



Cuatro mujeres piadosas en cuatro comedias religiosas calderonianas

Four Devout Women in Four Calderón's Religious Comedies

Irene RODRÍGUEZ CACHÓN

Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Alemania

Resumen: La literatura española del siglo XVII estuvo plenamente ligada a las ideas tridentinas surgidas como respuesta a la reforma luterana. Así, impregnada por este ambiente, la intención ideológica de la comedia calderoniana era demostrar la superioridad de una descripción explicativa del mundo sobre cualquier tipo de neoplatonismo. A este respecto, algunos de los personajes femeninos, especialmente las mujeres devotas que aparecen en las comedias religiosas de Calderón, estarán fuertemente ligadas a este sentir ideológico imperante en la España del momento. Este artículo pretende proponer algunas ideas y consideraciones acerca de estos personajes femeninos, que en la mayoría de las ocasiones fueron el vehículo de expresión perfecto en el complejo mapa político de la Europa del siglo XVII.

Palabras clave: comedias religiosas; Calderón de la Barca; personajes femeninos; teatro.

Abstract: The 17th century Spanish literature was fully linked to Council of Trent ideas that they raised in response to the Lutheran Reformation. In Calderón's religious comedies, the ideological intention was to demonstrate the superiority of a narrative description of the world, above any type of Neo-Platonism. For this purpose, some of the devoted female characters that appear in Calderón's religious comedies will be strongly tied to the Spanish prevailing ideological environment. This article intends to suggest some ideas and considerations about these female characters, which in most cases were the perfect vehicle of right commands in the 17th century European complex political map.

Keywords: Religious Comedies; Calderón de la Barca; Female Characters; Theatre.



Ideas preliminares

Es prácticamente imposible caracterizar la España del siglo XVII sin toparse con el fervor religioso que inunda toda la sociedad y que se sitúa incluso por encima de temas como el honor o el sentimiento monárquico. Ante todo, la España del siglo XVII, como ya bien decía Menéndez Pidal a principios del siglo XX, es un pueblo católico hasta el extremo, “un pueblo de teólogos”, muy próximo a una “democracia frailuina” (1910: 64, 68 y 72), puesto que la “religión católica era el norte y el eje para la mayor gloria de Dios y de la Iglesia romana dentro de la sociedad española” (Deleito y Piñuela, 1952: 11).

Como sabemos, el carácter español había llegado a ese grado de fervor religioso debido en gran medida a las condiciones históricas de desarrollo que había experimentado el país desde la Baja Edad Media. Las guerras de ambición, de dominación y de imperio universal son definidas como guerras religiosas, guerras de resistencia y de defensa contra el error teológico, que según los contrarreformistas estaba asentándose en buena parte de Europa. Este sentimiento, a su vez, llegó a describirse también como guerras hispánicas contra el elemento germánico¹ que acechaba intensamente a la cambiante Europa².

Pero, ante todo este panorama, es necesario ser conscientes de que, a pesar de que las conceptualizaciones son necesarias, el manido término de *Contrarreforma* no puede dar cuenta de la complejidad a lo que hace referencia. No solo es la respuesta de la Iglesia católica a la Reforma protestante, sino que se presenta como algo mucho más amplio que influyó enormemente en todos los aspectos de la sociedad. Este fluir ideológico vendría a ser una clara manifestación latente de una circunstancia concreta, expresada mediante distintas manifestaciones humanas entre las que el teatro tuvo un papel muy activo.

Trento reorganizó y confirmó las creencias más tradicionales de la Iglesia católica en favor de la ortodoxia. Las ideas conciliares se transmitieron a cada reino por medio de muchos cambios que empiezan a vislumbrarse a partir de la segunda mitad del siglo XVI. En torno a todas estas medidas, el teatro áureo jugó un papel fundamental en la ideologización de los conflictos religiosos y la Iglesia católica lo supo aprovechar rápidamente en todas sus versiones, especialmente como elemento propagandístico doctrinal.

¹ Con el propósito de evitar la desmembración ideológica y política de su imperio, “los monarcas españoles trataron de salvaguardar sus dominios de la amenaza de aquellas empresas que escondían tras la causa religiosa, sus deseos de impedir la soberanía de España” (Belenguer Cebrià, 1999: 53). La Corte de Felipe II “encarnó los planteamientos expuestos por la Contrarreforma y los proyectó a todos los ámbitos de la vida cotidiana” (Albaladejo Martínez, 2013).

² Deleito y Piñuela afirma que “por defender la unidad intangible de la fe se desangraba el país, luchando en media Europa contra la herejía protestante, siendo la nación última que se resignaba a reconocer la personalidad de la Reforma vencedora en la paz de Westfalia. Rompiéndose convenientes relaciones diplomáticas y alianzas políticamente beneficiosas, si habían de pactarse con herejes [...]. Se procuraba mantener el aislamiento económico e intelectual con gran parte del mundo, por miedo al contagio de su heterodoxia, y se purificaba la raza de toda mácula herética o judaizante en los quemaderos del Santo Oficio” (1952: 11-12).

De esta manera, e impregnada por este ambiente, la intención ideológica de la comedia calderoniana intenta demostrar “la superioridad de una descripción explicativa del mundo, la de la Contrarreforma, sobre otra, la del Renacimiento neoplatónico” (Braga, 2010: 3). A este respecto, son los personajes femeninos los que de alguna manera buscan explicarse a sí mismos bajo todo este influjo, y muy especialmente las mujeres devotas o piadosas que aparecen en las comedias de Calderón de la Barca con un perfil fuertemente ligado a este sentir común de la España del XVII.

Mujer y sociedad en la época de Calderón

Es de sobra conocido el enorme poder doctrinal que supuso el éxito de la comedia nueva ya que:

Al hombre barroco, obsesionado por el gran negocio de la salvación del alma, le impresionaban los asuntos teológicos sometidos al juego de tensiones del argumento teatral y podía encontrar en escena motivos conocidos por la labor del sermón y de la catequesis, sin la rémora de la exposición doctrinal. Calderón supo hacer teatro con todos estos materiales que pertenecían a la cultura religiosa de la España del siglo XVII (Díez Borque, 1988: 170).

Y, así, poder enseñar al hombre los caminos de la salvación y mostrar en escena los dogmas de la única y verdadera religión católica. Pero, a diferencia de otros dramaturgos españoles de la época, Calderón “potenció la visión pesimista y negativa, no poco “providencialista”, de un catolicismo que no siempre es risueña participación” (Díez Borque, 1988: 170). Aun así, hay que tener en cuenta que prácticamente casi toda la producción literaria del momento debe ser analizada bajo la óptica de la nueva visión teológica que empieza a germinarse a partir de Trento, y en particular bajo la lupa de la teología moral³.

Con todo este panorama, los personajes teatrales calderonianos se convertirán, en muchas ocasiones, en “sujetos expuestos al mapa de presiones de la Contrarreforma” (Rodríguez Cuadros, 1989: 386), y el espectador se insertará en toda esta atmósfera llena de símbolos, emociones, ideas y deseos dentro del marco teológico-moral preestablecido. El asiduo al teatro supo interpretar “con relativa facilidad los signos mediatizados por el poder religioso” (Rodríguez Cuadros, 1989: 386) diseminados en las obras llevadas a la escena⁴.

De esta forma, los personajes femeninos piadosos de los dramas de Calderón tendrán la función clara de encarnar para el espectador-lector el modelo que el poder imperante buscaba para las mujeres de la España postridentina. En este sentido, Américo Castro (1972: 70) apuntó que en el siglo XVII el patrimonio de los bienes auténticamente valorables para el español se centraban primordial-

³ En este trabajo entendemos que la teología moral es aquella parte de la teología que estudia los actos humanos considerándolos en orden a su fin sobrenatural.

⁴ “Se crea un espacio de competencia teológico-moral, un teatro de relaciones divinas y humanas” (Rodríguez Cuadros, 1989: 386).

mente en la seguridad honrosa⁵ y la hombría –temas en los que los personajes femeninos solían ser principales y en los que, naturalmente, el componente religioso juega un papel fundamental–.

Igualmente, hay que advertir que la mujer en época de Calderón es considerada un elemento importante pero subordinado a una estructura de poder masculina. En este ambiente, los escritores del siglo XVII tratan de describir su papel dentro de esa estructura, de la que pocas veces se desvían (Kamen, 1998). Calderón define los personajes femeninos dentro de estas convenciones porque sus tipos siempre se caracterizan “según la idea escolástica y existencial de la persona” (Morón Arroyo, 1982: 118). En Calderón siempre triunfa la religión sobre la ciencia humana, la razón sobre la carne y el libre albedrío sobre la pasión desatada; y es precisamente este último motivo, el libre albedrío, el que caracteriza, protege y encumbra a estos personajes femeninos devotos en su elección final en el camino hacia el paraíso⁶.

La cuestión del libre albedrío es un tema crucial para los teólogos españoles del momento; por eso, y como consecuencia de este debate, los personajes femeninos piadosos que aparecen en el teatro calderoniano se configuran como rígidos estandartes de esta posición. El padre Suárez, por ejemplo, afirma que para que la gracia suficiente de Dios se convierta en una gracia eficaz requiere de la intervención humana por medio del libre albedrío (Kuri Camacho, 2008: 85), y, por tanto, el hombre obra sin ser movido por otro, solo con algunos prerrequisitos para poder explicarse a sí mismo con términos como la naturaleza y la causalidad. Aun así, de nuevo, todos estos argumentos en cuanto a la mujer se refieren deben ser escrutados por las limitaciones que Trento impone a partir de 1563. Al respecto, los moralistas del XVI diseñan su versión de lo que debe ser la mujer perfecta e ideal, un icono dominado por la encarnación de la Virgen María, cuya descripción sobre todo encarna pureza, honestidad y buena voluntad. En parte, estos utilizan y hacen suyas las descripciones hechas por Vives (1943) en las que se identifica la virginidad, la belleza, la abstinencia y los deberes matrimoniales como los distintivos de las virtudes de la mujer. Pero, con el cambio de siglo, estas concepciones cambian, y estos mismos pasan a tildar estos papeles como un mal contra las instituciones de la familia, de otros grupos sociales e incluso del catolicismo⁷. Los castigos impuestos a las pecadoras, o a las que no cumplen con

⁵ En el siglo XVII el honor implicaba, sobre todo cuando la acción recaía sobre una mujer, no solamente a la persona agredida sino a todos los miembros masculinos de la familia, y en la mayor parte de los casos nada se podía hacer para satisfacer la ofensa. La ciencia jurídica moderna afirma, por el contrario, que el honor se refiere “a un concreto ser humano de quien se dice que su honor ha sido atacado y que será el único autorizado para la persecución procesal de la conducta” (Álvarez García, 1999: 27).

⁶ Recuérdese al respecto la siguiente sentencia en *El Alcalde de Zalamea*: “Al rey la hacienda y la vida / se ha de dar, pero el honor / es patrimonio del alma, / y el alma solo es de Dios” (vv. 873-876).

⁷ Kamen (1998) recalca que “los teóricos de la Contrarreforma consideraban que la mujer tenía tres funciones principales: sus deberes y obligaciones previas al matrimonio; el lugar de una mujer madura en el contexto de la familia; y los deberes de una mujer dedicada a la religión. En los tres había una tácita asunción de que la seguridad de la propiedad y la estabili-

lo impuesto para ellas, varían desde las admoniciones, castigos corporales y penitencias, hasta incluso, en algunos casos, la condena a muerte (aunque hay que advertir también que estas últimas fueron una ínfima minoría). En este sentido, Vives (1943) también considera que existe una relación significativa entre la mujer y el bien y el mal, ya que es la única culpable de que el hombre tenga deseo sexual. Por eso, la única solución posible es la castidad que se antepone a las demás virtudes por ser la primordial⁸. También, muy en la línea de Vives, san Juan de Ávila en su *Epistolario espiritual para todos los estados* (1578) defiende que con la castidad se forja la verdadera fe y la confianza en Dios. Por eso, encontrar alguna desviación destacada del personaje femenino en cuanto a los preceptos religiosos se refiere es bastante complicado de advertir sobre la escena española de principios del XVII.

Pero, a medida que el siglo XVII se afianza, las costumbres y modelos de conducta de la mujer española se relajan con respecto al recogimiento y severidad de padres y maridos que habían caracterizado el siglo anterior. Como muestra de la crisis de valores que define este siglo, la mujer española disfruta de algo más de permisividad y de mayor libertad de acción, si bien entendidas en su justa medida y como algo muy extraordinario. Aun así, los personajes femeninos de Calderón apenas se salen del guion marcado por los preceptos fundamentales. Por eso, no es de extrañar que los personajes femeninos piadosos de sus dramas, y muy especialmente en las comedias religiosas, sean baluartes de esta concepción general que se exige a la mujer española del siglo XVII⁹.

La mujer piadosa o devota en cuatro comedias religiosas de Calderón

Es interesante señalar –con respecto a otros dramaturgos contemporáneos– el papel y función que Calderón atribuye a la mujer dentro de su teatro. En general, podemos decir que Calderón concede un papel a la mujer algo más activo que el que la tradición le venía reservando hasta el momento, aunque también es cierto que la crítica actual no termina de unificar criterios en torno a esta postura. Sea como fuere, bajo este ambiente, es extraño encontrar una posición de Calderón con respecto al papel de la mujer alejada de los requerimientos del momento¹⁰.

dad de la posición social eran los pilares que sustentaban una sociedad que a efectos prácticos era patriarcal en su disciplina”.

⁸ “Lo primero y principal quiero que sepa la mujer cristiana que su principal virtud es la castidad, y que esta sola es como dechado y pendón real de todas las otras virtudes, porque, si esta tiene, nadie busca las otras, y, si no la tiene, a ninguno contentas las otras” (Vives, 1943: 103).

⁹ Recuérdese a este respecto los versos de Vélez de Guevara en el entremés *La autora de comedias* representado en 1672 en la zarzuela *Los celos hacen estrellas*: La honra es como los higos, / que se han de comer con sal (vv. 171-172).

¹⁰ Una de las acciones tridentinas más destacadas al respecto, y relacionada con el papel de la mujer en la escena, tiene que ver con el acceso femenino a la lectura del catecismo, única lectura posible para ellas. De esta forma, la mujer –hay que decir que se trata de grupúsculos muy reducidos de una situación socioeconómica muy determinada– podrá iniciarse en el

Bajo esta perspectiva, Calderón ofrece una visión de la condición femenina piadosa como la de “guía y catalizadora hacia la virtud” (Meléndez Tercero, 2008: 23) para así poder llegar al encuentro perfecto con Dios. En este sentido, no es la actividad de la mujer lo importante (ser esposa o ser religiosa dentro de un convento), sino lo que ella representa y los valores que se irán mostrando en escena. Es frente a ella frente a quien el hombre puede probar que es capaz de contener sus instintos más bajos y que es dueño de sí mismo. Al contemplarla, “el hombre aprende a reconocer la belleza, no la física, como podría parecer en un principio, sino la espiritual, la que puede conducirlo hacia el verdadero conocimiento” (Meléndez Tercero, 2008: 24). Así, la presencia de la mujer viene a representar la luz que guía hacia la sabiduría y el bien.

En algunas comedias religiosas de Calderón encontramos bastantes ejemplos relacionados con estas posiciones espirituales en los personajes femeninos principales. Por ejemplo, la cristiana clandestina Justina de *El mágico prodigioso* rechaza contundentemente la declaración amorosa de Cipriano –instigada por el Demonio– con una negativa rotunda ya que ella ha decidido dedicar su vida a Dios:

JUSTINA: –¿De qué manera queréis
que os diga cuánto es en vano
la asistencia, Cipriano,
que a mis umbrales tenéis?
Si días, si meses, si años,
si siglos a ellos estáis,
no esperéis que a ellos oigáis
sino sólo desengaños,
porque es mi rigor de suerte,
de suerte mis males fieros,
que es imposible quererlos,
Cipriano, hasta la muerte (vv. 1094-1103).

Así, aunque “ha obrado con pleno libre albedrío, Justina habla con inspiración divina” (Wardropper, 1983: 195), por lo que está dispuesta a morir por Dios y así se lo confiesa al incitador Demonio:

JUSTINA: –Mi defensa en Dios consiste (vv. 2331).

Justina se presenta como una mujer que pese a las continuas tentaciones mundanas sabe esquivar y rechazar cualquier seducción en favor de la dedicación exclusiva a Dios, y más tarde elige morir por él junto a Cipriano. El ejemplo de la casta Justina sirve como un modelo perfecto de comportamiento ajustado a los preceptos imperantes.

conocimiento religioso más básico y necesario sin necesidad de adscribirse a un grupo religioso concreto o enrolarse en un convento. El grueso de la población “permanecieron en el campo de la utopía por el desconocimiento de la lectura y la imposibilidad de medios” (Ródenas Martínez y Vicent Colonqués, 1992: 22). Se hará un esfuerzo por la educación popular de las mujeres en las escuelas gratuitas o de Caridad que irán apareciendo a lo largo del siglo. La generalización de estas escuelas no se hará extensible en España hasta finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, principalmente gracias a la labor educadora de Carlos III. Véase más al respecto en el interesante trabajo de Sánchez Rodríguez (2003: 128-140).

Otra comedia religiosa que sigue una línea parecida es *Los dos amantes del cielo*, que bajo la doctrina *de auxiliis* muestra la defensa del libre albedrío del hombre en la aceptación o el rechazo del favor divino. La idea se mantiene sobre dos verdades irrenunciables como son la primacía absoluta de Dios y el papel activo del hombre en orden a su salvación. Así, a través del proceso de la conversión de Crisanto al cristianismo, y del de Daría más tarde¹¹, se presenta toda la idea teológica jesuítica frente a la idea de la predestinación dominica. Los dos personajes de esta comedia sienten embarazo por la pasión que siente el uno por el otro, y Crisanto incluso se muestra dubitativo ante la belleza de Daría que lo tienta, aunque Daría solo tiene la intención de corresponder a aquel que hubiera dado su vida por ella. Como dice Valbuena Briones, “sus vacilaciones se basan en no entender totalmente cuál es el amor auténtico que conduce a la felicidad” (1965: 281), pero, finalmente, los dos reciben señales de la gracia y encuentran el verdadero camino en su fe hacia el martirio y el destino verdadero junto a Dios:

DARÍA: –¿Quién pronuncia mi nombre?
 Hoja no se menea, que no asombre
 a mi afligido pecho:
 mas, ¿qué digo afligido? Satisfecho,
 diré mejor, el gran Dios que adoro,
 bautícenme estas lágrimas que lloro,
 porque mejor le adore la fe mía
 con tal señal.

CRISANTO: –¿Bellísima Daría?

DARÍA: –¿Otra vez me han nombrado:
 ¿quién me llama?

Sale Crisanto

CRISANTO: –Quien más que tu beldad tu virtud ama;
 yo, que, inspirado y libre, tu luz sigo,
 por vivir o morir siempre contigo.
 [...]

DARÍA: –¿Pues qué haremos?

CRISANTO: –Tener fe, y morir constantes.

DARÍA: –Una y mil veces lo ofrezco,
 que le debo mucho a Dios
 y seré feliz si pierdo
 por él la vida.

DARÍA: –Una cosa solo siento
 en mi muerte, que es no estar
 bautizada.

CRISANTO: –Ese recelo pierde, que el martirio es
 bautismo de sangre y fuego (Jornada Tercera).

De nuevo, encontramos otro personaje piadoso femenino, Daría, que decide, por medio de su libre albedrío, a pesar de las tentaciones, progresar hacia el mar-

¹¹ Se anuncia con ello el tema cristiano de la Redención, pues Jesucristo, en la Pasión, dio la vida por la salvación del mundo.

tirio seguida de su compañero Crisanto, que también se ha convertido gracias a ella.

Igualmente, se encuentra otro personaje femenino de otra comedia religiosa de Calderón que se convertirá en mujer piadosa gracias al hallazgo o a la lectura inesperada de textos sobre religión católica. Es el caso de la docta pagana Eugenia, personaje central de *El José de las mujeres*, quien después de encontrar por casualidad un texto de san Pablo decide convertirse al cristianismo y unirse a la orden de los carmelitas. Eugenia es toda erudición en sus parlamentos:

- ELENO: –¿Cómo, prodigio divino,
te ves en nuestra religión?
- EUGENIA: –Suaves sus preceptos son,
bien muestras que tu Ley vino
de mano de Dios escrita.
Cosa en ello no se lee
que pueda en razón no estar.
- ELENO: –Es justa en todo.
- EUGENIA: –Es bendita,
¿Por qué hay cosa más honesta
que amar a un Dios que ama tanto?
¿No jurar su Nombre Santo?
¿Y santificar su fiesta?
¿Honrar a quien nos da el ser?
¿Al prójimo no matar?
¿No hurtar, mentir, ni desear
los bienes, ni la mujer?
Y aunque parece que aquí
repugna lo natural,
al faltar precepto igual,
quien desconfiado de sí
en el mundo no viviera.
Pues vaga en el Mundo hallara
la generación, y amaré
lo que no sabía que era
luego en este precepto.
Mas espero al parecer,
aún hay más que agradecer
que en los demás; y en cierto
tales todos ellos son,
que pudo avérmolos dado
la misma razón de estado
quando no la Religión.
- ELENO: –Tú, en fin, los caminos ciertos
del vivir, y el morir ves (Jornada Segunda).

Aunque el Diablo intenta desviar la atención de Eugenia desde sus metas cristianas hacia el pecado de ignorar lo bueno y pecar a través de la mente, no lo consigue y ella, que sigue noble y fiel a sus propósitos cristianos, recibe el galardón. Así, Eugenia se presenta como mujer y como persona que de una forma u otra ejerce su derecho al libre albedrío contra lo que nada puede hacer el demonio. Sin embargo, de nuevo la sociedad restringe todo lo relacionado, y Eugenia

tiene que disfrazarse de hombre para poder llevar a cabo su vida dedicada a Dios y su posterior martirio. Así, la obra muestra claramente “la falta de libertad femenina y de comprensión hacia sus necesidades y sentimientos” (Escalonilla López, 2001: 58), pero que al optar por el camino hacia Dios todo queda solucionado.

Otro ejemplo de conversión al cristianismo se encuentra en la protagonista, Irene, de la comedia de santos *Las cadenas del Demonio*, en la que “el dogma escenificado es el del ejercicio de la gracia de Dios y cómo esta fuerza sobrenatural alcanza todos los rincones del mundo” (Valbuena Briones, 1965: 221). De nuevo se encuentra la defensa del libre albedrío del hombre, ya que, al final de la obra, Irene, después de haber sido abducida por el Demonio, cae súbitamente en la batalla librada contra san Bartolomé por el cuerpo y el alma de ella:

DEMONIO: –De ti pretendo saber
a quién, enemiga, llamas
señor y dueño que puedas
llamárselo con más causa?

IRENE: –A quien lo es.

DEMONIO: –Yo lo soy,
pues me diste la palabra
de que siempre serías mía.

LICANORO: –(¡Cielos! ¿Qué escucho?
¡Ah, tirana!)

Aparte

IRENE: –Verdad es que te ofrecí
que te daría vida y alma
si me dabas libertad;
mas de esa deuda me saca
la nueva ley que profeso.
[...]

DEMONIO: –En vano hallas
respuesta, pues aun lo mismo
que te disculpa te agravia.
¿Qué nueva ley pudo hacerte
no ser mía?

LICANORO: –(Honor, ¿qué aguardas?)

Aparte

IRENE: –Mas –¡ay de mí!– que en tal pena
valor al valor le falta.).

IRENE: –La ley de Bartolomé,
en cuya fe y confianza
estoy de aquel pacto libre.

DEMONIO: –¡Calla, no prosigas, calla,
que esta es la hora que a él
le rompen y despedazan
los verdugos de Astiages
el corazón, las entrañas,
viva imagen de la muerte!

Pues el pellejo le rasgan,
 hasta que el sangriento filo
 le divide la garganta.
 ¡Mira para tu socorro
 si tienes buena esperanza! (Jornada Tercera)

El santo le ayuda a salir del paroxismo y, usando su libre albedrío, se arrepiente de haberse vendido al diablo, convirtiéndose al cristianismo al final de la obra.

Coda final

Por tanto, si se entiende por ortodoxia, dentro del ámbito de la religión católica, la conformidad con doctrinas o prácticas generalmente admitidas por el dogma católico, la España del siglo XVII aplica contundentemente sus ideas y se esfuerza contra todo lo que parezca poco ortodoxo: iluminados, erasmistas, protestantes, moriscos, criptojudíos o blasfemos, infieles o mujeres poco dignas o paganas. Se advierte así, en la noción clásica de la teología católica de la época, que la fe es a la inteligencia humana lo mismo que la gracia es a la naturaleza. Ahora bien, es un principio elemental de la misma teología que la gracia no destruye ni suplanta a la naturaleza, sino que la supone y la perfecciona, y que según la corriente jesuita –muy próxima de una u otra manera a Calderón– se alcanza por medio del libre albedrío. En el caso del teatro de Calderón es frecuente que hombres y mujeres lo experimenten de manera bastante similar.

Así, en las comedias religiosas de Calderón, los resultados de “abandonarse a los apetitos pasionales se contrastan con el comportamiento y la firmeza en la fe cristiana” (Harvey, 2002: 243), muy especialmente en los personajes femeninos protagonistas. Esto sucede como consecuencia de enfocar un deseo de conocer al Dios cristiano, fuente de todo lo bueno, idea principal del tomismo y muy seguida igualmente por Calderón en algunas de sus obras.

En este sentido, y en cuanto a la figura de la mujer se refiere, Calderón, aunque concede a los personajes femeninos una serie de libertades en algunas tramas de las comedias religiosas, no puede llegar a un desenlace que suponga una ruptura con lo tradicional, ya que tiene que “llegar a un final que sea aceptable por el público y que responda a unas consideraciones de tipo social” (Yndurain, 1985: 29). En estos personajes femeninos se aúnan tradición y cierto tipo de modernidad, ya que muchos de ellos plantean temas tales como la capacidad intelectual de la mujer, su formación o su independencia, problemas que empezaban a interesar, y también, por qué no, a preocupar a la sociedad española del siglo XVII. Aun así, estos personajes femeninos actúan en función de la convención religioso-social imperante, razón por la cual las mujeres piadosas o devotas de las comedias religiosas de Calderón apenas se alejan de de los patrones marcados para ellas por el poder imperante.

Bibliografía

- ALBALADEJO MARTÍNEZ, María (2013). "Vestido y Contrarreforma en la corte de Felipe II: las virtudes del traje femenino español a través de la literatura de Trento". *Tonos Digital. Revista de estudios filológicos*, 24 [http://www.um.es/tonosdigital/znum24/secciones/estudios-3-vestidoycontrarreforma.htm#_edn3].
- ÁLVAREZ GARCÍA, Francisco Javier (1999). *El derecho al honor y las libertades de información y expresión*. Barcelona: Tirant lo Blanch.
- BELNGUER CEBRIÀ, Ernest (1999). *Felipe II y el Mediterráneo*. Barcelona: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- BRAGA, Corin (2010). "Calderón de la Barca y el conflicto de paradigmas en la Edad de Oro (II)". *Metabasis. Filosofia e comunicazione*, 5 (10) [http://www.metabasis.it/articoli/10/10_braga.pdf].
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1951). *Obras completas, I. Dramas. El José de las mujeres* (ed. Luis ASTRANA MARÍN). Madrid: Aguilar, 1181-1212.
- (1951). *Obras completas. I. Dramas. Los dos amantes del cielo* (ed. Luis ASTRANA MARÍN). Madrid: Aguilar: 1145-1180.
- (1981). *No hay burlas con el amor* (ed. Ignacio ARELLANO). Pamplona: Eunsa.
- (1985). *El mágico prodigioso* (ed. Bruce W. WARDROPPER). Madrid: Cátedra.
- CASTRO, Américo (1972). *De la Edad Conflictiva. Crisis de la cultura española en el siglo XVII*. Madrid: Taurus.
- DELEITO Y PIÑUELA, José (1952). *La vida religiosa española bajo el reinado de Felipe IV*. Madrid: Espasa-Calpé.
- DÍEZ BORQUE, José M.^a (1988). *El teatro en el siglo XVII*. Madrid: Taurus.
- ESCALONILLA LÓPEZ, Rosa Ana (2001). "Mujer y travestismo en el teatro de Calderón". *Revista de literatura*, LXIII (125): 39-88.
- HARVEY, T. Edward (2002). "El amor como herramienta dramática". En Ignacio ARELLANO (ed.). *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, II. Kassel: Reichenberger, 235-243.
- KAMEN, Henri (1998). *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro: Cataluña y Castilla. Siglos XVI-XVII*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- KURI CAMACHO, Ramón (2008). "Francisco Suárez, teólogo y filósofo de la imaginación y la libertad". *Revista de Filosofía*, 58 (1): 79-101 [<http://www.scielo.org.ve/pdf/rf/v26n58/art04.pdf>].
- MELÉNDEZ TERCERO, María del Carmen (2008). *Aproximación al pensamiento político en la obra de Calderón*. Tesis doctoral inédita. Madrid: UNED [<http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=tesisuned:Filologia-Mcmelendez&dsID=Documento.pdf>].
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1910). *Calderón y su teatro*. Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull.

- MORÓN ARROYO, Ciriaco (1982). *Calderón: pensamiento y teatro*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo.
- RÓDENAS MARTÍNEZ, María Gloria y Susana María VICENT COLONQUÉS (1992). "La cultura escrita y la mujer". En Cristina SEGURA GRAÍÑO (ed.). *La voz del silencio, I. Fuentes directas para la historia de las mujeres (siglos VIII-XVIII)*. Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna, 17-32.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1989). "El incesto y el protagonismo femenino en el espacio de la tragedia: literatura, retórica y escena". En Alberto PORQUERAS MAYO, José Carlos de TORRES MARTÍNEZ y Francisco MUNDI PEDRET (eds.). *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro: homenaje a Kurt y Rowitha Reichenberger*. Madrid: Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), 369-391.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, María José (2003). *La enseñanza de las letras en la educación de la mujer española (s. XIII-XIX)*. Tesis doctoral inédita. Granada: Universidad de Granada.
- VALBUENA BRIONES, Ángel (1965). *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*. Barcelona: Rialp.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Juan (1970). *Los celos hacen estrellas*. Madrid: Tamesis Books Limited.
- VIVES, Luis (1943). *Instrucción de la mujer cristiana*. Madrid: Austral, Espasa-Calpè.
- WARDROPPER, Bruce (1983). "Las comedias religiosas de Calderón". *Anejos de la Revista Segismundo*, 6: 185-198,
- YNDURÁIN, Domingo (1985). "Personaje y abstracción". En Luciano GARCÍA LORENZO (ed.). *El personaje dramático. Actas del VI Jornadas de Teatro Clásico Español*. Madrid: Taurus.