

ECOS Y REESCRITURAS DE CALDERÓN
EN *EL CONDE PARTINUPLÉS* DE ANA CARO:
LA GRAN CENOBIA, LA DAMA DUENDE
Y *LA VIDA ES SUEÑO*

ECHOES AND REWRITINGS OF CALDERÓN
IN ANA CARO'S *EL CONDE PARTINUPLÉS*:
LA GRAN CENOBIA, LA DAMA DUENDE
AND *LA VIDA ES SUEÑO*

Frederick A. de Armas

University of Chicago

Department of Romance Languages and Literatures

1115 E. 58th St.

Chicago, IL 60637

ESTADOS UNIDOS

fdearmas@uchicago.edu

Resumen. Tras repasar las valuaciones de la crítica y subrayar su modelo principal, este ensayo propone fechas de composición y analiza cómo *El conde Partinuplés* de Ana Caro incluye toda una serie de ecos y reescrituras de tres comedias publicadas en la primera parte de las comedias de Calderón. Nos referimos a *La gran Cenobia*, *La dama duende* y *La vida es sueño*. Al pasar de una a otra comedia del gran dramaturgo, obras de géneros muy diferentes, constatamos cómo Ana Caro transforma los ecos del escritor más famoso del momento y nos lleva a ponderar toda una serie de cuestiones, de las más banales a las más complejas: de horóscopos funestos a un santoral paródico; del rol de la mujer como figura ambas invisible y soberana, a rompecabezas onomásticos; de complejos dramas de retratos, a trinomios nada triviales.

Palabras clave. Calderón; Ana Caro; fechas; rol de la mujer; horóscopos; santoral paródico; retratos; trinomios.

Abstract. After discussing critical evaluations and the main source for Ana Caro's *Count Partinuplés*, this essay proposes possible dates of composition and then analyzes the ways in which the work contains echoes and rewritings of three comedias published in the first part of Calderón's plays: *The Great Cenobia*, *The Phantom Lady* and *Life is a Dream*. As we review Caro's incorporation of material from three plays of very different genres, we focus on numerous questions, both minor and significant: from negative horoscopes

to parodic saints; from the role of woman as invisible or powerful to onomastic puzzles; and from complex scenes with portraits to non-trivial trinomials.

Keywords. Calderón; Ana Caro; dates; role of women; horoscopes; parodic saints; portraits; trinomials.

Elogiada por sus contemporáneos, la escritora aurisecular Ana Caro fue olvidada poco después de su muerte, aunque no desapareció del todo. Su obra es recuperada en las últimas décadas del siglo xx y llega a ser estudiada con detenimiento por la crítica en nuestro siglo¹. La antología de Teresa Soufas (1997) y las ediciones de Lola Luna (1993) hacen asequibles las comedias de Caro. Recientemente, su fama se ha incrementado de manera exponencial. Carmen Maroto Camino la considera parte de una trilogía de grandes escritoras auriseculares junto a María de Zayas y sor Juana Inés de la Cruz². Aun así, poco se sabía de su vida hasta que en 2012 Juana Escabias descubre nuevos datos, que luego amplía en su edición de *El conde Partinuplés* de 2015. Ahora sabemos que había sido esclava nacida en Granada, posiblemente de padres moriscos, y bautizada el 6 de octubre de 1601 en la iglesia de Sagrario Catedral. Gabriel Caro de Mallén, procurador de la Real Audiencia y Chancillería de Granada, y Ana María de Torres, su prominente esposa, la “prohíjan” y así pasa a ser parte de la familia³. Con el respaldo de sus padres adoptivos, pronto llega a distinguirse y pasa a ser una de las pocas escritoras profesionales de su época⁴.

En este ensayo quisiera retomar una de las dos comedias que preservamos, *El conde Partinuplés*. Tras repasar las valuaciones de la crítica, subrayar su modelo principal y proponer fechas de composición, estudiaremos cómo incluye numerosos ecos de Calderón. Utilizo el término *eco* basándome en el famoso mito de Eco y Narciso que el mismo Calderón convirtió en una obra de teatro. Recordemos que la traviesa ninfa detenía, con sus bellas palabras, a Hera-Juno cuando esta quería seguir a su lascivo esposo. Para tomar venganza de esta ninfa, Hera la condenó a solo repetir las palabras

¹ Los dos estudios considerados como precursores al estudio de la mujer en el teatro del Siglo de Oro, y que incluyen a Ana Caro son los de Melveena McKendrick (1974) y de Frederick A. de Armas (1976). Así lo consideran una serie de críticos incluyendo a Christopher D. Gascón (2006, p. 13) y Anita K. Stoll y Dawn L. Smith (1991, p. 19).

² «[...] has located her with María de Zayas and Sor Juana Inés de la Cruz as one of the most important early modern women writers of the Hispanic world» (Maroto Camino, 2007, p. 200).

³ Escabias, en su edición de *El conde Partinuplés*, p. 11.

⁴ Luna, 1995.

que otros decían. Poco a poco se consumió, desapareció, dejando solo ecos que se escuchan en cuevas o montañas. No intentamos seguir la teoría de Giselle Mathieu-Castellani de que existe una escritura con rasgos femeninos basada en la figura de Eco⁵. Los ecos a los que nos referimos pueden incluir toda una serie de significados como la repetición que problematiza el sentido, según Rosalie Colie (1970); o la función acústica, fonológica y sintáctica de la palabra según John Hollander (1981). En general son frases, alusiones, recurrencias onomásticas, representación de caracteres e imágenes o escenas calderonianas que circulan en el ámbito cultural del momento. Propongo que en *El conde Partinuplés* hay tantos ecos de tres obras de Calderón que en su mayoría podemos estudiarlos como momentos de reescritura, así como la ha definido Santiago Fernández Mosquera: «por medio de la reescritura podemos adivinar y configurar las relaciones de interconexión entre las distintas obras del mismo autor y las deudas que estas puedan tener con otras anteriores»⁶. Según Adrián J. Sáez, estas deudas ocurren cuando la escritora «se apropia de materiales ajenos y propios, modifica, corta y pega [...] en un proceso que hunde sus raíces en el concepto clásico de la *imitatio*»⁷. Lo interesante es que Caro no se atiene a un género específico de comedias, sino que utiliza elementos ya sea de la comedia de enredos o de la comedia palaciega.

1. CRÍTICA, FUENTE, FECHA Y CONTEXTO HISTÓRICO

El conde Partinuplés, obra caballeresca y de espectáculo⁸, fue severamente criticada hasta la última década del siglo xx. Melveena McKendrick, por ejemplo, afirmaba que «the play is extremely bad»⁹,

⁵ Si la voz de la mujer es un débil eco de la poesía masculina, tiene también otro sentido que le provee a la mujer «son identité» (Mathieu-Castellani, 1998, pp. 121 y 124). Gély no acepta esta interpretación: «D'ailleurs, ni Louise Labé ni Pernette du Guillet, pour revenir à des poétesses invoquées par Giselle Mathieu-Castellani, ne citent le nom d'Écho ni ne font directement référence à elle» (Gély, 2013, p. 201).

⁶ Fernández Mosquera, 2005, p. 25.

⁷ Sáez, 2013, p. 119.

⁸ Juana Escabias prefiere considerarla como «comedia de magia» (en su edición de *El conde Partinuplés*, pp. 32-33). Para el teatro caballeresco del siglo xvii ver Demattè, 2004.

⁹ Explica McKendrick que falta caracterización original ya que la motivación de la mujer copia obras típicas donde se representa una mujer esquiva. Añade: «The prophecy, having played its part as the creator of motive, is conveniently forgotten» (1974, p. 172).

mientras que Silvia Monti aseguraba que el argumento se resuelve de modo banal, ignorando la lógica y la verosimilitud¹⁰. Hoy día se estudia la obra con mucho detenimiento al representar una mujer que ejerce el poder¹¹.

La comedia de Ana Caro se basa en un antiguo libro de caballerías francés (c. 1187), traducido al castellano en 1497¹². O sea, se aparta de las novelas de caballerías y pertenece a lo que Nieves Baranda considera historias caballerescas, libros en cuarto, de poca extensión y que en muchos casos son de origen medieval¹³. Los muchos cambios hechos por Caro para reducir esta novela a una obra teatral han sido estudiados con detenimiento por Lola Luna¹⁴ y Judith A. Whitenack¹⁵. Luna explica cómo Caro reescribe los impulsos eróticos de la novela transformándolos en momentos más refinados y cortesanos. Según Whitenack, los cambios representan una erosión de convenciones caballerescas para así enfocar la obra en la mujer y sus aspiraciones y deseos.

Es posible que Ana Caro haya escogido la trama de *El conde Partinuplés* porque era bien conocida a través del libro de caballerías¹⁶. Pero creo que, entre otras razones, la selecciona porque es una historia caballeresca algo anómala, donde la mujer es tan o más importante que el hombre.

¹⁰ Monti, 1990, pp. 35-36.

¹¹ Teresa Ferrer Valls (1995) asevera: «La autora no manifiesta interés por abordar ningún tipo de conflicto que tenga que ver con el debate sobre la mujer o sobre la escritura femenina». Mercedes Maroto Camino afirma: «*El conde Partinuplés* does not defy patriarchy as such. Instead, the play represents a notion of woman that, while largely inscribed in a masculinist and patriarchal discourse, becomes a fluid concept subject to compromise and exchange» (2007, p. 201). Por otra parte, para Rina Walthaus, «los personajes femeninos se muestran responsables de su propia vida y se lanzan activamente al amor y a la aventura [...]. Son ellas las agentes y el sujeto de la acción, mientras que la participación del hombre es más pasiva» (1992, p. 341). Para Frederick A. de Armas, Rosaura, la protagonista, «demonstrates her autonomy and agency in choosing whom she wants to marry» (1999, p. 86); y para Christopher Weimer tenemos «the *dramaturga's* desire to articulate a distinctly female voice, and to challenge, rather than merely echo, male voices of the patriarchal tradition» (2000, p. 126).

¹² Luna, en su edición de *El conde Partinuplés*, p. 28; ver también Buchanan, 1906.

¹³ Baranda, 1995.

¹⁴ Luna, en su edición de *El conde Partinuplés*, pp. 28-38.

¹⁵ Whitenack, 1999. Naturalmente, se necesita contracción del tiempo (Luna, en su edición de *El conde Partinuplés*, p. 37) y supresión de escenas de batalla (Whitenack, 1999, pp. 60-61).

¹⁶ Su popularidad era tal que se mencionaba en obras de teatro del período, tales como *Amar por señas* de Tirso de Molina (Buchanan, 1906; De Armas, 1976, pp. 94-102).

Añadiría un elemento más. Para Sandra Gilbert y Susan Gubar toda mujer escritora debe confrontar precursores en su mayoría masculinos, que necesariamente tienen un punto de vista que difiere del de ella¹⁷. De allí que Ana Caro utilice esta historia caballerescas pues al ser anónima, no hay ni autoridad ni paternidad. Aquí una escritora puede encontrar nuevos significados en vez de nuevas ansiedades¹⁸. Al reescribir la historia caballerescas, Caro crea un desdoblamiento del personaje principal. Mientras que en la obra francesa *Melior* es tanto emperatriz como maga, en su obra, *Aldora*, la prima de la emperatriz, es la que está versada en la magia. O sea, al forjar con el encanto escenas de metateatro, se convierte en figura análoga a una escritora¹⁹. Todo esto no quiere decir que Ana Caro se aparte de los dramaturgos de su momento. Si por un lado quiere mostrar la genealogía no masculina de su obra, por el otro quiere competir con los más grandes ingenios del momento.

Ya que la comedia de Caro escenifica un momento en el que Inglaterra ataca a Francia, podemos sugerir que *El conde Partinuplés* se escribe después de la guerra anglo-francesa que concluyó en 1629, en la que Inglaterra es derrotada, al igual que en la obra de Caro. En segundo lugar, la importancia de Francia en la obra podría también surgir del conflicto franco-español que comienza en 1635, indicando la posibilidad de triunfo cuando las fuerzas españolas llegan hasta las puertas de París. En *El conde Partinuplés*, se invierte este fallido ataque y es Francia la que llega a las puertas de Constantinopla (la España de la obra). El casamiento de Rosaura con el conde francés, Partinuplés, puede recordar que Felipe IV, aunque batalla con Francia, estaba casado con Isabel de Borbón.

A todo esto, debemos de añadir que Ana Caro estaba en Madrid en 1637, donde escribe su *Contexto de las Reales Fiestas que se hicieron en el Buen Retiro*, una relación encargada por el privado de Felipe IV, el conde-duque de Olivares. Ya para entonces, Calderón de la Barca se había convertido en el más aclamado escritor de comedias de su momento, obteniendo el favor del rey y de su privado. Es posible que Ana Caro

¹⁷ Esto crea ansiedad, ya que debe de luchar contra la lectura masculina de la mujer: «Her battle, however, is not against her (male) precursor's reading of the world but against his reading of her...» (Gilbert, 1979, p. 49).

¹⁸ De Armas, 1999.

¹⁹ Como explica Elizabeth Ordoñez: «Again, the female protagonists, especially Aldora, emerge as analogues of the playwright [...]. Her near mastery of the unsuspecting male makes of him her actor in her play, and allows us to read as integral to this plot the process and making of the female-authored dramatic text» (1985, p. 13).

haya llegado a manejar la *Primera parte* de las comedias de Calderón publicadas en 1636. O sea, sugiero que *El conde Partinuplés* es obra posterior a 1629, que se escribe muy posiblemente en 1637 cuando Caro estaba en Madrid; y que la obra aprovecha la lectura de al menos tres comedias de Calderón: *La gran Cenobia*, *La dama duende* y *La vida es sueño*.

2. LA MUJER SOBERANA

Aunque varios escritores renacentistas incluyen breves biografías de Cenobia en sus obras, desde Boccaccio a Antonio de Guevara, la comedia calderoniana es la primera obra de larga extensión que trata de la reina de Palmira²⁰. Al igual que la comedia de Caro, la obra de Calderón tiene como protagonista a una reina que enviuda y que tiene que cuidarse de las murmuraciones de sus cortesanos. La precariedad del puesto de Cenobia es aún mayor que el de Rosaura ya que la reina de Palmira se enfrenta al poderío del imperio romano. Los posibles ecos y resonancias en Ana Caro tienen que tomar un nuevo matiz ya que la obra de Calderón está basada en la historia, con tintes trágicos; mientras que la de Caro es más festiva y toma como modelo un libro de caballerías.

La gran Cenobia comienza con la caracterización no ya de la reina, sino de su gran enemigo Aureliano, nuevo emperador de Roma. Aparece en la selva «vestido de pieles» como el Segismundo de *La vida es sueño*, obra que también resonará con la de Ana Caro²¹. Escondido en los desiertos y montes, sueña que es «de laurel coronado» (Calderón, *La gran Cenobia*, p. 311) y encuentra corona de laurel y dorado cetro, convirtiéndose en «rey de las fieras» (p. 312). Según Hildegard Hollmann, «lleva pieles que simbolizan la fiereza de su espíritu y sus pasiones sin control, incompatibles con las condiciones del buen soberano»²². Este nuevo emperador de Roma, se mira en una fuente que le sirve de espejo

²⁰ Calderón utiliza como fuente la *Historia Augusta*, una colección de biografías de los emperadores de Roma de 117 a 284. Ignacio Arellano agrega «*La Historia Nova* de Zósimo, historiador griego del siglo v, que utiliza obras anteriores de Pollione y Vopisco» (2007, p. 9).

²¹ Eleanor Martin (1974) considera que *La gran Cenobia* debe considerarse como una de las fuentes de *La vida es sueño*.

²² Hollmann, 1979, p. 47. María Cristina Quintero hace eco de esto: «His attire is an early indication that he will embody an uncivilized and dangerous force [...] his unsuitability as a prince» (2013, p. 82).

y exclama que «Narciso pienso ser de mi fiereza» (p. 313). Si Aureliano es un Narciso en Calderón, Ana Caro recrea la escena como nueva Eco, invirtiéndola de forma casi humorística, aunque con gran teatralidad. O sea, no escribe como ninfa castigada, sino como la traviesa y atrevida. En una escena de magia creada por Aldora, Rosaura aparece como fiera, monstruo (v. 577) y Partinuplés, de caza, la persigue. En un efecto dramático o tramoya la fiera se convierte en Rosaura, cuya figura es exactamente la que Partinuplés había visto en un retrato y se había enamorado de ella. O sea, Caro parece transformar el retrato salvaje de Aureliano vestido de pieles en el de Rosaura, que, aunque parecía fiera vestida de pieles, es en realidad una bella mujer. Caro reescribe a Calderón para contrastar la fiereza de un emperador romano con las cualidades positivas de la emperatriz de Constantinopla; para que este eco femenino supere al Narciso emperador.

De importancia también es el primer retrato textual de Cenobia y de Rosaura. En ambas obras los cortesanos masculinos se enfadan al tener una mujer soberana. En Calderón, Libio le explica a la reina: «Llevan mal ver gobernando a una mujer» (p. 330); también el malestar surge ya que «Cenobia no tiene / sucesión» (p. 326). La obra de Caro comienza con la demanda: «Sucesor pide el imperio» (v. 1) mientras que Clauso exclama: «¡Cásese o pierda estos reinos!» (v. 5). En Calderón, el valiente general romano, Decio, explica cómo ha sido derrotado por Cenobia, alabando su valor y su imperio. Narra que su esposo Abdenato, ya impedido por los años, le deja a ella regir. Según Decio «la sobra el ser hermosa» (*La gran Cenobia*, p. 321), y es «cuerda al vencer, al gobernar valiente» (p. 321). Ana Caro también alaba a la emperatriz Rosaura a través de su propia representación y la de sus cortesanos por ser hermosa (vv. 44-58), cuerda (v. 44) y valiente (v. 32). Aunque esto podría ser eco de otras obras, no hay tantas en las que tengamos a una mujer que reina de manera ejemplar. Además, ambos dramaturgos también comparan a sus protagonistas con las amazonas (*La gran Cenobia*, p. 319; *El conde Partinuplés*, v. 32). Aunque es alusión que aparece en algunas comedias, no es favorecida por Calderón, o sea que su presencia en *La gran Cenobia*, es suficientemente única para llamar la atención²³. Las amazonas abren un gran espacio desde el mundo clásico hasta la recién descubierta

²³ Hay 73 referencias en TESO, pero un buen número tiene que ver con dos obras que tiene a las amazonas como protagonistas, *Las amazonas* de Solís y *Las mujeres sin hombres* de Lope.

California donde las mujeres pueden vivir sin hombres y defender valientemente sus territorios. Cenobia y Rosaura son valientes, pero no tienen la libertad de las amazonas, así problematizando la idea de una soberana, abriendo un espacio para la reflexión²⁴. Al mismo tiempo, Caro reescribe con más énfasis a Rosaura como amazona, ya que es ella misma la que utiliza esta alusión, relacionándola con el adjetivo «atrevida» (v. 30). O sea, el eco de Caro y la figura de Rosaura pueden llegar a ser atrevidas como la traviesa ninfa Eco antes de la venganza de Hera.

Hay otro eco alusivo de igual importancia, aunque es una referencia utilizada con más frecuencia en el teatro del Siglo de Oro, apareciendo en numerosas obras de Lope y algunas de Calderón²⁵. Aureliano en Calderón considera a Cenobia una «nueva Circe» (p. 75), en Ana Caro es el gracioso sirviente de Partinuplés quien acusa a la emperatriz de ser nueva Circe que embruja a su amo (v. 716). Puede que tenga algo de razón pues, como Circe, Rosaura encanta a Partinuplés con sus magias para que quede enamorado en su palacio. Pero, Ana Caro le quita peso a esta comparación poniéndola en boca del crédulo gracioso. En 1635, posiblemente por los años en que Caro escribiera su comedia, el famoso dramaturgo dibuja a Circe como personaje principal en *El mayor encanto, amor*. Publicada en su segunda parte de 1637, Caro podría haberla leído en Madrid. Allí Calderón se refiere a Circe como esfinge, y lo mismo hace Caro cuando el conde, rompiendo su palabra, acerca una vela y constata la belleza de Rosaura²⁶. Y puede que hasta de allí haya tomado Caro la ya mencionada metamorfosis de ser humano en fiera y viceversa, esta vez siendo la propia mujer, Rosaura, la que cambia de aspecto. ¿Habría que añadir este texto calderoniano, junto con algún otro de su segunda parte, a la lista de aquellos de donde surgen los ecos utilizados por Caro?

Pasemos de la alusión a la onomástica. Recordemos que el tirano Aureliano de la comedia de Calderón pasa a ser el amado padre de Rosaura en *El conde Partinuplés*. Este muere de dolor ante el fallecimiento

²⁴ Esto recuerda el estudio de Colie sobre Marvell. Ella demuestra que los ecos son más bien reescrituras que no requieren un nuevo significado, sino que se interesan por la problemática de ese eco (1970, p. 104).

²⁵ Hay un total de 197 entradas en TESO (Teatro Español del Siglo de Oro). En Calderón aparece solamente en unas pocas obras tales como *Argenis y Poliarco*, *Los encantos de la culpa*, *El golfo de las sirenas* y *El mayor encanto amor*.

²⁶ «Bella esfinge, aún más incierta / después de verte es mi vida; / a espacio matas dormida, / aprisa vences despierta» (Caro, *El conde Partinuplés*, vv. 1684-1687).

de su esposa (vv. 153-164). Constatamos también cómo los nombres de Rosimunda y Aureliano se combinan para producir el nombre de la hija. Aureliano, que proviene de Aurelio, color dorado; mientras que en Rosimunda podemos notar un comienzo que recuerda la rosa. Así, Rosaura es igualmente figura dorada como su padre y bella como su madre. Este dorado puede connotar lo perfecto de un reinado y como esta perfección pasa de padre a hija. Es decir, mientras Calderón presenta un falso mundo dorado, Caro lo transforma en signo positivo. No es Aureliano el único nombre calderoniano que aparece en la obra de Caro. Apuntemos entre otros, el de Rosaura, en *La vida es sueño*.

Calderón escribe una comedia histórica con tintes trágicos. Sus elegantes y culteranos versos evocan los difíciles conflictos y choques que prevalecen en un mundo donde la traición y el engaño siempre acechan. Cenobia no solo tiene que enfrentarse a sus cortesanos y debe aprender a regir cuerdamente, sino que también tiene que frenar el inmenso poderío del imperio romano. Aunque admiramos su valor y determinación, no logra vencer. La espectacular escena en la que Cenobia llega a Roma atada a un carro triunfal es verdaderamente chocante. Aunque al fin logra superar su condición, como consorte de Decio, ha perdido su tierra y su libertad.

La obra de Ana Caro es muy diferente. Los versos son más sencillos, la acción se acerca más a la de una comedia palatina y nos hallamos ante un espectáculo festivo. Asistimos al triunfo del amor y del poder femenino (aunque matizado, porque contrae yugo de matrimonio con Partinuplés). A pesar de todas estas diferencias, Ana Caro ha sabido utilizar una serie de ecos calderonianos, reescribiendo elementos de *La gran Cenobia* para así crear un diálogo con el más importante dramaturgo del momento. Su reescritura sirve para realzar más el papel de la mujer.

3. LA AMANTE INVISIBLE

Como ya hemos notado, *El conde Partinuplés* se basa en una novela de caballerías francesa del siglo XII, traducida al castellano en el XV y que siguió teniendo gran popularidad a través del Siglo de Oro. La obra utiliza el mito de Cupido y Psique, aunque invirtiendo el rol de los amantes. Mientras que en el mito Cupido es el amante “invisible” —ya que le prohíbe a Psique que lo vea y viene a yacer con ella en la oscuridad de

su palacio—, en esta nueva trama denominada «la amante invisible»²⁷, es la mujer la que se esconde o en la oscuridad de su casa/palacio o con un velo o una máscara. Un elemento clave de esta inversión es que transforma la conocida y misógina noción de que la mujer es siempre curiosa. En la amante invisible, el hombre curioso se enfrenta a la prohibición de la dama de que vea su rostro. Se trata entonces de un amor en el cual el oído, el ingenio y la imaginación triunfan sobre la vista²⁸.

En todas las obras que utilizan el argumento de la amante invisible en la España aurisecular, salvo en la obra de Caro, la magia y el encanto ya no existen en realidad. Siguiendo *novelle* italianas, todos los elementos que admiran al galán son creados por el ingenio de la dama o de su criada. A pesar de estas diferencias, hay mucho de *La dama duende* en Caro. Recordemos que doña Ángela usa del artificio de una alacena movible para entrar en las habitaciones de don Manuel, a quien su hermano está hospedando. Allí, revolviendo sus pertenencias, con la ayuda de su criada Isabel, descubre un legajo que parece pertenecer a una dama: «De mujer son y contienen / más que papel. / El retrato de una dama» (vv. 851–853). Si ya desde un principio está dispuesto a quererlo, ahora Ángela, al igual que Rosaura, se deja llevar por un deseo mimético: se lleva el retrato y deja en su lugar un billete. O sea, si Manuel quiere a otra dama, Ángela va a buscar manera de que la quiera a ella. Laura Bass, expone muy cuidadosamente como el drama del retrato es algo muy común en el teatro del Siglo de Oro y refleja una cultura en la que la circulación de obras de arte es clave²⁹. Estos retratos llevan a enamoramientos, confusiones, celos y hasta la pérdida del honor. Ahora bien, el eco de *La dama duende* en Caro parece ser directo y así convertirse en nuevo ejemplo de reescritura. Rosaura observa cómo Partinuplés admira el retrato de una dama, y al igual que Ángela se deja llevar por un deseo mimético. Quiere al que ya está enamorado. Y en ambas comedias se crean estratagemas para adentrar al hombre en situaciones de maravilla, que lo lleven a admirar si no a desear a la mujer. Estas estratagemas, llevan al gracioso a mostrar su temor, mientras que el galán demuestra sus cualidades de

²⁷ De Armas, 1976, p. 13.

²⁸ Este argumento de la amante invisible llega a España no solo a través de un libro de caballerías sino también por la vía italiana con dos *novelle*. En la novela 26 de *Il Novellino* (1476) de Masuccio. Un siglo después, una *novella* similar aparece en *La quarta parte de le novelle del Bandello* (1573).

²⁹ Según Bass, estos retratos «reveal that there is nothing transparent about portraits in the larger system of cultural and symbolic practices to which they belong» (2008, p. 16).

caballero, en Calderón hasta tomando el nombre de «El caballero de la dama duende».

Tan compleja e ingeniosa es la burla o engaño de la mujer, que los galanes se sienten atrapados. Este ingenio es contrario a la visión de la mujer en la época, la cual, utilizando las palabras de la ninfa en *Eco y Narciso* de Calderón, padecía del «veneno, el más cruel», o sea, el que «entorpece la lengua [...] / [porque] de las razones no usa, / sin pronunciar ni aprender / sino solo lo que oye, / y aun eso la última vez» (*Eco y Narciso*, p. 200)³⁰. En *La dama duende*, don Manuel se admira ante el misterio de la habitación cerrada: «¿Qué ingenio y arte / hay para cerrar, para abrir» (vv. 1071-1072). Puede que esté alabando a la dama, pero aún más, al artificio que ella usa. Cuando de nuevo se alaba el ingenio de Ángela, es Beatriz, y no un hombre quien lo hace (vv. 1752, 1796). Siguiendo los dictados de Calderón, Ana Caro, caracteriza a Rosaura como valerosa, cuerda y discreta, pero el ingenio le pertenece a la maga Aldora. En este sentido, Caro transforma las obras españolas que tratan de la amante invisible al incluir a esta maga. Puede que así proteja a Rosaura, impidiendo que se le compare con encantadoras tales como Circe³¹.

Este exceso de ingenio es tal que ambas obras aseguran que la burla se convierte en un laberinto para el hombre. Calderón, una y otra vez en su teatro, utiliza el término laberinto para sugerir, como explica Hilaire Kallendorf, «the nightmarish feeling of being trapped in a maze, unable to find a way out»³². Cuando parece que no hay solución ante sus males, don Manuel se pregunta: «¿Qué haré en tan ciego abismo, / humano laberinto de mí mismo?» (vv. 3007-3008). Ana Caro prefiere utilizar el término de manera menos claustrofóbica. En la oscuridad del palacio encantado, Rosaura le pregunta al conde: «¿Qué buscáis?» Y este le responde «Un laberinto» (v. 998). Para el Conde, Rosaura es su nueva Ariadne con «luz e hilo» (v. 1000). Sea eco de esta u otra obra, Caro rebaja la tensión de este término.

En Calderón, la complicada burla, y hasta el mundo como laberinto sin salida, se encarnan en la mujer. Es así que don Manuel crea

³⁰ Sharon Voros explica la importancia de este ingenio que es tan creativo: «Since *ingenio* is predominantly a male paradigm, then women dramatists judiciously and ingeniously seek out different gradation or qualities related to women» (2000, p. 169).

³¹ Explica Voros: «By locating *ingenio* in an adjuvant, Caro protects her female protagonist» (2000, p. 169).

³² Kallendorf, 2007, p. 122.

un trinomio para apelarla y vencerla: «Ángel, demonio, o mujer, / a fe que no has de librarte» (vv. 2080-2081). Para Ana Caro el trinomio se convierte en concepto fundamental en su obra y así aparece tres veces. La primera y más importante ocurre cuando Rosaura, utilizando de la magia de Aldora, se presenta ante el Conde, primero como fiera y luego como bella mujer. Partinuplés, al igual que Manuel, usa un trinomio para intentar comprenderla: «monstruo, mujer, o deidad» (v. 606)³³. Mientras que Calderón termina su trinomio con «mujer», Partinuplés la pone en el centro. Mientras Manuel subraya los opuestos, ángel y demonio, el conde usa los términos de forma ascendente: desea hallar a una mujer que se acerque a la divinidad. No rehúye del endiosamiento de la mujer³⁴.

Manuel, ya desesperado, quiere hacerle una prueba extremadamente violenta: «Si eres espíritu, agora / con la espada lo veré, / pues, aunque te hiera aquí, / no ha de poderte ofender» (vv. 2145-2148). En este difícil trance, Ángela escapa con la ayuda de Isabel. Muy diferente y más cercano a la novela de caballerías es lo que ocurre en Caro. Explica el conde: «En esta curiosidad / sé que mi muerte se esconde; / más ya estoy en la ocasión, / de esta vez mi fe se rompe... / Dame esa bujía» (vv. 1672-1676). Una vez que el conde ve sin permiso a su amante invisible, Rosaura le ordena a Aldora que lo ejecute: «desde esa torre / hazle despeñar al valle» (vv. 1733-1734). En esta respuesta a Calderón constatamos que la curiosidad del hombre tiene más protagonismo, y que esta curiosidad puede llevar a un grave castigo. Diríamos que Caro, rechazando siglos de culpabilidad femenina basada en la curiosidad, ahora busca su venganza en el conde. Por fortuna, Aldora usa de una estratagema para salvar al conde —elemento tomado de la historia caballeresca donde es Urracla, hermana de Rosaura, quien lo ampara (pp. 438-439).

Los muchos ecos de *La dama duende* en Ana Caro, muestran el favor que tenía esta comedia con la dramaturga, ya que doña Ángela intenta triunfar con su ingenio, arte e imaginación, aunque se halla encerrada en una casa y guardada por dos hermanos. Su burla es la de la dama

³³ Gaulín, el criado de Partinuplés, lo imita diciéndole al ser invisible que le roba la comida: «¿Qué te he hecho, / mujer, hombre o Satanás?» (vv. 961-962). Más adelante, en medio de los episodios que ocurren en la oscuridad, Gaulín exclama: «Bruja, monstruo o cocodrilo / será, pues tanto se esconde...» (vv. 1070-1071). En este segundo trinomio no hay ni un nombre positivo.

³⁴ Sobre la oposición ángel / demonio, o sea la idealización y la disminución de la mujer en el Siglo de Oro, ver el estudio de Catherine Larson (1991).

invisible, ya utilizada antes por otros poetas en el teatro aurisecular. El retrato, la reflexión sobre el ingenio en la mujer, la curiosidad que puede llevar a la muerte, las confusiones que provocan la invocación de un trinomio, el mundo como laberinto, crean una serie de ecos y resonancias entre estas dos obras. *El conde Partinuplés* es comedia más festiva, donde el laberinto lleva claramente al amor. El ambiente maravilloso de Caro no esconde su preocupación por el rol de la mujer. Es más, mientras que en Calderón se trata de una viuda que quiere recobrar algo de libertad, en Caro tenemos a una soberana que quiere mantener su identidad y su imperio. Aunque en ambas obras el casamiento puede restringir la voz de la mujer, no cabe duda de que la construcción femenina de pruebas y burlas, y el uso del ingenio y valor de Ángela y de Rosaura sean unos de los elementos más notables de estas dos obras.

4. HIPOGRIFOS Y OTRAS MARAVILLAS

Uno de los temas recurrentes en Calderón de la Barca es el de la oscilación entre el libre albedrío y el influjo de las estrellas. Una y otra vez, el dramaturgo incluye horóscopos fatídicos en sus obras. En muchas de estas comedias, un padre o un astrólogo encarcelan a su hijo o hija para guardarla de un futuro nefasto. Ya en 1926, Blanca de los Ríos apuntó a la existencia de diez «Segismundos» en la obra de Calderón³⁵. Mientras que esta erudita piensa que las repeticiones hacen de Calderón un dramaturgo de menos calidad, Alexander Parker explica, que no hay que olvidar que para Calderón la prisión representa la cárcel de esta vida: «humanity as a whole is condemned to a life of pain, suffering being a prison into which all men are born»³⁶. Este sufrimiento se relaciona con un sentido de culpabilidad³⁷. Surge de la noción que todo ser humano trae consigo la violencia³⁸. En una época en la que el conde-duque de Olivares y todo un grupo de poetas alaba a Felipe IV como rey que puede restablecer una época dorada, el estado intenta controlar un

³⁵ En realidad, solamente menciona ocho comedias, incluyendo un auto sacramental y contando una comedia dos veces ya que Heraclio y Leónido son Segismundos en una misma obra. Años después, Alexander Parker corrige a Blanca de los Ríos, eliminando el auto y añadiendo dos comedias más (1988, p. 87).

³⁶ Parker, 1988, p. 87.

³⁷ Parker, 1988, p. 88.

³⁸ Parker, 1988, p. 89.

imperio pleno de violencia y de guerras. Se trata de detener la rueda de la fortuna para no contribuir al declive de España con sus muchas quiebras estatales y gastos imposibles. De allí que el horóscopo de los poderosos del momento se convierta en elemento clave que busca esperanza en los astros, pero teme profecías fatídicas. En otras palabras, el sentido de esperanza, y bienestar se tambalea ante la culpabilidad, violencia y declive. Se trata de un imperio en busca de redención, o por lo menos de una salida. Por ello, Calderón entrelaza una y otra vez estrellas y palabras; signos y profecías; relacionando el macrocosmos con el microcosmos, la vida personal con la existencia del imperio.

No es hasta el año 2000 en que Christopher W. Weimer, en su ya clásico estudio, muestra con agudeza y detenimiento las muchas similitudes entre *La vida es sueño* y *El conde Partinuplés*. Analiza cómo Ana Caro, aunque tiene como fuente principal la novela de caballerías, se esmera creando una imitación heurística de *La vida es sueño*. No vamos, entonces, a dedicarnos a reelaborar un estudio ya tan bien hecho. En vez, nos toca discutir otros ecos, otros elementos que aparecen en clave menor en *La vida es sueño* y que reaparecen en *El conde de Partinuplés*.

Comencemos, entonces, con el primer término utilizado por Calderón. Al principio de la obra *Rosaura*, disfrazada de hombre, monta un caballo que se desboca y la lleva a caer no solo en tierra sino ya en el reino de Polonia. Exclama: «Hipogrifo violento» (v. 1). Este animal, parte grifo (león y águila) y parte caballo fue inventado por Ludovico Ariosto. Lope de Vega, en su *Arte nuevo de hacer comedias* y en otros sitios, lo rechazaba como vocablo exquisito y reprehendía el uso (vv. 267-268). Calderón lo utiliza en la primera línea de la primera obra de la primera parte de sus comedias para retar a Lope y crear un nuevo arte. Sí, es un arte monstruo como el de Lope, pero con grandes diferencias de estilo³⁹. La obra entonces, comienza con una metáfora, caballo siendo hipogrifo, y este siendo un monstruo tripartito. Y este caballo desbocado es de nuevo metáfora para las pasiones desenfrenadas⁴⁰. Muy consciente de la importancia de este término, Ana Caro acepta y al mismo tiempo rechaza el arte de Calderón. *Rosaura* le había avisado al conde que París estaba siendo sitiada y lo había enviado a ayudar a su reino. *Partinuplés* le narra a *Rosaura* sus aventuras, comenzando con su partida:

³⁹ De Armas, 2016, pp. 155-156.

⁴⁰ Para un esquema de los sentidos metafóricos del término *hipogrifo* ver Güntert, 2002, p. 499.

«Partimos, como ordenaste, / yo y Gaulín, en dos veloces / hipogrifos, si no fueron / dos vivas exhalaciones» (vv. 1618-1621). Mientras que en Calderón sabemos claramente que el hipogrifo es metáfora y que en última instancia trata de pasiones desenfrenadas, en la obra de Caro se crea la duda de si el hipogrifo es real (en el contexto de la magia de la obra) o metafórico. Caro utiliza su propia metáfora para referirse a los dos hipogrifos. Estos son «vivas exhalaciones» (v. 1621). Según la época, los cometas que atraviesan los cielos rápidamente se forman de exhalaciones o vapores que nacen de la tierra y de repente pueden correr por los aires. Haciéndole un guiño a *La vida es sueño*, Caro ahora alude al “cometa” o nueva estrella calderoniana⁴¹, transformando los hipogrifos en exhalaciones⁴². La dramaturga conoce muy bien todos los detalles de la obra de Calderón, y le rinde homenaje al aceptar el término *hipogrifo*, pero lo hace de manera que pueda considerarse bestia mágica y real en la obra —no una “exquisita” metáfora. Y de manera juguetona añade su propia metáfora, el hipogrifo como exhalación, de esta manera entrando en los aspectos más enmarañados y complejos de la astrología de *La vida es sueño*, pero sin dejarse llevar por sus recónditos sentidos.

En Calderón, Rosaura, al despeñarse, se dirige a su caballo exclamando algo que parece tener poco sentido: «¡Quédate en este monte, / donde tengan los brutos su Faetonte!» (vv. 9-10). No cabe duda de que la figura de Faetón aparece con frecuencia en el teatro del Siglo de Oro. Pero Ana Caro nos muestra en su utilización que está reescribiendo y corrigiendo a Calderón. «Ea, desdichas de golpe / me despeñad, porque fui / del carro del Sol Faetonte» (vv. 1759-1761). Aquí Caro recoge la idea que Faetón se despeña, indicando que esta segunda Rosaura ha ordenado la muerte del conde despeñado. El conde ha subido a los palacios de su “sol”, amante invisible que brilla en la oscuridad, pero, al igual que Faetonte desobedece a su padre, Partinuplés desobedece a Rosaura y parece que va a ser despeñado. Mientras que Rosaura cae al principio de *La vida es sueño*, esta segunda Rosaura, amenaza al conde con la caída.

⁴¹ De Armas, 2016, p. 197.

⁴² Todavía en 1682 se recordaba este “cometa” de 1604 que auguraba el nacimiento de un nuevo rey —Felipe IV nació en 1605. Explica Luis Alderete de Soto: «Y no es nuevo en la Astrología que Cometas y Estrellas nuevas, signifiquen nacimientos de Monarcas Grandes; pues en el año 1604 apareció una Estrella Cometa en el Signo de Sagitario [...] el nacimiento de la Majestad del Señor Rey Don Felipe Cuarto el Grande» (Hurtado Torres, 1984, p. 110).

La vida es sueño incluye una trama secundaria en la que Rosaura, habiendo sido deshonrada por Astolfo, quiere recobrar el retrato que de ella tiene el príncipe. De nuevo nos hallamos ante el drama del retrato en el teatro aurisecular. La circulación del retrato, como explica Laura Bass, puede ser peligrosa: «portraits are misapprehended, surreptitiously painted, reduplicated, and often circulated without the sitter's knowing»⁴³. El peligro se halla no en la duplicación, sino en que Astolfo “posee” a Rosaura al llevar su retrato. Ella lo necesita antes de que él lo muestre a otros, y en especial a Estrella, con quien piensa casarse. En su comedia, Ana Caro se aparta del retrato en *La vida es sueño*. A esta nueva Rosaura le place exhibir su retrato aun en la corte francesa, donde Lisbella puede mostrarse celosa⁴⁴. Junto con los retratos hay un juego de espejos en que nombres extravagantes de personajes calderonianos aparecen en Caro, pero con funciones y personalidad diferentes. Además del Aureliano de *La gran Cenobia*, contamos con la hermana de Basilio, «la gallarda Recisunda» (v. 525), ahora transformada en hermana de Roberto y prometida de Federico (v. 2098). Y como para resaltar y confundir más la onomástica calderoniana, Caro explica que Federico es hijo de un rey llamado Segismundo (v. 1155). ¿Se trata simplemente de juegos onomásticos o hay un nivel más profundo? Claro que el nombre de Rosaura por sí solo necesitaría su propio estudio.

Por último, la figura del gracioso también es parte de este juego de resonancias. Caro refigura a Cosme de *La dama duende*, con su miedo ante lo sobrenatural transformándolo en Gaulín. Mientras que Cosme se queja más bien contra el demonio, el duende y otros entes sobrenaturales, Clarín, en *La vida es sueño*, prefiere encomendarse a santos que en algunos casos no existen sino en el vocabulario picaresco y santoral burlesco de la época. Por ejemplo, se refiere a Nicomedes (v. 2018), o sea el santo de la ayuna, pues nadie le da de comer⁴⁵; también le reza a San Secreto (v. 2222) porque a un gracioso, casi por definición, le cuesta mucho guardar un secreto. De igual manera, Gaulín le reza a Santa Prisca porque tiene prisa; a San Patricio por el purgatorio que es para

⁴³ Bass, 2008, p. 8.

⁴⁴ Para Mercedes Maroto Camino: «Caro's attitude towards the portrait stands in opposition to Calderón's play in which a portrait underlines conventional notions of gender, creation, and seduction» (2007, p. 208).

⁴⁵ Explica Iglesias Ovejero: «San Cenón es abogado del cenar y San Nicomedes (15 de setiembre) del ayunar» (1982, p. 41).

él el palacio de Rosaura (v. 1076) y acaba invocando a un San Cosme (v. 1548), que parece ser alusión cómica al mismo gracioso de *La dama duende*. Combinando así elementos de dos graciosos calderonianos, Ana Caro se deleita con sus juegos, ecos, reescrituras y resonancias, complicando motivos calderonianos y deleitando al público y a sus lectores con su alusivo y evocativo drama.

Al internarnos en *El conde Partinuplés* y sus múltiples referencias a Calderón, podríamos exclamar como Clotaldo en *La vida es sueño*, que nos adentramos en un «confuso laberinto» (v. 975), donde es difícil seguir no ya el hilo sino los muchos hilos y las muchas voces de origen calderoniano. Ana Caro en su (al parecer) sencilla comedia de humor festivo, se deleita con los ecos. No ya repeticiones de una lengua torpe, sino ingeniosas reescrituras que recuerdan a la astuta y atrevida ninfa que deleitaba a Hera. Al pasar de una a otra comedia del gran dramaturgo, constatamos cómo Ana Caro transforma los ecos del escritor más famoso del momento y nos lleva a ponderar toda una serie de cuestiones, de las más banales a las más complejas: de horóscopos funestos a un santoral paródico; del rol de la mujer como figura ambas invisible y soberana, a rompecabezas onomásticos; de complejos dramas de retratos, a trinomios nada triviales. Triunfa la emperatriz de Constantinopla, triunfa su maga; y con ellas triunfa una escritora, ninfa atrevida, que puede escribir con su propia voz.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «Glosas a *La gran Cenobia* de Calderón», *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, 18, 2007, pp. 9-32.
- BARANDA, Nieves, «Las historias caballerescas breves», *Anthropos*, 166-167 (número monográfico: Literatura popular), 1995, pp. 47-50.
- BASS, Laura, *The Drama of the Portrait. Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2008.
- BUCHANAN, Milton A., «*Partinuplés de Bles*: An Episode in Tirso's *Amar por señas* and Lope de Vega's *La viuda valenciana*», *Modern Language Notes*, 21, 1906, pp. 3-8.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Eco y Narciso*, en *Comedias, IV. Cuarta parte de comedias*, ed. Sebastian Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 129-225.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 1999.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La gran Cenobia*, en *Comedias, I. Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006, pp. 311-396.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994.
- CARO MALLÉN, Ana, *Contexto de las Reales Fiestas que se hicieron en el Palacio del Buen Retiro*, ed. Antonio Pérez Gómez, Valencia, Talleres de Tipografía Moderna, 1951.
- CARO MALLÉN, Ana, *El conde Partinuplés*, ed. Lola Luna, Kassel, Reichenberger, 1993.
- CARO MALLÉN, Ana, *El conde Partinuplés*, ed. Juana Escabias, Madrid, Esperpento Ediciones Teatrales, 2015.
- CARO MALLÉN, Ana, *Valor, agravio y mujer*, ed. Lola Luna, Madrid, Castalia, 1993.
- COLIE, Rosalie L., «*My Echoing Song*»: *Andrew Marvell's Poetry of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- DE ARMAS, Frederick A., *The Invisible Mistress: Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*, Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro, 1976.
- DE ARMAS, Frederick A., «Mirrors and Matrilines: (In)visibilities in Ana Caro's *El conde Partinuplés*», en *Engendering the Early Modern Stage. Women Playwrights in the Spanish Empire*, ed. Valerie Hegstrum y Amy R. Williamsen, New Orleans, University Press of the South, 1999, pp. 75-92.
- DE ARMAS, Frederick A., *El retorno de Astrea. Astrología, mito e imperio en Calderón*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2016.
- DEMATTÈ, Claudia, «El teatro caballeresco del siglo XVII: hacia una clasificación de dinámicas transtextuales», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (New York 16-21 de julio, 2001)*, ed. Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 181-186.
- El conde Partinuplés*, ed. Clara Monzó, *Tirant*, 16, 2013, pp. 409-469.
- ESCABIAS, Juana, «Ana Caro Mallén de Torres: una esclava en los corrales de comedias del siglo XVII», *Epos. Revista de Filología*, 28, 2012, pp. 177-193.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *Quevedo: reescritura e intertextualidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- FERRER VALLS, Teresa, «La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII», en *Mujeres: escrituras y lenguajes en la cultura latinoamericana y española*, ed. Sonia Mattalia y Milagros Aleza, Valencia, Universitat de València, 1995, pp. 91-108.
- GASCÓN, Christopher D., *The Woman Saint in Spanish Golden Age Drama*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2006.
- GÉLY, Véronique, «Portraits de la poésie en Écho...», en *Le Poète au miroir de ses vers. Études sur la représentation du poète dans ses œuvres*, ed. Hélène Casanova-Robin y Alain Billault, Grenoble, Jérôme Millon, 2013, pp. 199-212.

- GÜNTERT, Georges, «*La vida es sueño*: algo más sobre el “hipogrifo violento”», en *Calderón 2000. Actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, vol. 2, pp. 495-508.
- HOLLANDER, John, *The Figure of Echo: A Mode of Allusion in Milton and After*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1981.
- HOLLMANN, Hildegart, «El retrato del tirano Aurelio en *La gran Cenobia*», en *Hacia Calderón: Cuarto Coloquio Anglogermano*, ed. Hans Flasche, Karl-Hermann Körner y Hans Mattauch, Berlin, Walter de Gruyter, 1979, pp. 47-55.
- HURTADO TORRES, Antonio, *La astrología en la literatura del Siglo de Oro*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1984.
- IGLESIAS OVEJERO, Ángel, «Iconicidad y parodia: los santos del panteón burlesco en la literatura clásica y el folklore», *Criticón*, 20, 1982, pp. 5-83.
- KALLENDORE, Hilaire, *Conscience Onstage: The Comedia as Casuistry in Early Modern Spain*, Toronto, University of Toronto Press, 2007.
- LARSON, Catherine, «*La dama duende* and the Shifting Characterization of Calderón's Diabolical Angel», en *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, ed. Anita K. Stoll y Dawn L. Smith, Lewisburg, Bucknell University Press, 1991, pp. 33-50.
- LUNA, Lola, «Ana Caro, una escritora “de oficio” del Siglo de Oro», *Bulletin of Hispanic Studies*, 72.1, 1995, pp. 11-26.
- MAROTO CAMINO, Mercedes, «Negotiating Woman: Ana Caro's *El Conde Partinuplés* and Pedro Calderón de la Barca's *La vida es sueño*», *Tulsa's Journal of Women's Studies*, 26.2, 2007, pp. 199-216.
- MARTIN, Eleanor J., «Calderón's *La gran Cenobia*: Source Play for *La vida es sueño*?», *Bulletin of the Comediantes*, 26, 1974, pp. 22-30.
- MATHIEU-CASTELLANI, Giselle, *La Quenouille et la lyre*, Paris, José Corti, 1998.
- McKENDRICK, Melveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the Mujer Varonil*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.
- MONTI, Silvia, «Il mito di Psique e il suo rovesciamento: tre testi barocchi», en *La metamorfosi e il testo. Studio tematico e teatro aureo*, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 17-46.
- ORDOÑEZ, Elizabeth, «The Woman and her Text in the Works of María de Zayas and Ana Caro», *Revista de Estudios Hispánicos*, 19.1, 1985, pp. 3-15.
- PARKER, Alexander A., *The Mind and Art of Calderón. Essays on the Comedias*, ed. Deborah Kong, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- QUINTERO, María Cristina, «The Things They Carried: Sovereign Objects in Calderón de la Barca's *La gran Cenobia*», en *Objects of Culture in Imperial Spain*, ed. Mary E. Barnard y Frederick A. de Armas, Toronto, University of Toronto Press, 2013, pp. 80-88.

- RÍOS, Blanca de los, «*La vida es sueño*» y los diez *Segismundos* de Calderón, Madrid, Centro de Intercambio Intelectual Germano-Español, 1926.
- SÁEZ, Adrián J., «Reescritura e intertextualidad en *No hay cosa como callar*», *Criticón*, 117, 2013, pp. 159-176.
- SOUFAS, Teresa, *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, Lexington, University of Kentucky Press, 1997.
- STOLL, Anita K., y SMITH, Dawn L. (eds.), *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1991.
- VOROS, Sharon D., «Fashioning Femenine Wit in María de Zayas, Ana Caro, and Leonor de la Cueva», en *Gender, Identity and Representation in Spain's Golden Age*, ed. Anita K. Stoll y Dawn L. Smith, Lewisburg, Bucknell University Press, 2000.
- WALTHAUS, Rina, «La comedia de Doña Ana Caro Mallén de Soto», en *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Gorgina Sabat-Rivers*, ed. Lou Charnon-Deutsch, Madrid, Castalia, 1992, pp. 326-341.
- WEIMER, Christopher B., «*El conde Partinuplés* and Calderón's *La vida es sueño*: Protofeminism and Heuristic Imitation», *Bulletin of the Comediantes*, 52, 2000, pp. 123-146.
- WHITENACK, Judith A., «Ana Caro's *Partinuplés* and the Chivalric Tradition», en *Engendering the Early Modern Stage. Women Playwrights in the Spanish Empire*, ed. Valerie Hegstrom y Amy R. Williamsen, New Orleans, University Press of the South, 1999, pp. 51-74.