

## **De personajes femeninos y el examen de pretendientes en el teatro áureo: *El conde Partinuplés*, de Ana Caro, y *El conde Lucanor*, de Calderón<sup>1</sup>**

**Paula Casariego Castiñeira**

Università Roma Tre

Dos comedias cercanas en el tiempo, *El conde Partinuplés*, de Ana Caro y escrita antes de 1646, y *El conde Lucanor*, de Calderón, escrita posiblemente después de 1649, cuentan con unas similitudes muy llamativas. Estas parten del mismo punto. En un lejano lugar, sus habitantes exigen a sus gobernantes estabilidad política: si la única heredera no se casa, perderá el derecho a gobernar. A pesar de que su madre murió en el parto y de que su padre le comunicó su funesto horóscopo, la dama cede a las exigencias. Así, examinará a sus pretendientes y tomará por marido al mejor. A este problema común se suman otros rasgos estructurales comunes de interés: ambas piezas toman su trama de dos hipotextos medievales con rasgos caballerescos y cortesanos, como se verá; sus argumentos están situados en espacios lejanos, en una indeterminación temporal y con personajes nobles, a lo que se añade la magia; la presentación de los candidatos al matrimonio se realiza mediante sus rasgos específicos, e incorpora una prueba bélica.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el proyecto PRIN2022-Prot. 2022SA97FP *Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali*, dirigido por Fausta Antonucci.

A pesar de los puntos en común que la crítica ha localizado entre *El conde Partinuplés* y *La vida es sueño* (Weimer 2000; Maroto Camino 2007; De Armas 2020) o incluso con *La gran Cenobia* y *La dama duende* (De Armas 2020), no se han estudiado las similitudes y paralelismos existentes entre *El conde Partinuplés* y *El conde Lucanor*. Mientras que esta última apenas ha gozado del interés de la crítica, *El conde Partinuplés* sí ha sido objeto de lecturas e interpretaciones con el foco puesto, muy en particular, en la construcción de su personaje femenino principal y la reflexión sobre la condición de la mujer (Luna 1993), sobre el personaje femenino y el conflicto al que es sometido por tener una función política (Soufas 1997), a la estrategia de la posposición del matrimonio (Carrión 1999), a la importancia de la magia en la agencia femenina (Maroto Camino 2007), o a los recursos empleados para la conservación del poder y, en consecuencia, de la mencionada agencia (Tacón 2018). Por su parte, los análisis que han incidido en las tradiciones en las que se inserta *El conde Partinuplés* tampoco han establecido relaciones con *El conde Lucanor*. Han comparado la comedia, primero, con su hipotexto y, en general, con los elementos que pudieron haber nacido de la materia caballeresca (Luna 1993; Whitenack 1999); segundo, han atendido a los ecos de la mitología en la obra teatral: el mito de Eros y Psique para los encuentros nocturnos de los amantes (De Armas 1976: 174-86) y el Juicio de Paris para el examen de los pretendientes (Gil-Oslé 2009), y, tercero, han inscrito a su maga Aldora en una genealogía de magas construida a partir de Circe (Rouane Soupault 2022).

Teniendo presentes las reflexiones de la crítica precedente y el tema que nos ocupa estos días y en este panel sobre «Personajes femeninos en el teatro áureo: tipos y funciones», me pregunté cómo se relacionan *El conde Partinuplés* y *El conde Lucanor*, tanto con respecto a sus hipotextos como con la tradición literaria, en la construcción del problema y la solución a los que se enfrentan estas herederas para mantener el poder. En este sentido, propongo examinar este interrogante y su resolución a la luz de sus respectivos hipotextos con el objetivo de analizar las innovaciones ejercidas por Caro y Calderón y ponerlas en diálogo con la tradición. A partir de los puntos de contacto, trataré de insertarlos dentro de una línea de nuestras tradiciones literarias que discute sobre el mejor marido a partir de la voz o las acciones de personajes femeninos. Vaya por delante que el tiempo y el objetivo nos

obliga a dejar de lado otros aspectos, también muy interesantes de estas obras —como podrían ser, por ejemplo, los personajes femeninos secundarios— y que, por supuesto, este pequeño núcleo de textos es susceptible de ser ampliado.

### **1. *El conde Partinuplés en diálogo con *El conde Lucanor*, de Calderón***

En Constantinopla, sus habitantes se amotinan: la hermosa, cuerda y valiente Rosaura, heredera al trono imperial (Caro 2023: 218-219, vv. 32-58), debe casarse o perderá el derecho a gobernar. A pesar de que su padre le comunicó que su horóscopo anunciaba que su futuro esposo provocará el fin de su vida (Caro 2023: 224, v. 185), Rosaura cede y pide un año para evitar la profecía y examinar al más constante y firme de sus pretendientes (Caro 2023: 225, v. 219); el Consejo así lo acepta (Caro 2023: 225-226, vv. 238-255). En la mágica visión que su prima, la maga Aldora, le ofrece para valorarlos, Rosaura ve a Federico de Polonia, que representa la *voluptas*; a Roberto de Transilvania, caracterizado como el valiente guerrero, y a Eduardo de Escocia, que personifica la sabiduría (Caro 2023: 229-230, vv. 341-355). Aparece también el conde Partinuplés, de quien se enamora al instante, aunque este está comprometido con Lisbella, hija del rey de Francia. La historia continúa desarrollando el juego de mantener la promesa de la búsqueda del marido adecuado con los encuentros secretos durante la noche con Partinuplés, quien, gracias a la magia de Aldora, olvida a Lisbella y corresponde a Rosaura, aunque no sabe de quién se trata. Es bien sabido que este argumento bebe de la novela de caballerías francesa, traducida al castellano en numerosas ocasiones desde 1497, que narra la historia de Partinuplés, conde de Bles (Escabias 2023: 57-62). Este relato recoge la búsqueda y elección de un esposo por parte de Melior, heredera al imperio de Constantinopla que desde pequeña da muestras de poderes mágicos, que envía a sus emisarios por el mundo para que le traigan relaciones de sus pretendientes, y que luego va en busca de su preferido, el candidato francés.

La narración de la novela de caballerías francesa se articula, de acuerdo con la crítica, sobre el esquema de «la relación amorosa entre un ser sobrenatural

y un mortal, [que] coincide tanto con el de Melusina, como con el mito de Eros y Psique y el folclore» (Torralba Ruberte 2021: 61). Y si bien es cierto que la dramatización de Ana Caro ejerce un cambio sobre este modelo al separar a la hada-amante Melior en los dos personajes de la emperatriz Rosaura y de la maga Aldora, la dramaturga tanto mantiene en ambas damas la agencia del personaje Melior —quien tenía la capacidad para decidir quién será su esposo, ejercer la magia para trasladar al preferido a su castillo u organizar el torneo para ofrecer su mano al vencedor—, como conserva la estructura de su hipotexto y la combinación de motivos que conforman «la estructura de estos relatos melusinianos»: desde «el animal-guía» (Torralba Ruberte 2021: 61) —el jabalí de la novela francesa será una fiera en el bosque que llevará a la visión de Rosaura en la pieza teatral (Caro 2023: 239-241, vv. 573-634)—, hasta «el encuentro del mortal con una dama sobrenatural» (Torralba Ruberte 2021: 61) —también presente con las alteraciones derivadas de la separación de la magia y el amor en dos personajes (Caro 2023: 240-241, 280-290)—, pasando por «la imposición de un tabú y la transgresión del mismo» (Torralba Ruberte 2021: 61) —que se materializan en la prohibición de ver el rostro de Rosaura y aprovechar que esta se duerme para mirarlo (Caro 2023: 287-290, vv. 1686-1761).

Si bien esta estructura se mantiene, Ana Caro realiza otras modificaciones en relación con el planteamiento y la elección del marido por parte de la noble protagonista. En primer lugar, como puede verse en la traducción al español de 1547 (Bonilla y San Martín 1908: 578), la presentación de los candidatos en la prosa incide en las muchas noblezas y gentilezas de todos los posibles pretendientes, entre los que destaca el sobrino del rey de Francia:

e como fuessen venidos los mensajeros, dixo aquel que venia de Alemaña; e después dixerón todos los otros mensajeros de los señores que les auian embiado; e contaron muchas noblezas de principes, e duques, e condes, e otros caualleros que por el inundo auian visto: e todos hablaron de las gentilezas que auian visto, e los mensajeros, de Francia no quisieron hablar hasta la postre, y ellos dixerón: «De quanto estos, señora, vos dizen, todo esto es nada a pos de lo que nosotros traemos, que hallamos en Francia vn sobrino del rey de Francia que es donzel; e no es posible do contar tantas noblezas como en el ay; y es hidalgo, e viene de los godos, y el es varón que no ha .xv. años, y el cuerpo según que de .xx. años, largo y hermoso, e franco, e cabalgador, e gran tuerca sobre cuantos hombres ay en el mundo. Y en el no reyna pesar ni malenconia, sino plazer e alegría».

El texto teatral, por su parte, reduce drásticamente el número: los candidatos son tres, a los que se suma otro más que, en principio, no debe ser contemplado como posible marido. Cuatro figuras, cuya pose escénica representa sus cualidades, son presentadas ante Rosaura (Caro 2023: 229-230, vv. 342-371):

ALDORA. Este que miras, galán  
que en la luna de un espejo  
traslada las perfecciones  
del bizarro, airoso cuerpo,  
es Federico Polonio.  
Aqueste que está leyendo  
estudioso y divertido,  
es Eduardo, del Reino  
de Escocia príncipe noble,  
sabio, ingenioso, discreto,  
filósofo y judiciario.  
Aquel, que de limpio acero  
adorna el pecho gallardo,  
es el valiente Roberto,  
príncipe de Transilvania.  
El que allí se ve suspenso  
o entretenido, mirando  
el sol de un retrato bello,  
es Partinuplés famoso,  
de Francia noble heredero  
por ser sobrino del Rey  
que le ofrece en casamiento  
a Lisbella, prima suya;  
príncipe noble, modesto,  
apacible y cortesano,  
valiente, animoso y cuerdo.  
Es el más digno de ser,  
De entre los demás, tu dueño,  
a no estar, como te he dicho,  
tratado su casamiento  
con Lisbella.

*Va señalando Aldora a cada uno*

En segundo lugar, el texto teatral denota una mayor inclinación por el examen de los afectos, incluso en la prueba bélica final. La novela francesa

sobre el conde Partinuplés incorpora encuentros sexuales y declaraciones amorosas entre Melior y Partinuplés; entretanto, la pieza teatral prefiere recoger las declaraciones del sentir amoroso (Caro 2023: 274-288, vv. 1362-1705). El torneo final, que tendrá por premio la mano de la emperatriz en ambos textos, enfrenta a moros y cristianos en el relato caballeresco, mientras que la comedia deja atrás la lucha entre religiones y confronta a los pretendientes de Rosaura, dando por vencedor del torneo al noble que reúne todas las buenas cualidades —«valiente, animoso y cuerdo» (Caro 2023: 230, v. 366)— y que, como en la prosa, había sido el privilegiado por el sentimiento de la protagonista. En resumidas cuentas, el texto teatral deja atrás el aspecto relacionado con la religión e incide en la exposición y examen de las características de los tres pretendientes (Caro 2023: 264-279, vv. 1104-1505) a través de su visión (Caro 2023: 226-232, vv. 256-432) y de sus presentaciones ante la dama (Caro 2023: 264-267, vv. 1104-1183), subrayando el contraste con el sentimiento que Rosaura demuestra hacia el cuarto, el conde Partinuplés (Caro 2023: 280-290, vv. 1506-1761).

Veamos ahora *El conde Lucanor*, de Calderón de la Barca. Esta comedia fue escrita, con probabilidad, después de 1649 y antes de 1656. Su argumento se inspira en el ejemplo xxv, «De lo que contesçió al conde de Provençia, cómo fue librado de la prisión por el consejo que le dio Saladín», del conjunto de relatos medieval homónimo de don Juan Manuel. En este, el conde, asesorado por su captor Saladín, debe decidir el futuro matrimonio de su hija entre los pretendientes que no conoce, hombres de alta alcurnia y poder, junto a un hombre de menor linaje y riqueza, aunque con más virtudes. Si bien desconocemos el número exacto de candidatos, los parientes del prisionero examinarán las costumbres y acciones de los pretendientes, que relatarán al conde para que este pueda escoger al adecuado. Aconsejado por Saladín para que se incline por el más virtuoso, después de la boda el elegido rescatará a su suegro con una estrategia en la que, además, apresa a Saladín. La trama calderoniana recoge estas líneas, sobre las que ejerce algunas modificaciones: en Egipto, Ptolomeo le permite a Federico leer una carta de su hija, en la que ella expresa la necesidad de casarse para satisfacer las necesidades de su pueblo y mantener el poder; al estar encerrado, Federico no conoce a los candidatos y, para poder tomar la decisión, Ptolomeo le pide a la gitana Iri-fela que emplee sus artes mágicas y les muestre a los pretendientes Casimiro,

Astolfo y Lucanor. Para ello, dentro de una gruta, la maga les muestra a los tres aspirantes en un espejo mágico. La segunda jornada y el primer cuadro de la tercera pondrán su atención en las cualidades y acciones de los personajes masculinos, en los afectos que tendrá Rosimunda por Lucanor y en los enredos que, en secreto, organizará para encontrarse con su preferido. Ante la llegada de la carta de Federico, Rosimunda declara que su mano la recibirá quien haya decidido su padre, una vez que ese lo rescate. Con la lectura de la carta, se descubre que el escogido por el padre de Rosimunda es Lucanor, hecho que los otros dos candidatos se niegan a aceptar. La acción se traslada de nuevo a Egipto en el último cuadro de la obra, en el que se encuentran todos y en el que Lucanor logra capturar a Ptolomeo y liberar a Federico.

Es interesante observar que, dentro del conjunto de relatos, los medievalistas han destacado la particularidad del carácter caballeresco del ejemplo xxv de don Juan Manuel. Esta índole caballeresca respondería, de acuerdo con Cristina González, a su repetición de «la estructura narrativa de los relatos folklóricos de pruebas matrimoniales, los cuales se caracterizan por presentar un héroe salvador que supera una prueba bélica y se casa con la princesa heredera» (1989: 110). La superación de esta prueba, que se resuelve a través del motivo del liberador del cautivo, se enlaza a la vez con el cuento antiguo del hombre bueno como mejor marido, tal y como se desprende del consejo de Saladín y la decisión final del conde de Provenza (Ayerbe-Chaux 1975: 126-27). Este hombre bueno, como ha visto la crítica, se refiere, en realidad, a un noble (González 1989: 116) y será «la persona dotada de grandes cualidades y que por su grandeza de alma, carencia de defectos, y entereza de carácter está lista para llevar a cabo gloriosas empresas» (Ayerbe-Chaux 1975: 126). Esta combinación de la prueba con el preferido para el matrimonio del ejemplo xxv sería, para Cristina González (1989: 111), el rasgo estructural que produciría un cariz caballeresco. Esta misma combinación es mantenida por Calderón en su comedia y nos permitiría explicar el matiz caballeresco que los calderonistas han apreciado en un texto que también responde a los criterios de la palatina<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Ambientada en unos espacios lejanos (Egipto y Toscana), en una vaguedad temporal, protagonizada por personajes nobles, la mano de la noble heredera la recibirá el pretendiente que consiga liberar a su padre Federico, duque de Toscana, de la prisión de Ptolomeo, soldán

Como se habrá podido deducir, si bien la discusión sobre qué marido podría ser el más adecuado es planteada y discutida por los personajes masculinos en la prosa medieval, nuestro dramaturgo ejerce innovaciones. Sobre sale, en primera instancia, el mayor protagonismo de Rosimunda; en efecto, los personajes de los parientes desaparecen en la comedia y ella misma le plantea la pregunta a su padre. Esta mayor presencia del personaje femenino principal se percibe asimismo en la dilatada exposición de sus sentimientos y de su preferencia por Lucanor, a los que se les dedica todo el segundo acto y el primer cuadro del tercero. Como en la comedia anterior, los numerosos candidatos al matrimonio se reducen a tres nobles, si bien Calderón establece una estructura más definida: tres pretendientes que son caracterizados por una acción, un valor y un defecto (Calderón 2010: 935-942):

| Pretendiente   | Acción                                       | Valor              | Defecto         |
|--|--|--------------------|-----------------|
| Casimiro, de Hungría                                       | canta  | galantería         | afectado y vano |
| Astolfo, de Rusia  | guerra                                       | valor y crueldad   | soberbio        |
| Lucanor, reconocido general y sobrino del conde de Toscana | salva a la Rosimunda de un león <sup>3</sup> | discreto enamorado | sin herencia    |

A pesar de que la resolución final de la obra calderoniana concluye, como el ejemplo xxv, con la preeminencia del noble bueno aunque sea pobre, la pieza dramática incorpora un matiz de gran relevancia: el discreto enamorado Lucanor no solo acumula todas las bondades exigibles y logra salvar al padre de Rosimunda, sino que también había expresado su sentimiento amoroso por la dama y había recibido el privilegio de la correspondencia amorosa.

Una aproximación comparativa a *El conde Partinuplés* y *El conde Lucanor* pone de manifiesto, en suma, una preferencia por el mantenimiento de las

---

de Egipto. Calderón, con todo, fortalece el aspecto caballeresco con la adición de la magia, que restringe espacialmente (Egipto) y en el nivel de los personajes (solo le corresponde a Irifela). El mantenimiento de estas dos empresas vinculadas al ámbito caballeresco permite considerar la pieza teatral de rasgos caballerescos, como bien señala *Calderón digital*.

<sup>3</sup> Antonucci (2020: 245-46) considera esta acción un posible eco de la comedia *El príncipe inocente*, de Lope de Vega.

coordinadas espacio-temporales alejadas, en las que incluso tiene cabida la magia, para presentar el problema de la elección de un marido para solucionar un conflicto sucesorio. Así, Ana Caro recupera un texto caballeresco con abundantes rasgos cortesanos en el que el personaje femenino hace uso de su agencia para elegir a su amante y en el que expresa su sentimiento amoroso. Entretanto, Calderón modifica su hipotexto en profundidad, ya que no solo incorpora la magia —ausente en el ejemplo xxv y que sitúa únicamente en el espacio de Egipto—, sino que también dota de mayor protagonismo a su personaje femenino principal. En este sentido, esta ampliación tanto le da voz a Rosimunda como incorpora la expresión de sus sentimientos y enredos. Interesa asimismo que la presentación de los pretendientes al matrimonio es modificada por ambos dramaturgos con respecto a sus respectivos hipotextos. Caro y Calderón ejercen sus cambios en un mismo sentido: el elevado número de candidatos de los hipotextos es reducido de forma drástica, ya que se establecen tres o cuatro. Además, a cada uno de estos candidatos se les atribuye una característica representativa, que coincide con un valor específico y que será, en última instancia, sometido a juicio.

## **2. Redes intertextuales: la elección de un marido entre pretendientes con características concretas**

Al incorporar un material ajeno a sus respectivos hipotextos —la elección del marido entre unos pretendientes concretos que responden a unas características particulares—, Caro y Calderón lo hacen de una misma manera: reducen drásticamente los candidatos de sus hipotextos; establecen una comparación entre la bizarría, la valentía y la sabia discreción, y el personaje femenino principal muestra preferencia y amor por el galán discreto enamorado, aunque este no entre dentro de los seleccionados inicialmente por tener otro compromiso (*El conde Partinuplés*), o por ser pobre (*El conde Lucanor*).

¿De dónde ha podido nacer este material que Caro y Calderón añaden? ¿Se inscriben dentro de una tradición literaria? A propósito del juicio de las cualidades de los tres pretendientes en *El conde Partinuplés*, Gil-Oslé (2009) ha indicado el Juicio de Paris como un posible punto de referencia,

concretado a través de la subversión de tal modelo. Podríamos aplicar esta idea a *El conde Lucanor*. Con todo, recordemos que el Juicio de Paris tenía por objetivo el reconocimiento de la mayor belleza por parte de Paris y, para lograrlo, se ponen en juego una serie de dádivas, correspondientes con los valores de las diosas: el dominio de Asia ofrecido por Hera, la prudencia y la victoria prometidas por Atenea, y el amor de Helena brindado por Afrodita eran los dones prometidos para ganar la manzana de oro (Grimal 1989: 408-09). Junto con las oportunas conexiones, conviene asimismo tener presentes los matices de nuestras comedias, ya que estas se preguntan y cuestionan sobre quién podrá estar a la altura exigida del matrimonio; esto es, se dramatizan la duda y la elección de un marido por parte de un personaje femenino, y el objetivo del enfrentamiento entre las cualidades radica en ser digno de la correspondencia amorosa y del poder que hereda la dama.

Al lado de las referencias mitológicas, los motivos folclóricos pueden darnos también una nueva visión sobre *El conde Partinuplés* y *El conde Lucanor*, ya que en ellas podemos identificar el esquema del motivo folclórico del *marriage test* y, más en concreto, el subtipo *suitor tests*. Registrados en la clasificación propuesta por Thompson (1955-1958: H310-H359) con numerosas variantes, el núcleo *suitor tests* se centra en que la dama, o el padre de esta, someten a evaluación a los pretendientes. Esto es, el motivo en sí reconoce el juicio de la dama, a la par que las soluciones a este pleito son múltiples y variadas; de ellas, nuestras comedias hacen uso del vencer un torneo y del cumplir con la empresa encargada. Estos, eso sí, solo pueden ser alcanzados por el candidato que reúna las mejores características y que será, en ambos casos, el discreto enamorado.

Nuestras piezas basan el juicio en una serie de características: en *El conde Partinuplés*, la *voluptas*, el valor, la sabiduría y la discreción enamorada; en *El conde Lucanor*, la *voluptas*, el valor y la discreción enamorada. Nuestros dramaturgos también contaban, en realidad, con un conjunto de obras previas que, para la elección entre unos prototipos masculinos por parte de unos personajes femeninos, vinculaban el antiguo interrogante de la elección del marido con el de sus características y acciones. A este respecto, como se estudió en otro lugar (Casariego Castiñeira 2020), vale la pena tener presente la tercera *questione* del *Filocolo* boccacciano. En ella la voz femenina de Cara, descendiente de una familia noble, pide consejo sobre de quién es

mejor enamorarse entre la fortaleza de su primer pretendiente, la cortesía y liberalidad del segundo, y la sabiduría del tercero; Fiammetta se inclina por la sabiduría, elección que Cara discutirá: cualquiera menos el sabio sería preferible, puesto que el amor deja sin conocimiento al sabio y acrecienta las virtudes del fuerte y del cortés. Incluso en los albores de la comedia nueva, esta cuestión se incorporó al introito de la *Comedia de los Menennos* (1559), de Joan Timoneda: entre la fuerza de Claudino, la franqueza y la liberalidad de Clímaco, y la prudencia y sabiduría de Ginebro, la pastora Temisa escogió al último. Así lo resume Cupido: «Para que la muger discreta quiera bien, has de saber que no son bastantes las fuerças de Hércules ni las liberalidades del magno Alexandre» (Timoneda 1948: 295-97)<sup>4</sup>.

Esta combinación del motivo de *suitor tests* con el juicio de pretendientes caracterizados por los valores mencionados para responder a la pregunta de qué marido preferir en *El conde Partinuplés* y *El conde Lucanor* permite ampliar la red intertextual de piezas teatrales áureas que ponen en discusión la cualidad preferida para una dama noble; a saber, la comedia palatina *Galán, valiente y discreto*, de Mira de Amescua, o la también palatina calderoniana *Los tres afectos de amor, piedad, desmayo y valor* (1658). Al igual que habían reflexionado Fiammetta y la pastora Temisa, las tramas de *El conde Partinuplés* y *El conde Lucanor* apuntan al representante de los afectos —ahora asociado a la discreción— como la mejor elección para las protagonistas nobles, y dedican gran parte de su trama a los afectos del personaje femenino principal.

Esta valoración se acompaña en estas obras de la superación de una prueba (un torneo o liberación del cautivo) para ser merecedor de la mano de la dama. Como novedad, no solo conocemos la preferencia sentimental de la protagonista, sino que además la resolución de la prueba alinea sus sentimientos con los del nuevo héroe y con su vencimiento sobre el resto de los candidatos. No quisiéramos cerrar sin mencionar que, sin duda, estamos de camino hacia el rasgo que Antonucci (2023) aprecia en la citada *Los tres afectos de amor, piedad, desmayo y valor*. La trama de esta pieza nos resultará ya conocida: la dama noble Rosarda, cuya madre murió en el parto, es aislada por su padre para evitar su hado fatal y debe encontrar un marido. La «empresa» de los galanes ya no

<sup>4</sup> Un reciente estudio sobre la recepción española de las *questioni d'amore* puede consultarse en González Ramírez (2023).

será bélica (ni un torneo ni salvar a un cautivo); será dar la mayor muestra de amor, hecho que pone en valor al afecto en sí mismo y que, en palabras de la estudiosa, «delata un cambio de actitud cultural, el paso del aprecio *a priori* por la fuerza guerrera a la preferencia por lo tierno y blando de los sentimientos».

## Conclusión

A partir de la lectura comparada de dos comedias cercanas en el tiempo, *El conde Partinuplés*, de Ana Caro, y *El conde Lucanor*, de Calderón de la Barca, hemos podido reconocer un núcleo argumental común: la dama noble heredera que debe casarse para continuar en el poder y, para ello, somete a examen a un número limitado de pretendientes. Aunque partiendo de hipotextos antiguos con esquemas narrativos diferentes, es común a ambos dramaturgos ejercer una serie de cambios que caminan en una misma dirección: pasar de un número elevado e indeterminado de aspirantes al matrimonio a un número reducido, hecho que centra el debate en la valoración de unas cualidades determinadas. Mediante esta innovación común, primero, se incorporan a los textos los motivos de raigambre folclórica *marriage test* y *suitor tests*; segundo, se profundiza en la antigua cuestión, que cuenta con lejanas manifestaciones literarias, de qué marido debe preferir un personaje femenino; tercero, se establece un diálogo con una genealogía de personajes femeninos noble que confrontan las cualidades necesarias en el perfecto marido, y cuarto, se incide sobre los afectos del personaje femenino principal, los cuales además se alinean con los del nuevo héroe y con su vencimiento sobre el resto de los candidatos.

## Bibliografía citada

- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo, ed. (1908), *Libros de Caballerías. Segunda parte. Ciclo de los Palmerines. Extravagantes. Glosario. Variantes. Correcciones. Índices*, Madrid, Bailly/Bailliére e Hijos: 577-615.
- DON JUAN MANUEL (1971), *El conde Lucanor*, ed. José Manuel Bleca, Madrid, Castalia.

- ANTONUCCI, Fausta (2020), *Calderón de la Barca*, Roma, Salerno Editrice.
- ANTONUCCI, Fausta (2023), «Lo caballeresco en el teatro de Calderón: unas propuestas», *Historias fingidas. «Hacer dragones y serpientes para este teatro»: los libros de caballerías y la comedia del siglo XVII*, 11: 7-25.
- ANTONUCCI, Fausta (2023). *El conde Lucanor*, en *Calderón digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*, dir. F. Antonucci, DOI: 10.5281/zenodo.8321850.
- AYERBE-CHAUX, Reinaldo (1975), *El conde Lucanor. Materia tradicional y originalidad creadora*, José Porrúa Turanzas, Madrid.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2010), *El conde Lucanor*, en *Comedias, IV*, ed. Sebastian Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro: 919-1038.
- CARRIÓN, María Mercedes (1999), «Portrait of a Lady: Marriage, Postponement, and Representation in Ana Caro's *el Conde Partinuplés*», *Modern Language Notes*, 114/2: 241-68.
- CARO, Ana (2023), *El conde Partinuplés*, ed. Juana Escabias, Madrid, Cátedra.
- ESCABIAS, Juana, ed. (2023), Ana Caro, *El conde Partinuplés*, Madrid, Cátedra.
- MAROTO CAMINO, Mercedes (2007), «Negotiating Woman: Ana Caro's *El conde Partinuplés* and Pedro Calderón de la Barca's *La vida es sueño*», *Tulsa Studies in Women's Literature*, 26/2: 199-216.
- CASARIEGO CASTIÑEIRA, Paula (2020), «Un breve recorrido por tres *questioni d'amore* en Calderón», *Bulletin of the Comediantes*, 72/2: 73-91.
- DE ARMAS, Frederick A. (1976), *The Invisible Mistress: aspects of feminism and fantasy in the Golden Age*, Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro.
- DE ARMAS, Frederick A. (2020), «Ecos y reescrituras de Calderón en *El conde Partinuplés* de Ana Caro: *La gran Cenobia*, *La dama duende* y *La vida es sueño*», *Anuario Calderoniano*, 13: 229-48.
- GONZÁLEZ, Cristina (1989), «Un cuento caballeresco de don Juan Manuel: el ejemplo xxv de *El conde Lucanor*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 37: 109-18.
- GIL-OSLÉ, Juan Pablo (2009), «El examen de maridos en *el conde Partinuplés* de Ana Caro: la agencia femenina en el Juicio de Paris», *Bulletin of the Comediantes*, 61/ 2: 103-19.
- GRIMAL, Pierre (1989), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- LUNA, Lola, ed. (1993), Ana Caro, *El conde Partinuplés*, Kassel, Reichenberger.

- RAMÍREZ GONZÁLEZ, David (2023), «La traducción al español de las *Questioni d'amore* (*Filocolo*) de Boccaccio: del texto «vicioso» (*Laberinto de amor*) a la edición revisada (*Trece cuestiones muy graciosas*)», *Neophilologus*, 107: 13-32.
- ROUANE SOUPAULT, Isabelle (2022), «La revanche de Circé: l'exemple de *El conde Partinuplés* d'Ana Caro de Mallén», *ILCEA*, 45. DOI: <https://doi.org/10.4000/ilcea.14739>,
- SOUFAS, Teresa S. (1997), *Dramas of Distinction: A Study of Plays by Golden Age Women*, Lexington, University Press of Kentucky.
- TACÓN, Antía (2018), ««Esclava siendo señora». Poder y agencia femenina en *El conde Partinuplés* de Ana Caro Mallén», *Revista de escritoras ibéricas*, 6: 9-36.
- TIMONEDA, Joan (1948), *Obras de Juan de Timoneda*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, vol. 2.
- THOMPSON, Stith (1955-1958), *Motif-index of folk-literature. A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths*, Bloomington, Indiana University Press, vol. 3.
- TORRALBA RUBERTE, Ángela (2021), «Prototipos y motivos en la configuración de Melior, protagonista femenina de *El libro del conde Partinuplés*», *Historias Fingidas*, 9: 59-80.
- WEIMER, Christopher B. (2000), «Ana Caro's *el conde Partinuplés* and Calderón's *La vida es sueño*: Protofeminism and Heuristic Imitation», *Bulletin of the Comediantes*, 52/1: 123-46.
- WHITENACK, Judith A. (1999), «Ana Caro's *Partinuplés* and the Chivalric Tradition», *Engendering the Early Modern Stage. Women Playwrights in the Spanish Empire*, eds. Valerie Hegstrom; Amy R. Williamsen. New Orleans, University Press of the South: 51-74.