro se inscribe en un espacio mixto entre lo privado de su condición genérica y lo público de su condición artística. De su fama se hace eco el licenciado Rodrigo Caro, quien la incluye en su *Catálogo de Varones Insignes de las Letras:* «insigne poeta... entrando en muchas justas literarias, en las cuales, casi siempre, le han dado el primer premio». Luis Vélez

de Guevara la considera miembro de «una academia de los mayores ingenios de Sevilla».

También el analista sevillano Diego Ortiz de Zúñiga menciona a esta «escritora de comedias», «celebrada por Musa sevillana», que traspasará las fronteras de la historiografía local para ubicarse en la primera bibliografía de la literatura española, compilada por Nicolás Antonio.

Sus *Relaciones* (Luna, 1995) versifican una cultura barroca propagandística, exaltando la fe católica o las excelencias de un poderoso de la ciudad, temas privilegiados por las instituciones culturales de la pirámide monárquico-señorial de base protonacional barroca.

En fin, nuestra autora se mueve en los círculos político-cortesanos y literarios, y su periodo de publicación coincide con el del valimiento del Conde Duque de Olivares. Con los poetas sevillanos del momento la unen patentes casos de intertextualidad y un gusto común por el simbolismo floral y mitológico, aunque por ser mujer no recibió grados militares, ni universitarios, ni eclesiásticos que le dieran cabida en ese nuevo estamento de letrados, configurado por la política de reformas educativas de los Austrias. Es evidente, no obstante, el valor comercial de su escritura teatral. De 1641 a 1645 tenemos noticia, gracias a las Actas y Acuerdos del cabildo sevillano, de su actividad como escritora de autos sacramentales.

Teniendo en cuenta que escribir teatro es «hacer pública la palabra», observamos la primera transgresión simbólica de una prohibición sustentada por la autoridad eclesiástica, jurídica y científica, y que paradójicamente le encarga su escritura. Por esto, los textos de Ana Caro deben interpretarse, dentro de su contexto social, como literatura de propaganda política al servicio del régimen, y, al mismo tiempo, como textos enunciados desde una conflictiva posición de pertenencia a una minoría.

Stroud (1986), en su análisis de *Valor, agravio y mujer,* acepta que a Leonor le falta la conciencia feminista por la que está luchando por una causa política que tiene importancia para todas las mujeres de la sociedad; es capaz de ejercer su libre albedrío, pero es también miembro de una sociedad escénica que exige su sumisión al hombre.

Personalmente creo que las mujeres de sus obras teatrales (Leonor, Lisbella, Rosaura, Aldora) intentan hacer aparecer a su creadora, escondida tras falsas humildades en los prólogos de sus Discursos y Relaciones, y, sin embargo, reconocida como musa sevillana por las autoridades. Los pocos datos que tenemos de ella nos hablan de su «oficio» y de su vida social. Nada

sabemos de su vida familiar, como apenas nada sabemos de la vida familiar de Leonor (exceptuando un hermano al que no ve en su vida, pero que le servirá de prestigio social y un tío que le ayuda económicamente en su empresa); sin embargo Leonor adopta una actitud masculina para conseguir lo que quiere: que su honor quede restablecido socialmente según los cánones de la pirámide social, para no quedar apartada de esa sociedad en la que vive bien, por lo que se escapa del convento y «como hombre» va en busca de su bienestar como persona. No le interesa el amor, probablemente porque intuye una dependencia que ella no está dispuesta a consentir, por eso acepta a don Juan, no sin antes humillarlo.

Todo lo que sabemos de la vida de Lisbella es su relación con la monarquía de Francia y su posibilidad de acceder a lo más alto, por eso sus requiebros al rey en la escena de caza, aun estando delante su prometido, por eso la sumisión mostrada a éste que, sin embargo, es trocada en ira, valentía y arrojo en cuanto ve peligrar su posición. Está dispuesta a morir, como el resto de protagonistas, no por su amante, que como ella misma asegura le da igual, sino por su estatus dentro del régimen; para ello no duda en adoptar un oficio varonil, ahora como mujer, y batirse con quien haga falta, de forma que todos reconozcan su posición. No quiere ayuda, sólo utiliza dos hombres para que sean testigos y den fe de lo conseguido.

Rosaura es descendiente directa de la monarquía y no está dispuesta a renunciar a sus derechos; teme que, al casarse, el hombre imponga su voluntad, perdiendo ella el dominio y el honor ante su pueblo, pero como tampoco está dispuesta a cambiar las normas, puesto que le son favorables, se acomoda a ellas mediante la astucia, ocultando sus verdaderos fines, con una farsa que le permitirá contentarlos a todos y, sobre todo, contentarse a sí misma. Tampoco le interesa el amor, sino su trabajo, del que está orgullosa y del que no quiere prescindir.

Aldora tampoco pretende cambiar nada, sólo aporta la calma, la serenidad, el sexto sentido, el razonamiento sereno para contentar a aquélla que le permite vivir bien, rodeada de lujos y comodidades, gozando del favor político imperial y siendo valorada y respetada por éste. Por eso, también le interesa que Rosaura se una a alguien sin personalidad ni iniciativas, para que, así, ella pueda seguir haciendo lo que quiera, amparada por el poder.

Es decir, puede que Ana Caro reivindique en sus obras el derecho a trabajar en algo que aporte beneficios socioeconómicos y personales al ser humano, el trabajo como placer y mejora, desde la competencia que todos podemos llegar a tener a través del esfuerzo.

Que Ana Caro conocía la literatura española de su época, así como sus influencias, es evidente, según lo que se desprende de su teatro. Bravo Villasante (1976) nos habla de influencias italianas, puestas de moda en la literatura barroca, como la mujer guerrera, que no quiere hablar de amor y huye de los hombres:

Lisbella: *no le quiero*
amante ya, que esta infamia
no es amor, es conveniencia (vv. 1993-1995).

Por otra parte, los libros de caballería, con sus doncellas andantes debieron contribuir muchísimo a la formación de las mujeres vestidas de hombre. Pero en estas leyendas encontramos también a hadas (como Aldora) que, junto a las doncellas guerreras, protegen y favorecen al campeón perfecto.

Con los precedentes de la antigüedad y el ejemplo de los libros de caballerías, Ariosto prosigue en su *Orlando furioso* con las aventuras del *Orlando innamorato,* de Boiardo (1487).

El concepto «mujer varonil» viene del Renacimiento italiano, como el más alto ideal femenino, considerándose una halagadora distinción que se hacía a las mujeres de espíritu y alma decididos, sabios y virtuosos.

Mónica Leoni (2003) considera que el préstamo obvio de la historia medieval de *Partonopeau de Blois* revela una intertextualidad entrelazada. Al escoger un texto que no había sido utilizado por sus colegas masculinos, y cuyo autor era desconocido, Caro pasa a un campo independiente, donde las comparaciones son difíciles de establecer y la deferencia a la autoridad teatral patriarcal es imposible de ser reclamada.

El Conde Partinuplés, publicada en 1653, en *Laurel de comedias de diferentes autores. Cuarta parte*, responde a los arquetipos de la tramoya barroca y se presenta como la dramatización de su modelo medieval, revelando una autora con personalidad propia que, amparándose en un uso extendido del proceso intertextual, escribe para la escena una obra atípica dentro del panorama literario de la España de su tiempo. Se trata de una pieza que presenta un discurso femenino que transgrede el canon falocéntrico que definía a la literatura española barroca (Montoussé Vega, 1994-1995), y lo hace desde el mismo interior del sistema que transgrede.

Además, Ana Caro hace referencias concertadas a personajes femeninos de la mitología asociados al caos, a la ruina y al castigo. La historia de Pandora está fraguada en la curiosidad de Partinuplés:

(Rompen la caja y sacan un retrato de Rosaura)

Conde: *Abrirla presto,*
Veremos qué es (vv. 497-498).

El conde dejará escapar todos sus bienes y volverán a Rosaura, como si de una diosa se tratara tal y como premoniza Gaulín:

Quiera Dios que no le llores
con ambos ojos después (vv. 1.537-1.538).

Gaulín es el que se da cuenta de que toda la obra gira en torno a las mujeres y que los hombres van a actuar según lo ideado por ellas, sin ninguna independencia:

Señor, que es gran disparate,
hombre, que te precipitas
a morir (vv. 578-580).

Para trasladarlos a un mundo construido y dirigido por mujeres:

Gaulín: *¿Si es Tesalia o la engañosa*
de Circe?, estancia agradable (vv. 715-716).

Aldora: *Ya en el castillo le tienes,*
[a Rosaura] *¿qué intentas hacer ahora?*
Rosaura: *Darme de mi dicha, Aldora,*
venturosos parabienes (vv. 830-833).

Solamente en una ocasión Partinuplés no obedece a Rosaura, provocando la ira de ella, quien como si de un dios se tratase ordena su muerte. El conde sabe que, como Faetón, no ha girado por la órbita que le correspondía, no ha seguido el orden cósmico, y acepta el castigo divino:

Conde: *Ea, desdichas, de golpe*
me despeñad porque fui
del carro del sol Faetonte (vv. 1.759-1.761).

Tal y como hemos visto antes, Partinuplés es un Teseo que no añora otros mundos o aventuras, sino que aspira a volver a la confusión laberíntica que supone el mundo de Rosaura. De la misma manera, en el papel de Psi-

que, acepta el mundo que su Cupido le ofrece, sin imponerse en ningún momento ni demostrar interés alguno en aportar nada nuevo.

Y es que la autora, en la construcción de la obra, no da pie a que el hombre sea valorado. Por eso, trastoca todas las fuentes, de modo que sea la mujer quien realice el papel destinado al hombre en una sociedad que ha sufrido pocos cambios desde tiempos ancestrales. La escena del torneo es una buena muestra de los intereses de Ana Caro, pues de forma inteligente no permite que se desarrolle en escena, ocupando el interés y el espacio en esos momentos la triunfal entrada de Lisbella, la cual, adoptando el papel de héroe caballeresco, lucha por el poder con el otro héroe (Rosaura) en el campo de batalla.

También para Juan Luis Montoussé (1994-1995) «la verdadera configuración heroica es la atribuida a las dos mujeres que protagonizan la escena, ambas presentadas en igualdad de condiciones como mujeres valerosas, capaces de luchar en batalla para conseguir al hombre deseado [...], la aparición en aquella época de un discurso abiertamente alejado del canon dictado por el patrón literario (y social) dominante hubiese sido inmediatamente neutralizado por éste; por ello en su construcción había de realizarse de modo velado.»

Ana Caro se enfrenta a su obra como sus protagonistas lo hacen a la trama, con valor, con decisión, segura de que podrá con ese reto y de que lo hará igual o mejor que cualquier hombre, a pesar de encontrar más dificultades. Por eso, no duda en disimular, en engañar y manipular lo que sea necesario con tal de dejar constancia de que ella ha podido ser luz en un oficio destinado para hombres, desde la oscuridad permitida a las mujeres.

2.2. Texto-Espectador

No te parezca rigor/la duda que viendo estás (vv. 910-911)

Hemos visto cómo los símbolos utilizados por Ana Caro conforman el restablecimiento de un cosmos en el que la mujer puede ocupar una situación importante. Este orden natural es el que debe transmitir al público a través de su texto espectacular.

Todos los elementos de la obra reflejan el deseo de Caro de liberarse de los límites impuestos, y al mismo tiempo ella, de manera inteligente, ofrece sus respetos a las expectativas jerárquicas, posiblemente patriarcales, de

sus espectadores. Mónica Leóni (2003) opina que la autora juega constantemente con su público, de la misma manera que Rosaura manipula al conde. Demostrando un entendimiento sofisticado de las dinámicas que la rodean, utiliza las normas existentes para trastornar, se aprovecha de los modelos y nos desafía a ir más allá del formato tradicional. Su capacidad imaginativa puede que sobrepasara nuestra realidad actual. Ella imaginó para alentar la imaginación del espectador; de este modo, autora y público se elevan a un mundo imaginario donde todos los sucesos pueden ser verosímiles.

Utilizar diferentes recursos (el amor ciego, la contemplación del retrato, la magia...) es una prueba más de la facilidad con que se avivaba la imaginación española, dispuesta siempre al menor estímulo a dispersarse hacia lejanías reales. Porque, como afirma Victoria Soto (1994), aunque el lenguaje del clasicismo fue la pauta dominante, los autores (y entre ellos Ana Caro) acudieron a otros recursos en relación con lo maravilloso, lo lúdico y con el factor sorpresa, aspectos que nos hablan de todas las posibilidades que originaba el atrezzo escénico. Mediante estos recursos satisfacía, además, la exigencia de un público deseoso de hechos maravillosos y de acontecimientos raros.

Por la exhaustiva y amplia descripción que los cronistas hicieron del aderezo textil es necesario subrayar que el teatro fue receptivo a una moda y a un lujo oriental al margen de la ideología religiosa. Destacan los tapices y colgaduras de tema mitológico, aunque también los que aludían a gestas hispanas.

Igualmente, las vestimentas ayudaban a la ostentación de la fiesta. Un recurso utilizado con maestría por Ana Caro es el de los apartes, mediante los que confiere textura espacial a la palabra, obteniendo efectos representacionales de primer orden. De un lado, prolongan la ficción entre el público, abaten la frontera entre escenario y audiencia:

Que nos dejaran muguir
fuera el regalo mayor (vv. 896-897).

Persiguen la implicación, la complicidad del espectador:

Rosaura: *Soy una mujer*
que os sigue
Conde: *El favor estimo* (vv. 1.005-1.006).

A lo que responde Gaulín, más al público que a los personajes:

Plegue a Dios que por bien sea (v. 1007).

Es decir, en este aspecto los apartes son coherentes con la concepción de teatro barroco, según Joan Oleza (1995) a medio camino del medieval urbano y del burgués moderno, pues no reduce al espectador a un papel especializado y pasivo de puro espectador; ni mezcla indiferenciadamente a actores y personajes, escenario y calle, confundiéndolos y elaborando el argumento como una celebración performativa de la vida cotidiana. El teatro barroco busca acomodo en un lugar escénico especializado, fundando una institución y una práctica institucional, en el ámbito de las cuales el espectador no acude a contemplar el espectáculo de la vida ni el de la ficción, sino el de la ficción en medio de la vida, el juego interactivo de actores y personajes, de personajes y espectadores. Los apartes tienen esa función para verificar que la comunicación se está produciendo y para implicar al oyente en el propio mensaje:

Gaulín: *(virtud quiero hacer el vicio,*
¡oh gran necedad del miedo!) (vv. 1.082-1.083).

De otro lado, niegan la ficción, proyectándose como intromisión del autor que devuelve a los espectadores a la realidad material de la representación (Luna, 1993). Normalmente es Gaulín quien se encarga de los comentarios metateatrales de la comedia, aunque a veces corren a cargo de Aldora, o del viejo que sale al final para delimitar el espacio del torneo:

Aldora: *El tiempo se cumple ya,*
del cartel, mas no me espanto
pues de mi ciencia el encanto
la jornada abreviará (vv. 1.895-1.898).

Viejo: *A esta hermosa batalla*
hoy amor ha de dar fin (vv. 1.915-1.916).

Aldora: *¿Esto es verdad o ficción?*

Mezclando la realidad de su magia —al aparecer de pronto en otro lugar— con la realidad de la aparición de Lisbella, en vez del mantenedor del torneo, y con la realidad de lo que el público está viendo.

El lenguaje escatológico y erótico utilizado por Gaulín sería otra muestra de agrado a un público considerado como «vulgo», en el que se incluyen las mujeres.

Pero en el juego de los apartes hay otro aspecto lingüístico que diferencia lo público con lo privado, y es el utilizar diferentes registros para marcar un doble nivel intencional. De esta forma, el espectador desconfía del registro explícito de la palabra y empieza a confiar en lo implícito, creyendo antes en lo secreto que en lo expuesto. Cuando Emilio le comunica a Rosaura que debe casarse, ella, en un aparte, cambia su registro majestuoso, dando al espectador la ocasión de conocerla desde el principio de la obra:

No sé como responderle
tanto el enojo me ahoga
que están bebiendo los ojos
del corazón la ponzoña (vv. 91-94).

A veces no son apartes claros, sino diálogos que se supone que sólo oyen los que los mantienen, estableciendo de esta forma el secreto entre ellos y el público, utilizando el registro coloquial que contrasta con el culto que utilizan al referirse a los otros personajes. El público es consciente, entonces, de los verdaderos sentimientos de los personajes, estableciéndose así de forma inconsciente una afinidad entre ambos.

Leemos (oímos) en la entrada de Lisbella en Constantinopla:

Rosaura: *¿Has oído el reto, Aldora?*
Aldora: *Habla como apasionada.*
Rosaura: *Pues prima ¿qué te parece?*
Aldora: *Fuerza es que la satisfagas.*
Rosaura: *Vuestra Alteza, gran Señora*
debajo de mi palabra
llegue de paz (vv. 2.023-2.029).

Estas convenciones, sabidas o intuidas por el público, unidas a la escenografía y símbolos utilizados, le transmitían la sensación de que no hay nada más inestable, más casual, más azaroso que el estado de fortuna de los individuos humanos: todo puede cambiar en cualquier momento. De ahí, la catarsis operada en el espectador y que, a juzgar por el artículo de Pilar Alcalde (2002), fue conseguida por Ana Caro con notable éxito tal y como se deduce de los elogios que hace de ella María de Zayas en sus *Novelas amo-*

rosas: «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». Teniendo en cuenta la heterogeneidad del público, el mérito es notorio, puesto que a su teatro acudieron los mosqueteros junto a un público más selecto en los aposentos, y mujeres apartadas en la cazuela. Ana Caro, siguiendo la finalidad del arte dramático impuesta por Lope de Vega «dar gusto al público», se esforzó en satisfacer las exigencias de las diferentes condiciones sociales, de educación y sensibilidad, creando un teatro mayoritario, pero de calidad poética, haciendo un arte teatral para el pueblo, descubriendo debajo de esa heterogeneidad del público la homogeneidad del pueblo (Ruiz Ramón, 1996).

Pero además, concibió la intriga, como hemos visto, como una metáfora de su propio trabajo, fácilmente intuible por ese público aurisecular que, aunque no docto, pudo vislumbrar la valentía o la sagacidad de la mujer; y por este público del siglo XXI que percibe en Ana Caro una actitud ante la vida rabiosamente moderna.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCALDE, Pilar (2002). «La hermandad entre mujeres como espacio para la autoridad textual en el teatro de María de Zayas y Ana Caro». *Revista de Estudios Hispánicos*, Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, año XXIX, n.os 1 y 2, 233-243.

ARELLANO, Ignacio (2001). «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón». En PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. [*et al.*] (eds.), 77-103. *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas* (Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico). Colección Corral de Comedias. Almagro: Festival de Almagro, Universidad de Castilla la Mancha.

BRAVO VILLASANTE, Carmen (1976). *La mujer vestida de hombre en el teatro español*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.

DÍEZ BORQUE, José María (1993). «Algunas notas sobre géneros y espacios teatrales del Siglo de Oro». En PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (ed.), *El redescubrimiento de los clásicos* (Actas de las XV Jornadas de Teatro Clásico), 123-139. Colección Corral de Comedias. Almagro: Festival de Almagro, Universidad de Castilla la Mancha.

FANCONI, PALOMA (2001). «Otras obras de Calderón de la Barca: las comedias de enredo». En ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (ed.), *El hispanismo en la República Checa II*. Praga: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España —Filozofická fakulta-Univerzita Karlova—, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas-Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 2.ª ed.

FERRER VALLS, Teresa (1995). «La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII». En MATTALIA, S. y ALEZA, M. (eds.), *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura Latinoamericana y española),* 91-108. Valencia: Universitat de València.

— (2003). «La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral». En DÍEZ BORQUE, José M.ª (coord.), *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias,* 27-37. Madrid, SEACEX (Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España).

GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen (2001). «Técnicas escénicas y verbales en Céfalo y Pocris». En PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. [*et al.*] (eds.), *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas* (Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico). Colección Corral de Comedias, 253-269. Almagro: Festival de Almagro - Universidad de Castilla la Mancha.

LEONI, Mónica (2003). «Abriendo cajitas chinas: magia múltiple en la obra de Ana Caro (Otra consideración de *El conde Partinuplés*) (1640?)». *Revista Literaria Baquiana,* año V, n.º 25/26, septiembre-diciembre de 2003, Miami.
http://www.baquiana.com/Numero_XXV_XXVI/Ensayo.htm

LUNA, Lola (ed.) (1993). *El Conde Partinuplés* de Ana Caro. Kassel: Edition Reichenberger.

— (1995). «Ana Caro, una escritora «de oficio» del Siglo de Oro». *Bulletin of Hispanic Studies* 72.1, 11-26.

MONTOUSSÉ VEGA, Juan Luis (1994-1995). «Si me buscas, me hallarás»: la configuración del discurso femenino en la comedia de Ana Caro *El conde Partinuplés*». *Archivum,* Revista de la Facultad de Filología de la Universidad de Oviedo, tomos XLIV-XLV, volumen 2, 7-27.

OLEZA, Joan (1995). «Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: El lacayo fingido, de Lope de Vega, o las armas sutiles de la Comedia». En VVAA, *La puesta en escena del teatro clásico. Cuadernos del Teatro Clásico* 8, 85-119.

REICHENBERGER, Kurt y Theo (2001). «Escenificación teatral y los mundos imaginados. Rasgos de rivalidad y cooperación en algunas obras de Calderón». En PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. [*et al*.] (eds.), *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas* (Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico). Colección Corral de Comedias, 19-31. Almagro: Festival de Almagro - Universidad de Castilla la Mancha.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1996). *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra.

SOTO CABA, Victoria (1994). «Fiestas y fastos: arte efímero y teatro en la España del Barroco (Notas sobre el reflejo de Oriente en los escenarios festivos del Siglo de Oro)». En PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.), *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro* (Actas de las XVI Jornadas de Teatro Clásico). Colección Corral de Comedias, 129-142. Almagro: Festival de Almagro - Universidad de Castilla la Mancha.

STROUD, Mattehew D. (1986). «La literatura y la mujer en el Barroco: Valor, agravio y mujer de Ana Caro». En KOSSOFF, A. David [*et al*.] (ed.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* II, 605-611. Madrid: Istmo.

TALENS, Jenaro, *et. al*. (1995). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.