

«Si me buscas, me hallarás»:
la configuración del discurso femenino
en la comedia de Ana Caro
El Conde de Partinuples

Las diferentes prácticas críticas que, desde comienzos de los años setenta, se agrupan bajo la denominación común de intertextualidad han evidenciado en numerosas ocasiones cómo la existencia de todo texto literario se fundamenta en el diálogo que éste mantiene con otros textos anteriores a él, los cuales actúan, en el proceso dialógico, como modelos sobre los que el nuevo texto construye sus propias variaciones.

Las relaciones que se pueden establecer entre los textos participantes en ese diálogo son muy variadas, pero quizás una de las situaciones más comunes es que un texto derive de un único texto anterior, y que lo haga de forma masiva (es decir, la totalidad de una obra derivando de toda la obra anterior). La existencia del nuevo texto requerirá la elaboración de una serie de procedimientos de transformación que afectarán tanto a la forma como al contenido. Gérard Genette estudia este proceso y llama "hipertextualidad" a la relación que se establece entre ambos textos, el derivado - hipertexto - y su modelo - hipotexto¹.

(1) Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

Los Siglos de Oro españoles ofrecen numerosos ejemplos de este tipo de relación intertextual, pues era entonces práctica frecuente acudir a los textos medievales en busca de modelos que adaptar, en su nueva forma, a los cánones literarios que definían las poéticas de la época. La pieza que aquí nos ocupa responde también a esta práctica: un cuento medieval anónimo de amplia difusión en su tiempo, la *Historia del Noble, y Esforzado Cavallero, el Conde de Partinuples, Emperador de Constantinopla*², servirá de base para la elaboración de una “comedia caballeresca”, *El Conde de Partinuples*³, que, 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.

De su autora, Ana Caro Mallén de Soto, apenas se conservan datos; de origen andaluz (pudo nacer en Sevilla o en Granada), se sabe que vivió en Madrid, donde asistió a la Academia literaria del Conde de la Torre, y que aún vivía en el año 1645, fecha de la que data un soneto en elogio de Tomás de Palomares. Tuvo que ser escritora famosa, pues Vélez de Guevara la cita en su obra *El Diablo Cojuelo* (tranco IX), llamándola “décima musa sevillana”; también Rodrigo Caro comenta en sus *Varones Ilustres de Sevilla* el gran aplauso con que el público recibía sus muchas comedias, de las que sólo se conservan dos: *El Conde de Partinuples* y *Valor, agravio y mujer*⁴.

(2) Recogido en Adolfo Bonilla y San Martín (ed.), *Nueva biblioteca de autores españoles*, t. XI, *Libros de caballerías: Segunda parte*, Madrid, Bailly-Bailliere, 1908, pp. 576-615. Todas las citas del cuento en este artículo pertenecen a esta edición.

(3) Recogida en Ramón Mesonero Romanos (ed.), *Biblioteca de autores españoles*, t. II, vol. 49, Madrid, Atlas, 1951, pp. 125-138. Todas las citas de la obra en este artículo corresponden a esta edición.

(4) Esta obra se encuentra, junto con varias loas sacramentales, algunos poemas y una breve reseña bibliográfica de la autora, en Manuel Serrano y Sanz (ed.), *Biblioteca de autores españoles. Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, t. I, Madrid, Atlas, 1975, pp. 177-216.

La importancia de Ana Caro en el panorama del Barroco español suele deberse más a criterios sociológicos que a su calidad literaria. El valor de su obra dramática (casi siempre ignorada y con frecuencia denostada por los estudios críticos) no obedece a su buen hacer con la pluma, ni tampoco a su pericia para transformar en drama una narración anterior - práctica común entre los dramaturgos de entonces -, sino al hecho de que Caro fuese una de las pocas mujeres que escribieron y estrenaron con notoria fama en una época en la que la escena, reflejo de la realidad social, estaba dominada por la escritura masculina. Los manuales de historia literaria que se ocupan de su producción literaria, cuando no se limitan a una mera cita de títulos, coinciden en señalar la mediocridad de unas obras que, como muchas otras en ese tiempo, se aprovechaban de la gran demanda de piezas teatrales que llevar a escena, y copiaban descaradamente tanto a Lope como a Calderón.

Sin embargo, a poco que se profundice en el análisis de su obra se apreciará una nítida diferencia con el resto de los autores coetáneos: el estudio de *El Conde de Partinuples* descubrirá 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 obra que, pareciendo responder a los arquetipos literarios de la época, presenta, sin embargo, un discurso femenino - es decir, diferente y, por lo tanto, subversivo - que, como se expondrá en las páginas que siguen, transgrede el canon falocéntrico que definía la literatura española barroca; y lo hace - y aquí es donde radica el verdadero valor de la pieza - desde el mismo interior del sistema que transgrede.

La historia de *Partinuples* apareció en España en forma de traducción de un romance francés del siglo XII, *Partonopeus de Blois*, de gran difusión en la Edad Media. Parece que la fama del romance francés llegó a diversos puntos de la Península, y que muy pronto fue una historia bien conocida, componiéndose

se numerosas versiones de la misma a lo largo de los años. Su éxito debió continuar en los Siglos de Oro, a juzgar por las diversas ediciones que desde 1513, año en que se fecha la más antigua conservada, circularon en castellano y en catalán⁵. Tanto en el texto francés como en su posterior derivación castellana, la narración se configura como un relato complejo formado por el encadenamiento de varios motivos folclóricos, que son, a su vez, temas argumentales bien conocidos en la cuentística europea contemporánea: la princesa heredera, la reina-hada, el caballero cautivo, el caballero matador de dragones. Todos ellos reflejan diferentes variantes temáticas de un lugar común en el folclore medieval: la descripción de un caballero enfrentado a circunstancias adversas.

Un resumen de la historia puede ser útil para un mejor seguimiento de los planteamientos de este estudio:

Tras la muerte del emperador de Constantinopla, su hija Melior queda bajo la tutela de los reyes del imperio, quienes le conceden un plazo de dos años para que busque un marido que ocupe el lugar de su padre. Melior envía mensajeros por todo el mundo y éstos le dicen que el mejor candidato es el sobrino del rey de Francia, Partinuples, conde de Bles.

Educada en las artes de la magia, Melior hace uso de sus poderes para contemplar al conde, de quien se enamora; mediante su magia le conduce hasta el castillo de Cabeçadoyre, donde ella vive. Una vez allí, Melior se introduce a oscuras en la cama del conde y, tras revelar su identidad, promete acudir a su lecho todas las noches durante dos años, al cabo de los

(5) Para las primeras ediciones de la obra vid. José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, t. III, Madrid, CSIC, 1953, pp. 1035-1036. También Milton A. Buchanan, "Partinuples de Bles. An Episode in Tirso's *Amar por Señas*. Lope's *La Viuda Valenciana*", en *Modern Language Notes*, XXI-1, 1906, pp. 3-8; este autor señala que la historia de Partinuples se convirtió en uno de los motivos de inspiración más solicitados por los dramaturgos de los Siglos de Oro, sobre todo en las obras de la primera mitad del s. XVII, donde las referencias al personaje son constantes.

cuales se casará con él y le dará el título de emperador. Melior impone una única condición: que el conde no intente ver su rostro en ese plazo de tiempo.

Al cabo de un año, Melior envía a Partinuples a Francia para que ayude a su tío, que se encuentra en guerra contra los moros. Allí, el confesor de la Corte le convence de que debe ver el cuerpo de Melior para saber si se trata de un ser diabólico. A su regreso al castillo, el conde mira, con una linterna, el cuerpo de su amante mientras ésta se encuentra dormida, pero una gota de cera la despierta y, ante la traición cometida, la emperatriz le condena a muerte. Urracla, hermanastra de Melior, le ayuda a escapar y luego se destierra por temor a la reacción de su hermana.

Pasados los dos años de plazo, los tutores de la emperatriz deciden convocar un torneo y casar a ésta con el vencedor. Melior, confundida, manda buscar a Urracla para que le dé consejo, pero ésta, aún temerosa de su hermana, huye a la Sierra de Ardeña. Allí encuentra a Partinuples en precarias condiciones. Urracla lo cuida hasta su recuperación y Partinuples comienza a prepararse para participar en el torneo.

Un día el conde embarca en una nave y es llevado por la corriente hasta Damasco, donde es apresado y condenado a muerte por el rey Hernán. La mujer de éste intercede por su vida y le permite luego acudir al torneo, a condición de que regrese a su cautiverio una vez finalizado aquél.

El conde destaca en el campo de batalla por su valor y su enigmática figura, vestida de blanco. Urracla, ya reconciliada con su hermana, le reconoce y revela a Melior su identidad. El último día, Partinuples mata al rey Hernán, quien también participaba en el torneo; después regresa a Damasco y la reina, ante la muerte de su esposo, le concede la libertad.

Los jueces declaran un empate entre Partinuples y el Soldán de Persia y deciden que sea la emperatriz quien elija a su futuro

marido. Ésta, ya advertida de la identidad del caballero vestido de blanco, escoge a Partinuples, celebrándose más tarde la boda.

La historia de la dama misteriosa que impide que su amante le vea el rostro tiene sus raíces en el mito clásico de Cupido y Psique. Aunque durante la Edad Media la versión original continúa apareciendo, comienza a cobrar importancia una variante de la historia en donde es la curiosidad del hombre la que se enfatiza. Este es el origen que suele darse al romance francés: una medievalización del mito clásico con los papeles invertidos por influencia de un tema bastante común en la tradición folclórica (una mujer sobrenatural se une a un mortal, a quien impone una prohibición; su desobediencia supone la desaparición de ella y la desgracia para él)⁶.

La nueva versión de la historia implicó una lectura moralizante y se relacionó simbólicamente con la caída del hombre tras el pecado original. Psique se convirtió así en símbolo del mal, respondiendo a la ideología misógina imperante en el Medioevo. Frederick A. de Armas⁷ encuentra, no obstante, una sustancial diferencia de enfoque entre ese uso social del mito y su articulación literaria, tanto en el romance francés como en el cuento castellano. Cree Armas que en estas obras la mujer aparece como una fuente de virtud del hombre, ya que las aventuras y el valor de éste (en cierto modo, su camino hacia la perfección) son realizaciones para conseguirla.

Sin embargo, es este mismo hecho el que nos impide subscribir una teoría que vea en el texto una revalorización de la

(6) Para un exhaustivo estudio de las relaciones del romance con la tradición vid. Helaine Newstead, "The Traditional Background of *Partonopeus de Blois*", en *PMLA*, LXI-4, 1946, pp. 916-946. Newstead observa que, aunque la historia de Partinuples tiene su deuda más evidente con la cultura grecolatina, deben considerarse también los importantes paralelismos que sostiene con algunos *lais* bretones que, de procedencia celta, entroncan con el ciclo artúrico.

(7) Frederick A. de Armas, *The Invisible Mistress. Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*, Charlottesville, Virginia, Biblioteca Siglo de Oro, 1976.

figura femenina, ya que todas las acciones que Melior realiza a medida que progresa el relato, lejos de conferirle una identidad actancial, aparecen como variables de una única función: posibilitar la configuración heroica de Partinuples. Así, frente a la evolución psicológica del conde en el relato (previsible y limitada, por supuesto, en cuanto que responde a un modelo estereotipado, pero evolución, al fin y al cabo, porque para ser fiel a su modelo necesita pasar por una serie de etapas en el proceso de enriquecimiento que permite la obtención del premio final), Melior aparece como un personaje totalmente plano, cuyos únicos cambios, realizados bruscamente, son los mínimos necesarios para adaptarse en todo momento a los diferentes personajes-tipo que ayudan al conde en su camino hacia la obtención del imperio. Así, por ejemplo, Melior adopta, al inicio del relato, los rasgos definidores del estereotipo folclórico de la reinahada para posibilitar la iniciación sexual de Partinuples y darle, más tarde, a través de sus poderes mágicos, los medios necesarios para su formación en el ejercicio de las armas. En el cierre del relato, sin embargo, su configuración responde a las características del estereotipo de la princesa-heredera, que es el necesario para que el retrato del héroe quede definitivamente acabado con la sumisión de la dama y la obtención del imperio a través de su matrimonio con ella. Así pues, el personaje de Melior no es en ningún momento del relato la motivación de las hazañas del héroe, sino el medio del que éste se vale para poder superar todos los obstáculos que le separan del estatus anunciado ya en el título del cuento.

La historia narrada, lejos de responder a la tesis de Armas, se encuadra en la práctica literaria de una hermeneútica que, como ha demostrado Joan Kelly-Gadol⁸, posee intereses más profundos que la simple exaltación de la dama con que se defi-

(8) Joan Kelly-Gadol, "Did Women Have a Renaissance?", en Renate Bridenthal y Claudia Koonz (eds.), *Becoming Visible. Women in European History*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1977, pp. 137-164.

ne la doctrina del “amor cortés”. Es cierto que el feudalismo dio a las mujeres la posibilidad de administrar propiedades, que eran la base del poder, y estableció así una configuración social que toleraba la igualdad sexual. Pero esta situación no dañaría ninguna institución importante de la sociedad patriarcal, y así la relación entre una dama y su vasallo podría implicar una situación servil, pero nunca el dominio de la mujer sobre el hombre. De este modo, se preservaba, bajo la forma de tolerancia sexual, un fondo de marcado carácter misógino. En la literatura aparece reflejada esa configuración social: la mujer, elevada a un privilegiado pedestal neoplatónico del amor, parece ser servida por el hombre; sin embargo, la realidad atestigua lo contrario, en cuanto que no es deseada ni amada por sí misma, sino por el ideal que representa, por su valor como instrumento para lograr la reafirmación de la dominación masculina.

Una clave de lectura simbólica, de tono moralizante, justifica los motivos de una configuración negativa del personaje femenino del cuento y sitúa, al mismo tiempo, la narración dentro del canon social que respondía a la doctrina del “amor cortés”: el castillo de Cabeçadoyre simboliza el estado de pecado en que vive el hombre, quien al salir de la oscuridad, alcanza su redención a través de las sucesivas muestras de valor en sus enfrentamientos con los elementos adversos. El premio del héroe no es otro que un cambio de grado en su relación servil: la mujer-demonio que amenaza al caballero con la muerte al principio del relato es desposeída de su identidad y de este modo, el hombre deja de servir a una dama-mujer para someterse a una dama-idea, reconstruida, al final de la historia, de acuerdo a una escala de valores propia del discurso patriarcal: Melior es ahora una mujer débil que, tras el torneo, cuando se acerca al futuro emperador,

“temblábale a la señora las carnes de placer muy grande que tenía en su corazón. Ca si Urracla su hermana no le levara las manos puestas en

las espaldas e los dos reyes por los brazos, no pudieran andar un paso con ella que luego se cayera”⁹.

La situación de la mujer en el siglo XVII no difiere sustancialmente de la existente en los siglos anteriores. La literatura continúa siendo fiel reflejo de una realidad social configurada por y para el hombre. Parece, pues, lógico que el tratamiento del personaje femenino en la obra de Caro no sea diferente al desarrollado en el cuento medieval, ni tampoco a una situación común al resto de las obras teatrales coetáneas. Cabe preguntarse dónde radica entonces la individualidad de una supuesta escritura femenina en una obra que parece responder en su desarrollo a aquel discurso establecido. Melveena McKendrick dice, a este respecto, que el único interés que presenta la obra de Caro es que revela hasta qué extremo incluso las mujeres literatas estaban condicionadas por la actitud de la época hacia la mujer¹⁰.

Un análisis de las transformaciones formales que, derivadas del proceso dialógico, configuran la comedia de Caro parece, en principio, confirmar esta tesis, pues no conllevan ningún tipo de cambio de enfoque, más allá de las obligadas variaciones que requieren, por un lado, la transposición genérica del modo narrativo del texto modelo al modo dramático del hipertexto, y por otro, la actualización de la historia medieval de acuerdo con las expectativas del público del siglo XVII.

Al primer imperativo responde la transformación más evidente, que es de orden cuantitativo: las limitaciones del tiempo de la representación imposibilitarán la actualización en escena de varias secuencias del hipotexto, que serán introducidas en la pieza de Caro mediante la narración de las mismas por uno de los personajes; la autopresentación de Rosaura y la posterior

(9) Bonila y San Martín (ed.), *Historia del noble ...*, op. cit., p. 614.

(10) Melveena Mckendrick, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Londres, Cambridge University Press, 1974 (p. 172).

información sobre su nacimiento, o la relación hecha por Partinuples de su participación en la batalla contra los moros siguen este procedimiento. En otros casos, el hipertexto, a través de una serie de escisiones diseminadas a lo largo de la historia, abreviará la duración de la acción hipotextual eliminando definitivamente algunas de las secuencias del texto modelo; tal es el caso de la llegada involuntaria de Partinuples a Damasco y su posterior cautiverio.

Al segundo imperativo responde la introducción de personajes típicos del teatro de la época, como la figura del donaire, el cambio de algunos nombres propios siguiendo la moda del momento, la acomodación de la acción a los intereses de la trama escénica barroca, etc.

Puede parecer, pues, caprichosa una lectura que propugne una total inversión del sentido textual, teniendo en cuenta que estas operaciones transformacionales sólo dan lugar en el texto derivado a algunas tímidas innovaciones formales y en ningún momento se introducen elementos que no sean sino préstamos y paralelismos tópicos (inevitables, por otro lado, desde el momento en que la obra se encuadra en un movimiento literario de fuertes características definidoras). Sin embargo, una lectura más atenta del texto apreciará otro tipo de transformaciones, esta vez de orden semántico, que revelan, como se verá más abajo, una obra muy alejada de los lugares comunes que invadían los escenarios barrocos y cuyo interés dista mucho de reducirse al mero dato estadístico que le atribuye Mckendrick.

Elizabeth Ordoñez comenta cómo en aquella época la mujer escritora debía convertirse en su propio modelo, a falta de textos a los que acudir en busca de un canon de escritura femenina, y cómo haciendo esto creaba sentidos sumergidos¹¹. Ana Caro no será una excepción y así, si bien su obra se sitúa, en un

(11) Elizabeth Ordoñez, "Woman and her Text in the Works of María de Zayas and Ana Caro", en *Revista de Estudios Hispánicos*, XIX-1, 1985, pp. 3-15 (p. 3).

primer nivel de lectura, dentro del canon de escritura patriarcal acuñado por la tradición, no obstante, ante la inexistencia de modelos que le permitieran elaborar un discurso diferente, opta por utilizar una serie de transformaciones derivadas del proceso hipertextual para subvertir dicho canon y construir, dentro del mismo, en un segundo nivel de lectura, su propio idiolecto textual.

La subversión del hipotexto se realizará mediante el uso de dos operaciones transformacionales que modifican las conductas de los personajes e invierten los valores en los que se apoya la acción. Estas dos operaciones son la transvaloración y la transmotivación¹². La primera operación supone una modificación de la escala de valores establecidos por el hipotexto, en cuanto que se desplaza la figura protagonista a un papel secundario y se revaloriza la importancia del personaje femenino. La segunda operación, derivación de la anterior, invierte la motivación de la acción del hipotexto: si antes la emperatriz era el objeto que permitía a Partinuples obtener el premio (el título de emperador) una vez superadas con éxito todas las pruebas adversas, en la obra de Caro será el conde quien aparezca como el objeto que muestre a la esposa victoriosa en su empresa (conseguir casarse con quien ella se había propuesto en un principio).

Ahora bien, estas transformaciones no se presentan de modo directo, sino que su existencia puede actualizarse a través de una clave de lectura, clave hermeneútica que es ofrecida por la localización en el texto de una alusión implícita, mediante el nuevo nombre que adquiere la emperatriz en la derivación hipertextual, a una obra paradigmática del teatro barroco español: *La vida es sueño* de Calderón. En este nuevo contexto, el nombre de Rosaura ya no obedecerá a criterios arbitrarios fundados en el gusto de la época o a un préstamo inconsciente,

(12) Vid. Gérard Genette, op. cit., pp. 417-468.

como en una primera lectura pudiera parecer. Este nombre articulará la activación del texto calderoniano en la relación dialógica establecida entre la obra de Caro y su modelo, y actuará como un signo interpretante¹³, posibilitando así una doble lectura hipertextual: por un lado, un primer nivel de lectura que refleja el canon patriarcal y que, en consecuencia, ofrece una obra como muchas, con un argumento conocido y una construcción dramática similar a la de otros textos coetáneos. Por otro lado, un segundo nivel de lectura, conformado como una burla de los paradigmas de escritura masculinos, en cuanto que la subversión de los mismos se realiza desde el propio interior de un texto que parece reflejarlos.

El signo interpretante posibilitará esta segunda lectura mediante su configuración como un conector dual, que establecerá una relación con el hipotexto, apoyada en la identificación ideológica, y otra, desarrollada de modo simultáneo, con el hipertexto, basada en una confrontación de sentidos contrarios. La obra calderoniana responde, como el relato medieval, a un patrón de escritura que refleja una configuración masculina del mundo; de este modo se establece una identificación en la valoración de las dos piezas teatrales: el nombre de Rosaura, común a los personajes del texto interpretante y del hipertexto, sitúa a ambos en un inicial nivel paralelo en el que la mujer es un mero soporte en el que se apoya el hombre para conseguir un espíritu noble, en la de obra de Calderón, y un estatus heroico, en la de Caro. Sin embargo, estas dos mujeres poseen, como se verá más abajo, una configuración semántica completamente opuesta, y, en consecuencia, si por un lado la identificación establecida entre el cuento medieval y la obra de Calderón permite

(13) Se utiliza el concepto de "interpretante" según lo define Michael Riffaterre en *Fictional Truth* (Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1990, p. 13) como un signo (sea éste una palabra, un fragmento de un texto, una cita, etc.) que aparece en un texto y que remite a otro, no presente, en el que el lector debe encontrar las claves hermenéuticas de la lectura mediante la confrontación de dos códigos conflictivos: el textual y el que articula el signo interpretante.

mantener en la pieza de Caro unos valores ideológicos supuestamente idénticos a su hipotexto, por otro lado, la comparación entre el desarrollo de los dos personajes femeninos pone de manifiesto las grandes diferencias que los separan.

Este doble proceso dialógico distancia, pues, a la obra de Caro tanto de la ideología misógina medieval como del modelo masculino de escritura barroca. Veamos cómo se manifiesta en el texto: Ya se ha señalado que en el cuento medieval *Melior* se configura como un instrumento al servicio de los intereses de Partinuples (ella será el objeto que le permita desarrollar una personalidad heroica y acceder posteriormente al título de emperador). En *La vida es sueño*, Rosaura cumple idéntica función. Como William M. Whitby señala,

“Rosaura no es, cuando ya todo ha sido dicho y hecho, el objeto real de los deseos de Segismundo. Ella simplemente sirve para dar forma a la belleza que, en términos platónicos, es una especie de símbolo invisible de las cosas buenas (y en consecuencia bellas) de las que Segismundo carece en un principio y que finalmente adquiere, a través de su aprendizaje, para conseguir su naturaleza noble.”¹⁴

La obra de Ana Caro sigue en principio esta misma valoración; sin embargo, la referencia al nombre de la protagonista calderoniana activa una inevitable comparación entre ambos personajes, descubriéndose de este modo todas sus diferencias: Whitby ve a Rosaura como una fuente de luz en el proceso de enriquecimiento humano de Segismundo, desde la condición animal a que se ve reducido en la oscuridad de su celda, hasta la nobleza de espíritu que adquiere al final de la obra. Todo este proceso está marcado a lo largo del texto por una continua referencia a motivos luminosos; Segismundo identificará la presencia de Rosaura con esa luz descubridora del mundo, y su ausencia como una vuelta a la oscuridad:

(14) William M. Whitby, “Rosaura’s Role in the Structure of *La Vida es Sueño*”, en *Hispanic Review*, XXVIII, 1960, pp. 17-27 (p. 23, nota 15). La traducción es nuestra.

Segismundo: No has de ausentarte, espera.
 ¿Cómo quieres dejar desamada
 A oscuras mi sentido?¹⁵

En la obra de Caro también Rosaura es la luz que alumbra al conde; así, el dolor por la separación de los amantes será metafóricamente expresado por éste, mediante el uso de motivos luminosos:

Rosaura: ¿Cómo te has hallado?
 Conde: Oye:
 Como sin el sol el día,
 Como sin luces la noche,
 Como sin fulgor la aurora,
 Triste, tenebrosa y torpe¹⁶

Pero este paralelismo se rompe desde el momento en que esas metáforas luminosas hacen referencia al bienestar que siente en compañía de su amada y, paradójicamente, todos sus encuentros están sumidos en la total oscuridad. Por otro lado, el recorrido del personaje masculino en la obra de Caro es inverso al que se establece en Calderón: aquí, Segismundo encuentra en Rosaura la fuente de luz que le permite salir de su "sueño" para volver al mundo real, a la vida, y tomar luego él mismo las riendas de la historia. En Caro, Partinuples, experimenta un proceso que va de la luz que irradia la belleza de Lisbella ("Yo, que la luz reverencio / Del Sol que en Lisbella adoro"¹⁷) hasta la oscuridad que le impone Rosaura en sus encuentros, y cuando por fin la luz descubre el rostro de la amada, éste no supondrá como en Calderón un renacer a la vida, sino un profundo sentimiento de muerte:

Conde: Pierda yo la vida, pues
 Hallé la ocasión perdida.
 ¡Muerto estoy!

(15) Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Ciriaco Morón (ed.), Madrid, Cátedra, 1992 (p. 144).

(16) *El Conde de Partinuples*, ed. cit., p. 135.

(17) *Ibid.*, p. 127.

Gaulín: ¿Que vivo estás?
Conde: ¡vivo yo! ¡Qué vano intento!
Yo no toco, yo no siento.
(...)
¿Dónde está
Mi vida?¹⁸

En las dos obras, ambas mujeres son presentadas en una ocasión como imágenes monstruosas. En Calderón, Rosaura es “monstruo de una especie y otra”, en Caro, “monstruo ligero”. Ciriaco Morón señala que el monstruo, signo recurrente en el teatro calderoniano, es un ser imposible, pues supone la fusión de dos naturalezas¹⁹, en este caso, la masculina y la femenina. Rosaura termina, en efecto, por despojarse de su disfraz varonil, obligada por la imposibilidad de unir atributos masculinos (las armas) y condición femenina. Como en el cuento medieval, se pone aquí de manifiesto una configuración social en la que los papeles correspondientes a ambos sexos estaban totalmente delimitados y diferenciados. También como sucede en el texto medieval, Rosaura adquiere una entidad más simbólica que actancial, pues Segismundo no se queda prendado de su hermosura, sino que éste, en su proceso de conocimiento del mundo, descubre, gracias a la naturaleza “monstruosa” de Rosaura, la Belleza humana, en su doble vertiente, masculina (primera aparición de Rosaura con ropas de hombre) y femenina (Rosaura en el palacio vestida ya como una dama)²⁰. Así pues, una vez más el personaje de Rosaura aparece constituido como un mero instrumento del que se sirve el hombre para conseguir sus propósitos. No ocurre lo mismo en la obra de Caro: aquí, la condición “monstruosa” de Rosaura sí implica una verdadera fusión de esencias, tanto por sus poderes mágicos, que, aunque falsos, son vividos como verdaderos por

(18) *Ibíd.*, pp. 136-137.

(19) Ciriaco Morón (ed.), *La vida es sueño*, op. cit., nota 2725, p. 187.

(20) Para un análisis de las implicaciones del concepto de “Belleza” en *La vida es sueño*, vid. William M. Whitby, op. cit., pp. 22-23.

Partinuples (necesariamente, por otro lado, ya que su descubrimiento supondría el establecimiento del orden social), como por su doble condición de personaje y autora de una burla que Aldora “escribe” para ella.

En *El Conde de Partinuples* la conciencia de estar “escribiendo” y/o “representando” una comedia está presente a lo largo de todo el texto. Como señala Elizabeth Ordoñez, Rosaura y Aldora se sitúan en una posición análoga a la del autor dramático, al disponer de las vidas que las rodean, y el hecho de convertir al hombre en actor del juego de la mujer puede ser considerado como parte integrante del proceso de creación de un discurso dramático femenino²¹. En efecto, la burla que preparan las dos mujeres se presenta como la elaboración de una nueva “comedia” que ocupará el espacio escénico hasta el final de la representación, activándose así un claro paralelismo con el acto de escritura, e imposibilitando, desde el inicio mismo de la burla, la aparición en escena del modelo de escritura masculino del hipotexto.

El inicio de esta nueva representación coincide muy significativamente con el comienzo tópico de las piezas teatrales coetáneas: presentación de los personajes - primera aparición de Partinuples y Gaulín en escena - y del motivo que originará el conflicto temático - el retrato de Rosaura (que, evidentemente, no aparece en el hipotexto, pues este hecho significaría conceder a la emperatriz un protagonismo que restaría importancia a la configuración del perfil del héroe)-.

La condición de autoras de esta representación justifica el hecho de que cada vez que Rosaura o Aldora salgan a escena lo hagan en forma de “apariciones” o protegidas, en el caso de la primera, por la falta de luz. Así, si en un principio la oscuridad que invade la habitación del castillo pudiera significar, siguiendo el modelo medieval, una muestra más del valor del héroe al

(21) Elizabeth Ordoñez, op. cit., p. 13.

enfrentarse a lo desconocido, en otro nivel de lectura define la relación de dependencia del personaje-Partinuples con su creador-Rosaura. Del mismo modo, la batalla contra los moros no será representada en escena, ya que (aparte de las limitaciones que impone la tramoya barroca) este hecho supondría una concesión de las autoras al permitir regresar a su personaje al discurso patriarcal. Será únicamente ante la ausencia de éstas (el sueño de Rosaura) cuando la posibilidad quede abierta, y caballero y criado puedan escapar de la representación. Sin embargo, la expulsión de Partinuples del castillo de Cabeçadoyre ya no supondrá, como en el hipotexto, el inicio de los obstáculos que, una vez superados, habrán de conducir al héroe a la obtención del premio. En el hipertexto el conde se encontrará perdido fuera del discurso femenino, y su dependencia del mismo será tan fuerte que le pedirá a Aldora que le introduzca de nuevo en la representación (y le conceda su ya única entidad posible, la de personaje de la comedia que “escriben” las dos mujeres):

Aldora: (...) sólo a llevarte he venido.

Conde: Di mejor a darme vida ²²

Es interesante observar cómo, en ese momento, la razón que dió valor a Partinuples para decidirse a ver el rostro de Melior - el hecho de ser hombre, y por lo tanto superior a su amada (“Gaulín: ¿No es mujer y tú eres hombre? / ¿Te ha de matar?”²³) -, y que refleja la configuración social de la época según un modelo masculino, queda irónicamente negada en la obra. Cuando los dos personajes sean introducidos de nuevo por Aldora en la “comedia” de Rosaura, ambos serán ya completamente conscientes de su papel:

Conde: ¿Quién me llama?

Aldora: Yo soy

Gaulín: Tramoya tenemos²⁴

(22) *El Conde de Partinuples*, ed. cit., p. 137.

(23) *Ibíd.*, p. 135.

(24) *Ibíd.*, p. 137.

El conde y su escudero se convertirán, pues, en personajes de la comedia que Aldora “escribe” de acuerdo a los intereses de Rosaura, y como tales, aparecerán desprovistos de toda independencia actorial y trasladados a un mundo construido por mujeres y dirigido a ellas. Rina Walthaus apunta, en este sentido, que los personajes femeninos son los que manipulan y emprenden las acciones de la obra, mientras que los masculinos solamente pueden reaccionar a tales gestiones: “los tres pretendientes de la emperatriz (Roberto, Federico y Eduardo) son sólo peones en un juego manipulado por las mujeres”²⁵ y en cuanto a Partinuples,

“su única acción propia se da cuando desobedece a la orden de la dama invisible y le descubre el rostro (...). Con ello pierde a su amada y sólo es capaz de recobrarla por medio del apoyo de otra mujer, la maga Aldora, quien inventa y crea para él la solución del torneo”.²⁶

El torneo, convocado por los reyes del imperio en el texto medieval, se presenta ahora como una nueva “invención” femenina que se relata, pero no se actualiza en escena. Esta doble transformación respecto al hipotexto confirma definitivamente la existencia de una subversión de los valores masculinos del relato, pues si en la narración medieval este episodio, de gran extensión narrativa, es la clave de la lectura heroica de la historia (el torneo sirve para constatar que el aprendizaje de Partinuples ha sido completado, tanto en su aspecto físico, al vencer a sus adversarios, como en el espiritual, al cumplir su promesa de caballero y volver a su cautiverio en Damasco), en el hipertexto el conde queda completamente excluido de la escena, siendo negado, en consecuencia, el protagonismo que se le concede en el cuento. En la pieza dramática los héroes no son los caballeros que luchan por el trono en el campo de bata-

(25) Rina Walthaus, “La comedia de Doña Ana Caro Mallén de Soto”, en Lou Charnon-Deutsch (ed.), *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor a Georgina Sabat-Rivers*, Madrid, Castalia, 1992, pp. 326-341 (p. 334).

(26) *Ibíd.*, p. 334.

lla (se sabrá que “tornean” únicamente a través de mínimas acotaciones); la verdadera configuración heroica es la atribuida a las dos mujeres que protagonizan la escena: Rosaura y Lisbella, ambas presentadas en igualdad de condiciones como mujeres valerosas, capaces de luchar en batalla para conseguir al hombre deseado. A diferencia de lo que sucede en *La vida es sueño* - y en casi todas las obras de la época -, donde la mujer acude en busca de la ayuda del hombre para poder vengar su honor, Lisbella se presenta en escena como “una mujer sola, que/ viene de razón armada”, y por sí misma se basta “para emprender, valerosa/ esta empresa, aunque tan ardua”²⁷, y no debe olvidarse, combatiendo por su honor, no contra un hombre, sino contra otra mujer. El estereotipo barroco de la “mujer vestida de hombre” está, pues, ausente de la escena; ni Lisbella ni Rosaura se visten con ropas masculinas, ya que una vez despojadas de ellas, el esquema social dominante se haría evidente de inmediato; por el contrario, se apropian de los atributos del hombre (el valor y el manejo de las armas) y de su cometido tradicional de defender el honor de la dama, sin renunciar a su esencia femenina.

De este modo, el esquema social falocéntrico queda subvertido, y poco importa que Lisbella obedezca luego a Partinuples y acepte a Roberto como esposo siguiendo los deseos de aquél; la imagen que ofrece es tan descaradamente tópica tras el retrato heroico que la precede, que la nueva condición de Partinuples se dibuja, no sin una cierta ironía, como la imposibilidad de afirmar ahora lo que a lo largo de la obra aparece negado: la fragilidad de la mujer y su supeditación a la configuración heroica del hombre. Esta negación se puede incluso rastrear desde el título mismo de la comedia, del que Caro se cuida de eliminar los atributos que en el título del cuento medieval califican a Partinuples, condicionando así la lectura del mismo. Ahora es Rosaura la “muy noble y esforzada empe-

(27) *El Conde de Partinuples*, ed. cit., p. 138.

radora”, que triunfa en la obtención de su deseo: el matrimonio con un hombre que “pertenece” a otra mujer. La historia que se presenta es, pues, únicamente suya; ella es su única heroína.

Los escasos estudios que analizan la obra de Ana Caro destacan la configuración netamente femenina de sus comedias, pero también señalan que en ellas se termina por abandonar el discurso femenino para confirmar el acatamiento de la mujer a la norma social establecida. Todos ellos aluden, en este sentido, a los comentarios de tono marcadamente misógino esparcidos a lo largo del texto, y al cierre de la obra con el tópico matrimonial. Debe cuestionarse, pues, si la supuesta configuración de un discurso femenino que se ha pretendido ver en estas páginas para *El Conde de Partinuples* queda neutralizada, teniendo en cuenta que, como señala Rina Walthaus, “las dos mujeres rivales y, con ellas, la maga Aldora deponen al final sus rasgos excepcionales e intrigantes para aceptar felices al esposo que se les ofrece y adoptar el tradicional “rol” femenino de esposa”²⁸.

Si esto es cierto, no lo es menos, y hay que tenerlo muy en cuenta, que evidentemente, la aparición en esa época de un discurso abiertamente alejado del canon dictado por el patrón literario - y social - dominante hubiese sido inmediatamente neutralizado por éste; por ello su construcción había de realizarse de modo velado, dando las pistas básicas a través de su conexión con un texto paradigmático de ese canon literario, la obra de Calderón. En este sentido cabe preguntarse, por poner un ejemplo significativo, si cuando *Partinuples* se compara, en su desgracia, con *Faeton* (“Ea, desdichas de golpe/ Me despeñad porque fui/ Del carro del sol Faetonte”²⁹), la autora recoge inocentemente un uso barroco para acentuar la desolación del conde ante la ira de su amada, o va mucho más allá al elegir como metáfora un mito concreto, precisamente el que constru-

(28) Rina Walthaus, op. cit., p. 334.

(29) *El Conde de Partinuples*, ed. cit., p. 136.

ye una tabla de equivalencias en la que Rosaura se convierte en el Zeus hacedor de un mundo que dirige a su antojo.

“Si me buscas, me hallarás” le dice Rosaura al conde en varios momentos de la obra; en esos momentos es también el propio texto el que está hablando, a modo de comentario metaficticio, sobre su propia entidad, una entidad que responde a un intento fructífero de elaborar, en una época en que estaba vetada la palabra femenina, un discurso escrito por una mujer y poseedor de su propia especificidad. A través de él Ana Caro no sólo creará un canon de escritura que refleje una concepción diferente de la sociedad patriarcal, sino que además, como Rosaura en la comedia, se burlará de sus coetáneos masculinos, incapaces de ver más allá de los estrictos márgenes que ellos mismos habían establecido.

JUAN LUIS MONTOUSSÉ VEGA

