



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS
CURSO DE LETRAS ESPANHOL NOTURNO

EMILIO CESAR DOS SANTOS IRINEU

**LA CARACTERIZACIÓN DE LA MUJER EN LA COMEDIA RELIGIOSA
ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII: UN ANÁLISIS CRÍTICO SOBRE 'LA MADRINA
DEL CIELO'.**

FORTALEZA

2025

EMILIO CESAR DOS SANTOS IRINEU

LA CARACTERIZACIÓN DE LA MUJER EN LA COMEDIA RELIGIOSA ESPAÑOLA
DEL SIGLO XVII: UN ANÁLISIS CRÍTICO SOBRE ‘LA MADRINA DEL CIELO’.

Trabajo de Conclusión de Curso (TCC),
presentado al Curso de Licenciatura en Letras
Español y sus Literaturas, de la Universidad
Federal de Ceará (UFC) - Departamento de
Letras Extranjeras, como requisito parcial para la
aprobación en el curso.

Orientador: Prof. Dr. Roseli Barros Cunha.

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

I651 Irineu, Emilio Cesar Dos Santos.

La caracterización de la mujer en la comedia religiosa española del siglo XVII : Un análisis crítico sobre 'La madrina del cielo' / Emilio Cesar Dos Santos Irineu. – 2026.
49 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Curso de Letras (Espanhol), Fortaleza, 2026.

Orientação: Prof. Dr. Roseli Barros Cunha.

1. Representación femenina en el siglo XVII. 2. Teatro sacramental español. 3. Teatro barroco. 4. Comedia alegórica. 5. Tirso de Molina. I. Título.

CDD 460

EMILIO CESAR DOS SANTOS IRINEU

LA CARACTERIZACIÓN DE LA MUJER EN LA COMEDIA RELIGIOSA ESPAÑOLA
DEL SIGLO XVII: UN ANÁLISIS CRÍTICO SOBRE ‘LA MADRINA DEL CIELO’.

Trabajo de Conclusión de Curso (TCC),
presentado al Curso de Licenciatura en Letras
Español y sus Literaturas, de la Universidad
Federal de Ceará (UFC) – Departamento de
Letras Extranjeras, como requisito parcial para
el grado de Licenciado en Letras - Español.

Aprobado el: 20/01/2026.

JUNTA EXAMINADORA

Prof. Dra. Roseli Barros Cunha (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Maria Inês Pinheiro Cardoso
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Me. Ángel Cañete Gómez
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

A Dios.

A mi madre Antônia.

A mis abuelas Maria y Hanriete (*in
memoriam*).

AGRADECIMIENTOS

A la Universidade Federal do Ceará (UFC) por ofrecerme una infraestructura completa de apoyo durante mi formación, así como por ser un espacio de grandes experiencias de crecimiento personal y profesional.

A la profesora Roseli Barros Cunha, quien no solo fue fundamental como mi guía en este trabajo, sino también como docente en las asignaturas de literatura y metodología científica. Aprecio profundamente su generosidad al compartir sus saberes y la disposición y apoyo constante para atenderme siempre que lo necesité.

Al profesor Pedro Arnaldo Henriques, del curso de Teatro-Licenciatura de la UFC, por haber ampliado mi comprensión sobre los conceptos teatrales durante sus clases. Sus orientaciones y entrenamientos en estudios de dramaturgia y análisis de texto fueron fundamentales, y sus enseñanzas estimularon profundamente mis reflexiones académicas en esta área.

A la profesora Maria Inês Pinheiro Cardoso por su afectuosa atención y disponibilidad para aceptar resolver mis dudas sobre la literatura española, así como por haber incentivado actividades y eventos didácticos sobre literatura que generaron más conocimientos y aprecio por la cultura española.

A mi querido amigo, el mitológico, Filipe do Vale, por su compañía constante y conversaciones siempre animadas. Gracias por compartir tu energía, alegría y lealtad inquebrantable.

A mi querida amiga Francisca Flaviana, por haber sido un soporte extraordinario y una fuerza constante en los momentos difíciles, regalándome valiosas recomendaciones y oportunidades que marcaron la diferencia en mi camino y que hizo posible alcanzar mis metas.

A todas las personas que, aunque no menciono por nombre en esta página, han aportado de manera directa o indirecta en mi vida académica, mi más sincero agradecimiento, y este logro también es suyo.

“Ya tiene la comedia verdadera su fin propuesto, como todo género de poema o *poesis*, y éste ha sido imitar las acciones de los hombres y pintar de aquel siglo las costumbres.”
(Vega y Carpio, 1971, p.51).

“Aunque los atributos de Dios todos son iguales, más resplandece y campea a nuestro ver el de la misericordia que el de la justicia.”
(Cervantes Saavedra, 2004, p.870).

“La vida de cada individuo, si la contemplamos en su conjunto y en general, y destacamos solo los rasgos importantes, es siempre una tragedia; pero examinada en detalle tiene el carácter de una comedia”
(Schopenhauer, 2009, p.380).

RESUMEN

En este trabajo se analiza la caracterización de la mujer en una comedia religiosa española del siglo XVII, centrándose en una obra de la literatura dramática atribuida a Tirso de Molina: “*La madrina del cielo*”. El estudio examina cómo esta pieza alegórica, ambientada en un contexto barroco y contrarreformista, representa figuras femeninas como Marcela y la virgen María para denunciar dinámicas patriarcales, machismo y violencias de género. La finalidad principal radica en desvelar la práctica significativa del texto dramático mediante un enfoque cualitativo semiológico-teatral, con el objetivo general de examinar críticamente la representación femenina frente a violencias promovidas por hombres y evaluar su impacto en la estructura dramática. Los objetivos específicos incluyen el macroanálisis actancial, el microanálisis dialogal (presuposiciones ideológicas ducrotianas, decoro retórico y polimetría) y la intertextualidad. La metodología articula el modelo actancial de Greimas-Ubersfeld para analizar la macroestructura, en cuanto a la microestructura se recurre a García Barrientos para caracterización por diálogo, nombres y decoro, además de aplicación de los conceptos de Ducrot, sobre los presupuestos y subentendidos, evaluando disonancias en el lenguaje de personajes como Marcela, que rechaza categóricamente la injusticia respecto a ella. Los resultados destacan el triunfo moral de las mujeres. Se identifican presupuestos ideológicos patriarcales en diálogos masculinos (mujer como objeto desechable, inferioridad natural), contrastados con el discurso elevado de las mujeres. La trama hagiográfica resuelve en matrimonio sacramental, restaurando la honra vía gracia mariana. El trabajo concluye que “*La madrina del cielo*” trasciende la edificación religiosa para denunciar opresiones de género, proponiendo la virtud femenina (clemencia, pureza) como fuerza superior en una sociedad que confinaba a las mujeres al ámbito doméstico y sumisión. Propone extensiones interdisciplinarias y amplía la comprensión del teatro sacro barroco.

Palavras-chave: Teatro sacramental español. Teatro barroco. Tirso de Molina. Comedia alegórica. Representación femenina en el siglo XVII.

ABSTRACT

This study analyzes the characterization of women in a 17th-century Spanish religious comedy, focusing on a work of dramatic literature attributed to Tirso de Molina: *La madrina del cielo*. It examines how this allegorical play, set within a Baroque and Counter-Reformation context, portrays female figures such as Marcela and the Virgin Mary to denounce patriarchal dynamics, machismo, and gender-based violence. The primary aim lies in unveiling the signifying practice of the dramatic text through a qualitative semio-theatrical approach, with the general objective of critically examining female representation in the face of male-promoted violence and assessing its impact on the dramatic structure. Specific objectives encompass actantial macroanalysis, dialogic microanalysis (Ducrotian ideological presuppositions, rhetorical decorum, and polyrhythmia), and intertextuality. The methodology integrates the Greimas-Ubersfeld actantial model for macrostructural analysis; for the micro structure, it draws on García Barrientos for characterization via dialogue, names, and decorum, alongside Ducrot's concepts of presuppositions and implicatures, evaluating dissonances in the language of characters like Marcela, who categorically rejects the injustice inflicted upon her. The results underscore the moral triumph of women. Patriarchal ideological presuppositions are identified in male dialogues (women as disposable objects, natural inferiority), contrasted with the elevated discourse of female characters. The hagiographic plot resolves in a sacramental marriage, restoring honor through Marian grace. The study concludes that *La madrina del cielo* transcends religious edification to denounce gender oppressions, positing female virtue (clemency, purity) as a superior force in a society that confined women to the domestic sphere and submission. It proposes interdisciplinary extensions and broadens current understandings of Baroque sacred theatre.

Keywords: Spanish sacramental theatre. Baroque theatre. Tirso de Molina. Allegorical comedy. Female representation in the 17th century.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	9
1.1	Objetivos del trabajo	15
1.2	Estructura del trabajo	16
2	CONTEXTO HISTÓRICO-LITERARIO Y SOCIOCULTURAL	17
2.1	Estado de cuestión	18
3	SINTAXIS TEATRAL Y VOZ DE LA MUJER PROTAGONISTA	20
3.1	El análisis macroestructural de la acción	20
3.1.1	<i>El par de base de toda narrativa dramática: Sujeto-Objeto de su deseo</i>	21
3.1.2	<i>El par Destinador-Destinatario</i>	21
3.1.3	<i>El par Oponente y Adjuvante</i>	22
3.2	La microestructura del texto dramático	23
3.2.1	<i>Caracterización de los personajes por el nombre</i>	24
3.2.2	<i>Caracterización de las mujeres protagonistas</i>	25
3.3	Sobre el nombre de la protagonista “Marcela” en la dramaturgia áurea...	35
4	RESULTADOS Y DISCUSIÓN	38
5	CONSIDERACIONES FINALES	41
	BIBLIOGRAFÍA	43
	APÉNDICE A – ARGUMENTO DE LA MADRINA DEL CIELO	46
	APÉNDICE B – ENLACE DE UNA GRABACIÓN MODERNA	47

1 INTRODUCCIÓN

La comedia del teatro clásico español del siglo XVII constituye un género dramático de gran relevancia histórica, artística y cultural, siendo fundamental para comprender las tensiones de una época marcada por profundas transformaciones de naturaleza política, socioeconómica, ideológica y cultural. En el ámbito político-institucional, se produjo la consolidación del Estado moderno y las monarquías absolutas, las cuales buscaron centralizar el poder. Por consiguiente, en este contexto sociocultural, las diversas formas dramáticas del período —como las comedias de enredos, de capa y espada, burlescas, mitológicas, filosóficas, los autos sacramentales, las tragicomedias, los entremeses, las comedias de tema picaresco—, y en particular las comedias de temática religiosa como *La madrina del cielo*, permiten representar un modelo de las relaciones interpersonales, tanto ideales como disruptivas, relacionadas con los roles de género vigentes, así ofrecen una visión poliédrica que permite comprender a la mujer tanto como sujeto de su propia voluntad, como víctima del determinismo social.

En las comedias de esta época, los conflictos amorosos y sexuales, especialmente aquellos que ponían en riesgo el honor de la familia o de la mujer, eran considerados los principales argumentos dramáticos. Esta elección respondía a su capacidad para provocar una intensa respuesta emocional en el público, al manifestar de manera estratégica las pasiones y transgresiones de los códigos formales además de desafiar las expectativas sociales y religiosas del teatro barroco. Dicho esto, la reputación social y la moralidad familiar se erigían como temas de máxima importancia para la audiencia de la época.

Todas las comedias deberían cumplir una función pedagógica y religiosa, sino que también adaptarse al gusto y la realidad del público español de su tiempo, que las veían en las fiestas de las iglesias, a pesar de las prohibiciones oficiales de las comedias indiscutiblemente profanas y de las críticas de moralistas provocado por la vida de los comediantes en estos espacios, es cierto que para la puesta en escena en el ámbito eclesiástico existían normas restrictivas, pero la práctica real era compleja, era habitual que se realizaran representaciones privadas o «particulares» en los conventos, pues como señala Pellicer (1975, p. 155) no era bien visto que los religiosos acudieran a los corrales, el escándalo desaparecía cuando las comedias se representaban en sus propios recintos, llegando incluso a utilizarse las sacristías para las funciones de actores profesionales (García Santo-Tomás, 2002, p.158).

El teatro del Siglo de Oro se articuló bajo la revolucionaria fórmula de la Comedia Nueva establecida por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), texto que le

consagró como el maestro de toda una generación de dramaturgos (Cañas Murillo, 2011), incluyendo a Tirso de Molina. La propuesta del enfoque de Lope radicó en dar protagonismo a las personas comunes, una respuesta consciente a la demanda del público y al nuevo dinamismo social: la comedia deja de ser un espacio exclusivo para representar los grandes héroes y se convierte en un espejo de la vida cotidiana, donde los conflictos, deseos y problemas de la gente común adquieren centralidad;

Y cuando he de escribir una comedia,
 encierro los preceptos con seis llaves;
 saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
 para que no me den voces (que suele
 dar gritos la verdad en libros mudos),
 Y escribo por el arte que inventaron
 los que el vulgar aplauso pretendieron,
 porque, como las paga el vulgo, es justo
 hablarle en necio para darle gusto.
 (40-48) (Vega y Carpio, 1971, p 48).

Lope propuso la disolución de la separación tajante entre Tragedia y Comedia, dando paso a la tragicomedia. En esta misma línea, propuso también la disolución de las unidades clásicas de tiempo y espacio, permitiendo que la acción se desplace libremente por diversos lugares y épocas para satisfacer la cólera y curiosidad del espectador, aunque mantuvo como eje estructural la unidad de acción. Lope conocía los preceptos de los antiguos autores como Terencio y Plauto, pero decidió «encerrarlos con seis llaves» para escribir por el arte que complace el aplauso vulgar. Al ser el vulgo quien paga las comedias, Lope consideraba justo «hablarle en necio para darle gusto», priorizando el deleite y la verosimilitud emocional sobre la rigidez de las normas antiguas, ya que, en la vida real, lo trágico y lo cómico coexisten inseparablemente.

De este modo, las comedias servían como vehículo para la apreciación de temáticas de carácter universal como la vida, los amigos, las relaciones amorosas, las relaciones de convivencia, la justicia, la idealización de la belleza, la perfección, el arte, las emociones, los valores y también la inclusión de asuntos relevantes a una identificación de amplios sectores sociales y desfavorecidos, como Menéndez Pidal (1973, p. 97) señaló que por volta de 1624 “los espectadores de los corrales de comedia son todavía en gran parte un vulgacho de escuderos, oficiales, muchachos y mujeres”, esta presencia de las clases bajas se materializaba en las localidades más económicas del espacio teatral. Los hombres de estratos inferiores ocupaban el patio, donde permanecían de pie como «mosqueteros», mientras que las mujeres de clase media y baja se agrupaban exclusivamente en la cazuela, que se ubicaba

frente al escenario, habitualmente en el primer piso del edificio opuesto a las tablas y por encima de la puerta de entrada al patio (Brown-Elliot, 2016, p. 275).

Las damas de la alta aristocracia podrían frecuentar los corrales de comedias, aunque su asistencia estaba regulada por estrictas normas de jerarquía y decoro social. El lugar natural de las damas nobles eran los aposentos, que eran palcos privados situados en los pisos superiores de las fachadas que rodeaban el patio. Estos eran los asientos más caros y restringidos, destinados exclusivamente a la nobleza y a las autoridades. Incluso se registró un incidente con la realeza, en que la presencia de la reina Isabel de Borbón, no solo asistía, sino que en ocasiones participaba de la atmósfera del corral de forma extravagante, llegando a lanzar ratones a las mujeres de la cazuela para provocar el desorden (Zorita Bayón, 2010, p.40).

Algunos especialistas sugieren que en estos tiempos es posible aceptar que hubo creciente interés femenino por la literatura por tener un mayor tiempo libre que los hombres, mientras los hombres se ocupaban en los «negocios» o la vida pública, las mujeres — relegadas al ámbito doméstico o al «balcón de celosías»— disponían de horas que dedicaban a la lectura de las novelas o podían apreciar incluso las comedias, como señala el análisis crítico “*Comedia y novela del siglo XVII*” de Baquero Goyanes:

La vinculación del género *novela* al gusto lector de las mujeres es algo que se diría sutilmente establecida ya en el *Decamerón*, de Boccaccio, con la primacía de narradoras sobre narradores (siete frente a tres). Si se acepta el que, tradicionalmente, las mujeres disponían de un mayor tiempo libre que los hombres, se tenderá también a aceptar la facilidad con que ese ocio podía ser dedicado a la lectura de *romans*, de *novelle* e incluso de *comedias*. (Baquero Goyanes, 1983, p. 15).

Durante el Siglo de Oro español, el incremento del interés por la lectura entre las mujeres tuvo un impacto significativo en la producción y en la diversidad de la literatura destinada a este público y sus puntos de vista. Aunque los índices de analfabetismo eran elevados para el público femenino, esto no era un problema sin solución para obtener el conocimiento de las obras escritas; La literatura llegaba a las mujeres no solo a través de la lectura directa, sino mediante la lectura en voz alta, una práctica común en hogares y conventos. En los conventos, las monjas solían leer comedias y libros de ficción en voz alta para entretener a sus compañeras, «representándolas» con afecto y gesticulación (Gentilli; Londero, 2011, p. 18). Según Strosetzki (1998, p. 255) apud (Cotarelo Y Mori, 1904, p. 267) se documenta un testimonio de un padre llamado Fomperosa y Quintana que indica que, en las compañías de teatro, a menudo los hombres leían los papeles a las mujeres que no sabían leer para que pudieran tomarlos de memoria.

Según se indica en Baquero Goyanes, que cita brevemente la obra *Los libros de pastores en la literatura española* de F. López Estrada, que destaca Tirso de Molina como un autor y observador privilegiado de los hábitos lectores femeninos, gracias a su identidad religiosa, lo que le otorgaba acceso a confesiones íntimas:

Las mujeres, a medida que iban aficionándose cada vez más a la lectura, hicieron que el número de lectoras creciese y que los títulos fuesen cada vez más varios. Tirso de Molina resulta un testimonio de excepción, pues fue a un tiempo autor literario y religioso que conoce secretos de confesión; pudo, pues, darse cuenta de los gustos, efectos e intensidad de las lecturas femeninas (López Estrada apud Baquero Goyanes, 1983, p. 15).

En una clasificación sobre la producción dramática áurea, Ignacio Arellano (1995, p.138) divide la comedia en general (que estaría dentro de las convenciones de “las obras dramáticas cómicas”: comedias de capa y espada, comedias de figurón, comedias palatinas, burlescas, el entremés y otros géneros breves cómicos), que se desenvuelve mayoritariamente en ámbitos cotidianos tratando temas de amor y honor bajo una lógica de enredo e ingenio humano, de “las obras dramáticas serias” que agrupan las tragedias, “las comedias serias” con posibles variedades de comedias heroicas, hagiográficas (o de santos), de gran espectáculo, las tragicomedias y los autos y loas sacramentales “caracterizados por el asunto eucarístico, el uso masivo de la alegoría y ciertas delimitaciones precisas en su pragmática teatral”, además combinan la finalidad edificante o instrucción moral (*docere*) con el deleite visual.

Sin embargo, a pesar de la importancia de las comedias religiosas del Siglo de Oro, existe una carencia en la investigación respecto a cómo estas obras desafían algunas normas sociales y buscan representar las dificultades cotidianas del público femenino en sociedades marcadas por estructuras normativas rígidas. En particular, “*La madrina del cielo*” presenta algunos mecanismos narrativos y simbólicos que cuestionan las jerarquías tradicionales, las normas que privilegian a los hombres y plantean conflictos éticos que no han sido suficientemente explorados desde una perspectiva crítica y actualizada.

El presente análisis del texto dramático “*La madrina del cielo*” se fundamenta en un enfoque metodológico cualitativo que opera desde la semiología teatral. El objetivo es desvelar la práctica significativa de la obra para identificar los elementos que critican las dinámicas de género, recurriendo a instrumentos de análisis que articulan la estructura profunda (macroestructura) con el detalle del discurso de los personajes (microestructura). El estudio inicia con el análisis macroestructural de la acción, desde la perspectiva propuesta por Anne Ubersfeld, mediante la aplicación del “modelo actancial de Greimas” (Ubersfeld, 2005, p.29). Este procedimiento es de valor heurístico, buscando determinar la función sintáctica de

los personajes para ir más allá de la mera caracterización psicológica y exponer el conflicto ideológico subyacente. La investigación se centrará en situar a la mujer protagonista en la posición del Sujeto y, para este artículo, identificar que los personajes malos, las personificaciones y los comportamientos violentos hacia las mujeres, están en la casa del Oponente. El carácter inherentemente dialogístico y policéntrico del drama se revela a través de la concurrencia y el conflicto de varios modelos actanciales en el texto.

La microestructura del texto se abordará mediante el examen del personaje y el diálogo. Este enfoque se centra en el estudio profundo de los diálogos y relaciones discursivas entre los personajes, considerando aspectos como las posiciones enunciativas, los subentendidos, los presupuestos y las dinámicas de poder presentes en el texto teatral. La caracterización de las figuras femeninas se realizará observando el análisis de su discurso para reconstruir su posición ideológica. El análisis del diálogo se apoya en el enfoque hermenéutico y analítico textual propuesto por José-Luis García Barrientos en su guía *Cómo se comenta una obra de teatro*. El método de García Barrientos subraya que el carácter del personaje es el resultado de la operación de “caracterización”:

Entenderemos por carácter el conjunto de atributos que constituyen el “contenido” o la “forma de ser” del personaje; en términos aristotélicos, «aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales». El concepto de caracterización pone en primer plano la cara artificial del personaje como constructo, como entidad que hay que fabricar. Una persona “tiene” un carácter, que se puede describir (nunca exhaustivamente), pero que no es resultado de ninguna operación caracterizadora; el carácter de un personaje, por el contrario, no es más que la suma de los rasgos que se le atribuyen en su caracterización. Así, además de subrayar el matiz de artificio, la caracterización remite a una operación que se despliega en el tiempo —en efecto, el personaje se va “haciendo”, cargándose de atributos a lo largo de la obra— y que no se completa hasta su última intervención o la última referencia a él. La caracterización resulta, en fin, libre de la ambigüedad del concepto de carácter, constitutivo para la persona y atributivo para el personaje. Para éste, que es del que aquí se trata, el carácter no es sino el resultado de la caracterización. (García Barrientos, 2012, p. 196-197).

En seguida, García Barrientos (2012, p. 207), presenta algunas técnicas para la caracterización aplicada, que se resumen en seis técnicas principales: **Verbales** (a través del diálogo) o **Extraverbales** (acciones y signos escénicos); **Reflexivas** (el personaje se describe a sí mismo) o **Transitivas** (un personaje describe a otro); **Explícitas** (se llevan a cabo de forma directa) o **Implícitas** (indirectas, involuntarias, inconscientes o subliminales), siendo estas últimas a menudo más fiables. La convergencia de estas técnicas construye el carácter o “forma de ser” del personaje. El presente análisis aplica estas técnicas como vía principal para identificar la crítica de género, enfocándose en la función caracterizadora (uso del lenguaje en relación con el carácter y la situación) y la función ideológica o didáctica, evaluando la

coherencia o disonancia (el decoro) del lenguaje respecto a la condición sociocultural del personaje, en su conexión con el estilo barroco.

Para desentrañar el cuestionamiento implícito a las normas de género, se llevará en cuenta la teoría polifónica de Oswald Ducrot, reconociendo la doble enunciación teatral y conceptos de “Presuposición y actos de lenguaje” (Ducrot, 1987, p.11). Esta aproximación permite distinguir entre el subentendido (no-dicho dependiente de la interpretación) y el presupuesto (implícito inmediato, postulado aceptado en el mensaje). La tarea crucial consistirá en localizar los presupuestos ideológicos, que rigen el diálogo, propios del siglo XVII, que sustentan por ejemplo una visión de inferioridad femenina supeditada a la voluntad masculina, así como una estructura social donde el honor es el valor supremo que rige la existencia humana y la justicia divina. Para ello, demostraremos cómo la obra, a través de sus conflictos dramáticos y las réplicas de la protagonista, los pone en cuestión. El análisis, al determinar las condiciones teóricas de la práctica significativa de la obra, permitirá demostrar cómo el texto puede albergar un dialogismo que satiriza partes de la ideología dominante de su tiempo. Para ilustrar esta dinámica de poder y la subordinación de la integridad femenina al capricho masculino, se presenta el siguiente recorte del corpus, en el que el personaje Dionisio racionaliza el abandono de Marcela tras haberla abusado contra su voluntad:

DIONISIO: Cualquier cosa hasta gozalla / se tiene en veneración / hasta poder alcanzalla; / mas, llegada la ocasión, / el mejor pago es dejalla. / Lo que te tuve de amor / volvió en aborrecimiento; / llegó a su punto el rigor, / y entre el deseo y contento / puso ley el desamor (Molina, 2006, p. 176).

Por varias razones, este pasaje es paradigmático de la cosificación de la mujer en el marco del pensamiento teológico y social del Siglo de Oro, la inferioridad femenina no se presenta únicamente como una condición biológica, sino como una construcción ideológica donde la mujer es validada o descartada según la voluntad y el deseo del hombre: El término “gozalla” o “gozarla” reduce a Marcela a una mercancía cuya utilidad termina en el acto sexual. La veneración que Dionisio profesaba inicialmente no era un reconocimiento de la dignidad de Marcela, sino un síntoma de la dificultad de la seducción; El texto establece que el hombre tenía la potestad de “poner ley” sobre los sentimientos y el destino de la mujer, pues la decisión unilateral de Dionisio deja a Marcela en una posición de absoluta vulnerabilidad social; La frase “el mejor pago es dejalla” resume la deshumanización de la víctima; tras la violación, el agresor no siente obligación de restauración, sino que ejerce su privilegio de abandono, invalidando cualquier derecho de la mujer sobre su propio honor. Esta

visión presupone que, para la época, la mujer se caracterizaba como una posesión o un ser cuya voluntad era secundaria frente a la del hombre.

Se espera que el análisis revele cómo *La madrina del cielo*, una obra del teatro barroco, que demuestra la ideología contrarreformista cuando sustenta que solo el orden divino podía sanar las heridas de una sociedad corrompida y violenta, también está en armonía con la utilización de la representación femenina para reflejar y cuestionar las opresiones y violencias patriarcales del siglo XVII, evidenciando tensiones internas y sociales mediante los diálogos. La obra muestra mecanismos teatrales que permiten una crítica social novedosa para su época; Para las espectadoras de la época, ver a otras mujeres que enfrentan la violencia y reclaman justicia representaba una forma de catarsis ante su propia limitación social. Aunque el desenlace sea el matrimonio (un mecanismo de cierre convencional), la obra subraya que la salvación depende del libre albedrío y la resistencia del individuo (en este caso, la aceptación del perdón por parte de Marcela), lo que constituye una perspectiva relevante sobre la discusión del papel de la mujer y de sus derechos en la incipiente sociedad moderna, con resonancias para estudios interdisciplinarios.

1.1 Objetivos del trabajo

El objetivo general de este trabajo es examinar críticamente cómo se caracteriza a la mujer en la obra "*La madrina del cielo*", con autoría designada tradicionalmente a Tirso de Molina, enfocándose en problemáticas sociales como la violencia hacia las mujeres, y evaluar su impacto en la estructura dramática.

Para alcanzar este objetivo, se plantean los siguientes objetivos específicos: Analizar las características externas e internas de los personajes: rasgos físicos, psicológicos, sociales, roles dramáticos, evolución y relaciones interpersonales; Ubicar la obra y los personajes femeninos en su contexto histórico, artístico y social para comprender las condiciones que influyen en su caracterización; Identificar símbolos, discursos, arquetipos y estrategias narrativas que construyen la subjetividad y función de los personajes; Situar los personajes en un diálogo con otros textos del Siglo de Oro para destacar originalidades o convenciones.

La pregunta central que guía este estudio es: ¿Cómo la obra presenta, refleja y cuestiona las tensiones sociales y psicológicas de su época, con relación a la mujer? La elección de este tema responde a la necesidad de profundizar en la comprensión de cómo el teatro religioso del contexto barroco en el Siglo de Oro español puede ofrecer aportes

significativos tanto para el análisis de las dinámicas sociales y éticas en contextos de poder como para la historia literaria.

1.2 Estructura del trabajo

En el presente estudio, la articulación capitular está organizada en cinco secciones principales, y subsecciones numeradas, se adopta una organización en que la estructura del trabajo se basa en un enfoque metodológico cualitativo que opera desde la semiología teatral. El análisis se divide en componentes estructurales: Análisis macroestructural, que se aplica el modelo actancial de Greimas, siguiendo la perspectiva de Anne Ubersfeld, para determinar la función sintáctica de los personajes y exponer el conflicto ideológico subyacente; y el análisis microestructural que se apoyará en la guía de García Barrientos, y abordará el examen del personaje y el diálogo, centrándose en el estudio de las relaciones discursivas entre los personajes. Para identificar el cuestionamiento implícito a las normas de género, se aplicará los principios de la teoría polifónica de Oswald Ducrot, distinguiendo entre el subentendido y el presupuesto ideológico para desmantelar las dinámicas de poder presentes en el texto teatral.

2 CONTEXTO HISTÓRICO-LITERARIO Y SOCIOCULTURAL

Durante los siglos XVI y XVII en España, las principales preocupaciones femeninas estaban intrínsecamente ligadas a su subordinación y dependencia del hombre. La vida de las mujeres estaba mayoritariamente confinada al ámbito doméstico y familiar (Sanz, 2019). Las mujeres, en esta época, estaban subordinadas jurídica, social y culturalmente al poder masculino, principalmente dentro del matrimonio y la familia, donde se esperaba de ellas castidad, obediencia y sumisión, como ideales de honor y virtud femenina. La caracterización de Marcela y su conflicto con Dionisio ejemplifican las inquietudes y contradicciones de la época en torno a la honra y la sexualidad, además de cuestionar sobre los preceptos de la libre elección de las relaciones matrimoniales para la comunidad en general. Los sentimientos o intereses de la mujer rara vez intervenían en la elección del cónyuge, siendo a menudo concertados por los padres. La mujer era vista como una propiedad que debía ser celosamente custodiada. Así, existía una creencia generalizada de que la mujer era “un ser inferior, incapaz de poseer convicciones firmes, incapaz de tener buen juicio y abocada por naturaleza al placer. No se podía confiar en ella” (Liurgo, 2018). Esta visión se justificaba por teorías religiosas y morales que determinaban que para la mujer solo existían dos caminos honrados: el matrimonio o la reclusión en un monasterio.

Además, el contexto sociocultural, marcado por la ofensiva de la Contrarreforma, influyó en las producciones teatrales a través de la vigilancia ideológica y los criterios artísticos impuestos. La Contrarreforma como es más conocida, o la Reforma Católica, para otros teóricos, como Daniel-Rops (1999, p.7) fue una doctrina de renovación espiritual y reorganización dentro de la Iglesia Católica. En un contexto de ideas confusas y amenazas externas, la Iglesia buscó claridad y solidez dogmática. Esto culminó en el Concilio de Trento (1545-1563), que fijó la fe católica en un “bloque compacto” y reanimó las tradiciones litúrgicas.

Sin embargo, el Concilio de Trento impuso criterios de decoro moral, didactismo y veracidad histórica en las representaciones artísticas. Las figuras no debían inducir a error ni a la superstición, y se prohibió la representación de desnudos y de temas profanos o mitológicos que pudieran desviar la piedad (Daniel-Rops, 1999, p.155). La Inquisición fue el mecanismo clave para el control ideológico. Los censores perseguían el “proceso al libro” y estaban particularmente atentos a la vulgarización de la Sagrada Escritura (la biblia) mediante coplas, canciones o representaciones escénicas. En 1583, se consideró que las representaciones teatrales de la Sagrada Escritura debían ser examinadas y aprobadas

previamente por los inquisidores para evitar irreverencias (Pinto Crespo, 1983, p 278). Sin embargo, la Contrarreforma buscó un arte apologético que exaltara todo lo que el protestantismo negaba, como, por ejemplo, el culto a la Virgen, la primacía del Papa, la fe en los sacramentos (Daniel-Rops, 1999, p.156).

El teatro se vio, por un lado, obligado a cumplir con los rigurosos cánones de la Contrarreforma para asegurar su función didáctica y moral, y por otro, continuó siendo un medio para la circulación de discursos que, aunque a veces heterodoxos o críticos (como la sátira social), se camuflaban en la ficción para un público heterogéneo, no solamente compuesto por grupos nobles.

2.1 Estado de cuestión

Acerca del origen de "*La madrina del cielo*", tradicionalmente se acepta incluirla dentro del conjunto de textos atribuidos al destacado comediógrafo y mercedario Fray Gabriel Téllez, conocido bajo el pseudónimo de Tirso de Molina. Sin embargo, actualmente esa autoría es muy discutida. La problemática es que todavía no existen documentos históricos concluyentes que confirmen con seguridad que Tirso sea su creador intelectual. A pesar de esto, existen fuertes razones derivadas del contexto histórico-religioso que explicarían por qué el autor no dejó explícita su autoría, los problemas que enfrentaría al publicar la obra están íntimamente vinculadas a la severa censura y los conflictos internos que Fray Gabriel Téllez podría sufrir dentro de su orden en la iglesia católica. Aunque la obra es un drama religioso, la mera especulación de inclusión de elementos considerados "profanos" en su obra, por sus enemigos de profesión, podrían haber sido suficientes para ser objeto de críticas o sanciones, forzando al autor a omitir su nombre.

La estudiosa Elena Nicolás Cantabella, en su tesis que analiza el pensamiento religioso de Tirso de Molina, clasifica con demasiada ponderación "*La madrina del cielo*" como un auto sacramental de dudosa autoría (junto con "*El laberinto de Creta*" y "*La ninfa del cielo*") y basa su duda en la falta de calidad y la ausencia de la defensa combativa de la tesis inmaculista, como suele ser habitual en las obras de Gabriel Téllez (Nicolás Cantabella, 2017, p.391). Cabe destacar en su tesis que ella sigue la línea de opinión de otros críticos literarios como Wardropper, que opina que "*La madrina del cielo*" no es un auténtico auto sacramental ni un auto mariano, en su lugar, la clasifica como "una comedia divina en un acto" (Wardropper, 1967, p.321); y, Ignacio Arellano que señala que de todas las obras atribuidas como "autos" de Tirso, "*La madrina del cielo*" es la "menos sacramental" y la

describe como una pieza dramática en un acto, de argumento propiamente hagiográfico, que carece de la aparición del asunto eucarístico o de una estructura alegórica (Arellano, 2001, p.271). Arellano también conecta su trama con los motivos que aparecen en las colecciones medievales de milagros de la Virgen, en especial, con el milagro VI que corresponde a “El ladrón devoto” de la obra de Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora* (Nicolás Cantabella, 2017, p.375).

La cuestión de si la obra puede ser atribuida a Tirso de Molina es controvertida para varios estudiosos, pero resulta pertinente no descartar la atribución de *La madrina del cielo* a Tirso de Molina, dado que siempre “será más útil tener unas ediciones críticas fiables, aunque de dudosa atribución, que no tenerlas, a la espera de que nuevas investigaciones aporten datos suficientes para modificar autorías” (Oteiza, 2006, p.113). Asimismo, en este análisis se considera que la obra presenta una estructura catequética, utilizando lo visual para reforzar su mensaje, y muestra a la virgen María en su rol de “medianera” o intercesora y celebrada por su pureza, un concepto que es frecuente en el teatro del maestro mercedario;

Si bien la atribución permanece en el terreno de la controversia filológica, los indicios temáticos sugieren que la presencia destacada del personaje Santo Domingo en la pieza es un elemento fundamental que favorece la autoría de Tirso de Molina, debido a su vínculo biográfico y geográfico, Tirso vivió en la ciudad de Santo Domingo (Isla Española) entre 1616 y 1618. Durante este periodo, consiguió el grado de Lector de teología y predicador, lo que le otorgó un conocimiento directo no solo de la geografía del lugar, sino también de la importancia de la orden dominica en la región. Este contacto vital con el entorno del santo refuerza la posibilidad de que Tirso eligiera a este personaje para homenajearlo con un auto de naturaleza hagiográfica. Conviene subrayar que la obra se define como un «auto famoso de Nuestra Señora del Rosario» y que la tradición católica atribuye la entrega del rosario precisamente a Santo Domingo, su inclusión como intercesor del pecador Dionisio es un requisito temático y hagiográfico que Tirso, como teólogo experto, conocía profundamente. En la obra, el santo utiliza el rosario como un instrumento físico y espiritual para rescatar al hombre de las garras del Demonio.

Además, es posible comprender “*La madrina del cielo*” como perteneciente al subgénero “auto sacramental”, pues cumple con características esenciales del género, como el uso de alegorías para representar conceptos teológicos, la presencia de referencias bíblicas y del tema eucarístico implícito, la presencia de personajes simbólicos, una finalidad didáctica y la centralidad del matrimonio, que es uno de los sacramentos católicos, como tema principal. Esta pieza refleja las tensiones de la mentalidad del período histórico en que despuntó el estilo

barroco, en la que predominaba una visión estricta de la moralidad y un orden social rígido, además, probablemente fue publicada a partir de la década 1610, si llevamos en cuenta la «*Cronología de Tirso de Molina*» de la Revista *Anthropos*, que afirma que Tirso comenzó su carrera de dramaturgo el 1610 mientras residía en Madrid (Pinillos, 1999, p.26).

En la presente investigación se selecciona para análisis principal a los personajes femeninos de *La madrina del cielo*: las mujeres que destacan con mayor relevancia son Marcela y la Virgen María (la “madrina del cielo”). Marcela representa la virtud y la inocencia vulnerada, pues sufre una agresión que da origen al conflicto central de la obra. Su papel es doble: por un lado, como víctima que reclama justicia y, por otro, como figura redentora que finalmente perdona a su agresor, su experiencia juega un rol fundamental en la articulación del conflicto y la resolución dramática de la obra. La virgen María, en tanto, es la figura alegórica y protectora que interviene para hacer cumplir la justicia, hacer la reconciliación y ofrecer el soporte final, actuando como mediadora que refleja los valores teológicos y morales de la obra. Esta selección se fundamenta en la importancia de la representación femenina como símbolo de resistencia y protagonismo en disputas por la justicia dentro del marco barroco, así como en el contraste que generan sus interacciones con personajes masculinos claves como Dionisio y Doroteo, quienes encarnan actitudes contradictorias respecto al deseo, al poder y a la moralidad.

3 SINTAXIS TEATRAL Y VOZ DE LA MUJER PROTAGONISTA

3.1 El análisis macroestructural de la acción

El punto de partida para ese análisis es la perspectiva semiológica adaptada por Anne Ubersfeld (2005), con base en el modelo actancial, originalmente desarrollado por A. J. Greimas (1966,1970), que tiene como objetivo establecer la función sintáctica de los personajes y exponer el conflicto ideológico subyacente. El modelo de Greimas es un esquema universal que busca definir la estructura básica de todo universo dramático, estableciendo un vínculo entre las acciones de los personajes, así el actante no es un personaje individual, sino una entidad que se define por su función dentro del sistema global de acciones (Pavis, 2008, p. 7).

El modelo canónico (de Greimas) se componía de seis actantes agrupados en tres ejes binarios o pares de funciones, reflejando una lógica temporal y causal esencial para determinar la trayectoria de la acción: 1º. El eje del deseo o del querer (Sujeto → Objeto) que

define la búsqueda central del drama. 2°. El eje del poder (Destinador → Destinatario) que establece el valor o la ideología en juego, y 3°. El eje de la comunicación o del saber (Adyuvante → Oponente) que representa las fuerzas que facilitan u obstaculizan la acción. (Pavis, 2008, p. 8).

Ubersfeld adaptó el modelo actancial para el análisis teatral, centrándose en la articulación discursiva y figurativa de la obra, lo cual implica una inversión en la función del Sujeto y del Objeto. En su enfoque, el Sujeto pasa a ser la función manipulada por el eje Destinador-Destinario (es decir, el valor que se define ideológicamente), mientras que el Objeto pasa a ser la función tomada entre el Adyuvante y el Oponente.

En el caso de *La madrina del cielo*, la acción se articula en torno a la búsqueda de justicia por parte de Marcela tras la afrenta perpetrada por Dionisio. La Virgen María, en su rol de mediadora, apoya a Marcela en el desenlace como madrina celestial: propicia la reintegración social de ambos personajes y la recuperación del honor mediante el matrimonio religioso, entendido como un pacto indisoluble que trasciende con creces el simple contrato nupcial sancionado por la falible justicia civil. Así, evita que Marcela se quede sin protección y sin sus expectativas atendidas; además, la Virgen en su papel de Madrina garantiza que el drama hagiográfico culmine en el triunfo de la decisión de la protagonista femenina, al demostrar que el perdón otorgado por esta constituye un acto de soberanía moral que incluso obliga a la divinidad a actuar conforme a la voluntad de la víctima.

3.1.1 El par de base de toda narrativa dramática: Sujeto-Objeto de su deseo

Sujeto (S): Marcela. Ella es la figura central cuya acción impulsa la trama. Aunque inicialmente es objeto de deseo carnal por parte de Dionisio, en el contexto general de la obra, su función principal es la de Sujeto de la acción, buscando la resolución de su “afrenta”.

Objeto (O): La gloria, la preservación de su virtud. El objeto inicial es la satisfacción de la afrenta, que se transforma, por voluntad del Destinador (Jesús), en el objeto superior del perdón (hacia Dionisio) y la consecuente gloria/salvación. El objeto final y tangible es el matrimonio con Dionisio.

3.1.2 El par Destinador-Destinario

Destinador (D1): Jesús Cristo / Dios / La virgen. Jesús Cristo es el Destinador principal que interviene directamente, es Él quien asume la carga de la afrenta de Marcela y quien finalmente dicta la sentencia y distribuye la recompensa. La Virgen se inscribe como un segundo Destinador o co-Destinador en el esquema actancial de la obra, su función es un excelente ejemplo del actante que es escénicamente ausente (cuando Marcela apela a Jesús) y luego se hace visible como mediadora para cumplir la función ideológica de la obra: el mensaje del perdón y la devoción mariana (el rosario) como vía de salvación. Ella, como madre e intercesora, materializa la clemencia que es el valor supremo distribuido por Dios.

Destinatario (D2): Marcela / Dionisio / Chinarro. Marcela es la receptora de la recompensa y el consuelo. Sin embargo, el Destinador (Jesús) dirige una enseñanza general sobre la ley del perdón, lo cual convierte al público (del teatro) o a la “Humanidad” en un destinatario más amplio, ya que la acción debe servir de ejemplo social. La función de Dionisio en la pieza cambia radicalmente debido a su reversión y a la intervención de los Adjuvantes, marcando un deslizamiento o transformación de las funciones actanciales. En el acto final, Chinarro relata cómo vio a Doroteo ser condenado, mientras que Dionisio era amparado, así fue él también un destinatario de la revelación divina. Chinarro no encaja en una sola función actancial fija, sino que presenta un modelo de deslizamiento. Comienza como Oponente potencial, pero se transforma en Adjuvante de la Salvación de Dionisio y Destinatario de la lección de clemencia y obediencia, siendo su presencia funcional para la demostración ideológica de la obra, es decir, la victoria de la misericordia sobre la justicia o venganza humana.

3.1.3 El par Oponente y Adjuvante

Oponente (Op): El Demonio / Los vicios / La música de los vicios / Doroteo / Dionisio (inicialmente)/ Chinarro (inicialmente). El Demonio encarna el vicio y el pecado, fuerzas que Marcela (S) debe vencer para obtener la gloria, y a las que Santo Domingo, la Virgen y Jesús se oponen. Antes de su aparición física, su influencia ya está marcada; Otro oponente es Doroteo, que impulsa la acción violenta contra Marcela (Sujeto), aconsejándole a Dionisio: “Entra y gózala por fuerza” (Molina, 2006, p.174), celebra el rechazo de Dionisio a la reparación, demuestra su desprecio por los valores religiosos al sugerir el robo de las ropas a Santo Domingo y Chinarro, y cuya ausencia de clemencia y piedad lo condena. Doroteo al ver a Dionisio actuar mal, proclama irónicamente que Dionisio “Entra en el nombre del diablo” (Molina, 2006, p.174), e inmediatamente describe la acción como propia de

Demonios: Esto establece al Demonio como la fuerza impulsora del pecado y la violencia (la afrenta cometida contra Marcela), siendo, por lo tanto, uno de los Oponentes fundamentales que inicia el conflicto. En la primera parte de la obra, Dionisio opera como el principal oponente del Sujeto (Marcela) y, por extensión, del Destinador ideológico (Jesús). En la secuencia intermedia de la obra, Chinarro se opone a los valores del Destinador (Dios/Virtud). Chinarro es un novicio que ha entrado en la religión por miedo o pasión, no por virtud. Su discurso está lleno de reniegos y blasfemias. Su monólogo revela que fue un salteador, jugador y asesino. Su actitud de resistencia ante el robo de su hábito por Doroteo y Dionisio y su posterior deseo de venganza lo colocan en directa oposición a la paciencia y la humildad predicadas por Santo Domingo, valores que son Adjuvantes de la salvación.

Adjuvante (A): Jesús / Santo Domingo / La Virgen / Un Ángel / La música virtuosa / el Bailarín / La Virtud / Chinarro (al final). El Adjuvante auxilia al Sujeto en su acción. En la escena clave, Jesús funge como Adjuvante (aunque también como Destinador) y Santo Domingo actúa como apoyo ritual (presente con la lanza). La Virgen también se une como la madrina, asistiendo y bendiciendo la unión. La música virtuosa es el antídoto sonoro que asegura que el mensaje de salvación del Destinador llegue al Destinatario. El Bailarín es un Adjuvante alegórico que, mediante la acción física (la danza), proporciona el signo no-verbal necesario para teatralizar y solemnizar la victoria de la gracia divina. Chinarro es el donado que hace parte del suceso del robo del rosario de Santo Domingo, actúa como un elemento contextual que valida y es testigo de la devoción mariana de Dionisio.

Hay un conflicto en el eje del deseo (S/O) y el eje del poder/saber (D1/D2): la protagonista femenina (Marcela) es inicialmente confrontada por los deleites y vicios de Dionisio (Oponente). La acción de Marcela está inscrita en una praxis social e histórica —la ley cristiana del perdón— que culmina en la integración social de Dionisio (Destinatario) por medio del arrepentimiento y concordancia de matrimonio, satisfaciendo la requisición individual de Marcela. Esta transformación del objeto de venganza en objeto de perdón es el triángulo ideológico que permite mostrar cómo la mujer protagonista obtiene el triunfo a través de la fuerza moral y la clemencia, en contraposición a las dinámicas de honor y venganza crueles, que aquí son representadas como un Oponente a vencer.

3.2 La microestructura del texto dramático

El análisis de la microestructura textual de *La madrina del cielo* revela cómo la función caracterizadora de los diálogos de Marcela y la Virgen cuestiona presupuestos ideológicos del Barroco español. La obra, como práctica significativa, vehicula un dialogismo

que trasciende la tradición conservadora contrarreformista, utilizando la alegoría religiosa para manifestar una discusión al rol femenino y a las dinámicas de poder de la época. Marcela califica su agresión como «sinrazón» y «delito feo e inorme», evidenciando el fracaso, el desamparo y la insuficiencia del sistema de justicia social, estatal y civil en su protección, lo que la obligó a reclamar la justicia ideal en el Cielo, por su compromiso de voto de virginidad, lo que consideraba que la ofensa principal era contra Dios, no solo contra ella.

Los códigos teatrales tradicionales se desestabilizan cuando la dramaturgia emplea imágenes potentes, como Cristo con las manos atadas, para enfatizar cómo la voluntad humana —representada en la penitencia del pecador— puede «atar» la justicia divina, priorizando el libre albedrío y la redención sobre el castigo determinista. La Virgen, en su rol activo de intercesora, y otras nuevas funciones de «fiscal» y «madrina», negocia la salvación del pecador mediante un diálogo con Cristo que teatraliza la oratoria sagrada, diseñada para conmover los afectos del público a través de la interacción simpática. Así, la obra tensiona la edificación religiosa con una reflexión social disruptiva, evidenciando las fisuras ideológicas del teatro sacro áureo.

3.2.1 La caracterización de los personajes por el nombre

El análisis del personaje es el centro de la microestructura, entendida no como una “sustancia” psicológica, sino como un lugar de convergencia de estructuras diversas. (Ubersfeld, 2005, p. 72). La caracterización de los personajes en *La madrina del cielo*, conforme al método de García Barrientos, se fundamenta en el análisis de si su denominación, ya sea por nombres comunes o propios, es explícita o alegórica, o si simboliza cualidades de forma patente o más soterrada (García Barrientos, 2012, p.207). En un auto sacramental, los nombres cumplen una función esencial para establecer la estructura moral y la geometría de la acción. Una parte significativa del reparto está compuesta por figuras cuya identidad, carácter o función se define inmediatamente por su nombre o título, representando la estructura divina o abstracta de la obra.

Entre las figuras metafísicas, Jesús Cristo es el juez, la Virgen tiene un rol central, identificada como la figura titular (“madrina del cielo”) y la intercesora ante Jesús Cristo para obtener el perdón a Dionisio. Santo Domingo también cumple una función de mediador y defensor de la piedad del pecador. El Ángel actúa como guía y señal de la voluntad divina. El Demonio se describe explícitamente como la fuerza antagonista, cuya función es tentar y

precipitar a los pecadores al infierno. De manera similar, los Vicios y las Virtudes son personificaciones que intervienen directamente para influir en el alma del penitente Dionisio, a través del canto y la disputa.

La segunda categoría incluye personajes que son individualizados por sus nombres propios y cuyas características se trazan a partir de sus acciones y conflictos narrativos, ejemplificando la distinción entre lo que se es y lo que se hace.

Dionisio representa el arquetipo del pecador en conflicto, caracterizado por su inmersión en el vicio, e impulsado por un deseo que abrasa su cuerpo y alma. No obstante, su carácter se distingue de su compañero por una inclinación hacia la piedad, manifestada en su devoción al rosario y su temor al divino. Es su capacidad para la clemencia, que contrasta con la riguridad de Doroteo, lo que le otorga la sentencia de penitencia, y el camino a la salvación.

Doroteo, como contrapunto de Dionisio, es un personaje definido por su persistencia en el mal. Es el compañero de Dionisio en sus malas acciones, un cínico que carece de fe y que alienta a la transgresión. Su vida de maldad continua lo lleva a ser condenado sin posibilidad de intercesión.

La caracterización de Marcela se basa inicialmente en su virtud, siendo descrita por Dionisio como un “ángel bello” y “recogida y honesta”. Aunque sufre una violación que la lleva a clamar por venganza a la “Suma Alteza” (Jesús), su piedad se impone al rencor en un acto final de perdón de su enemigo.

Chinarro se define por una contradicción irónica entre su estado de obediencia religiosa y su naturaleza violenta y fanfarrona. Su extenso parlamento revela un pasado criminal (ladrón, jugador y asesino), caracterizándolo como un personaje que se jacta de su valor incluso ante figuras históricas y nobles. Pese a acogerse a la religión, su cólera lo lleva a un deseo de venganza por el robo de su hábito. E, irónicamente, es su cobardía ante el robo de su hábito que se transforma en rabia y deseo de venganza, aunque es llamado a la paciencia y obediencia por Santo Domingo.

3.2.2 La caracterización de las mujeres protagonistas

La crítica de género se identifica mediante la evaluación del concepto retórico del decoro (*aptum*). El decoro exige la coherencia del lenguaje y de las acciones con el carácter y la situación (García Barrientos, 2012, p.67). Marcela, la figura central de la acción, es descrita por Dionisio en términos de sublimación extrema: es un “ángel bello debajo de humana masa” y una “excelsa escultura de tan divina hermosura”. La protagonista Marcela trasciende la

visión de Dionisio, para revelarse como un sujeto con plena autonomía moral. Su discurso representa una apertura hacia el humanismo, el cual subraya la dignidad radical del individuo y la primacía del libre albedrío sobre los condicionamientos externos.

Marcela no es una víctima pasiva; su voz se levanta para denunciar la quiebra del orden social y la falibilidad de la justicia humana. Es ella quien, en el clímax de la obra, decide las consecuencias del conflicto al aceptar el perdón solo cuando el ofensor ha demostrado una contrición real, logrando así que la «virtud lo alcance todo». De este modo, el matrimonio final no es una imposición, sino la culminación de una victoria moral en la que Marcela, mediante su «voluntad conforme», ha redefinido las bases de la justicia y la nobleza de espíritu.

En el teatro, el personaje dramático resulta de la encarnación del papel (la persona ficticia) en el actor (la persona escénica). Marcela es retratada en el rol arquetípico de la dama “recogida y honesta”. Esto la sitúa en la tradición de las mujeres ejemplares del *Antiguo Testamento*, pero, sobre todo, la alinea con la imagen de la Virgen María, debido a la pureza virginal. La caracterización de las figuras femeninas en esa obra se articula en el fundamento de la santidad y la pureza, las mujeres son las virtuosas, mientras que los hombres son los que necesitan cambiar y mejorar sus vidas corrompidas. La pieza establece una marcada dualidad lingüística y conceptual donde las referencias y palabras asociadas a lo femenino están consistentemente cargadas de connotaciones elogiosas y salvíficas, las palabras que describen a las mujeres, especialmente a Marcela y a la Virgen María, o a los conceptos que ellas encarnan (las Virtudes), están elevadas a un plano de perfección moral y teológica; mientras que aquellas asociadas a lo masculino, particularmente en la esfera de los galanes pecadores, son despectivas y degradantes, al caer en el vicio, sus actos se definen por la infamia y la destrucción de la honra, se entiende que ellos deban ser los castigados por la justicia punitiva o la penitencia forzada. Esta estrategia discursiva es una justificación para cimentar la interpretación de la victoria moral de la mujer en el drama tirsiano.

La obra “*La madrina del cielo*” se escribe en versos, como lo son todas las obras del teatro barroco. Según García Barrientos (2012, p.352) el verso no es “la consecuencia expresiva de la alta dignidad de los personajes, sino más bien la convención formal que los dignifica y enaltece. Sigue cumpliendo así, con menos fundamento si se quiere, su función de extrañamiento por elevación”. Característica de la Comedia Nueva del Siglo de oro es el empleo de la polimetría, que alterna versos de arte menor (de ocho sílabas o menos) con versos de arte mayor (más de ocho sílabas). Esta combinación no solo impulsa la acción dramática, sino que también permite diferenciar el tono y la función del discurso de cada

personaje. Predomina en “*La madrina del cielo*” el uso del verso octosílabo por todos los personajes, dado que es el más adecuado para diálogos ágiles y narrativas cotidianas, además de que, su popularidad lo convierte en vehículo eficiente de la ideología que informa la obra de Tirso junto al público heterogéneo en el que las gentes más humildes están incluidas. Sin embargo, Marcela, la protagonista humana, recurre al soneto clásico, compuesto por catorce versos endecasílabos, en su plegaria, elevando su discurso a una dimensión lírica solemne y devocional, acorde con el contenido reflexivo que expresa. Este cambio resalta tanto la belleza de su expresión como la superioridad moral y espiritual de su mensaje, otorgándole un prestigio que supera en mucho el discurso narrativo masculino. Esta diferenciación métrica contribuye a conferir un estatus preponderante a las figuras femeninas, en especial a Marcela y a la Virgen María, al vincular sus discursos con formas poéticas de mayor elevación lírica y significado espiritual.

Según Ducrot, “El sentido de un enunciado describe la enunciación como una especie de diálogo cristalizado, en el que varias voces se entrechocan” (Ducrot, 1987, p. 9). En el intercambio desigual entre Dionisio y la Marcela reportada, se revela una dinámica de poder profundamente arraigada en los presupuestos ideológicos de la sociedad patriarcal áurea. Los presupuestos son elementos semánticos cuya responsabilidad el locutor comparte con el oyente, postulados que intentan “aprisionar el oyente en un universo intelectual que él no escogió” (Ducrot, 1987, p. 30).

Los principales presupuestos son: La mujer como objeto de deificación o tentación: Dionisio da por sentado que la belleza de Marcela lo autoriza a la recuesta (petición amorosa). Uno de los presupuestos se enraíza en la visión medieval en la que la mujer es una entidad doble en la tradición del amor cortés que la deifica. Dionisio la ve como una “excelsa escultura”, presuponiendo que su existencia es estética y accesible. Otro presupuesto es el amor y el vicio como intercambio: Dionisio actúa bajo un esquema actancial de manipulación, esto presupone que existe un sistema axiológico en el que el placer inmediato tiene valor, pero su discurso no es ético (no es el valor positivo que se evalúa). Se presupone la supremacía del código de la honra, especialmente para las mujeres. Si un personaje femenino habla de su reputación, se asume el presupuesto de que la identidad del personaje está vinculada a la opinión social (fama). La falta de honra se traduce en exclusión del microcosmos social. Se presupone una moral sexual dicotómica y represiva, la lujuria es pecado, y mientras que el comportamiento liberal es más tolerado para los hombres (el galán puede ser un burlador perdonado o transitoriamente castigado), para la mujer se espera castidad y recato. Además, había el presupuesto social de que el matrimonio era un compromiso por obligación social.

Marcela desmantela este sistema de presuposiciones a través de sus respuestas y de su comportamiento inédito de la mujer de la época en que se pasa la acción de la obra en la Edad Media (siglo XIII) y la mujer del siglo XVII (cuando el autor la concibe). Ella rechaza la dinámica de poder en la que el hombre puede desacatar la voluntad de una mujer y salirse con la suya. Marcela es el actante central de la acción, cuya función dramática reside en la transformación activa de su condición de víctima a mediadora moral. Cuando Marcela advierte a Dionisio que el vicio “suele caro vender, / aunque le ofrece barato” (Molina, 2006, p.174), el sentido literal se refiere a la experiencia negativa del vicio. Sin embargo, el subentendido —la interpretación que el destinatario debe elaborar— es una crítica a la incumbencia de la seducción amorosa dominante al actor social masculino y a las prácticas de acosamiento que vulneraban más a las mujeres en la sociedad. El subentendido revela el alto costo oculto impuesto por la sociedad a la persona que busca placer fuera de las normas, y que ella, como figura femenina pura, se niega a pagar por ser parte inocente (y perjudicada) en esa situación. Este es un cuestionamiento implícito a las normas de género, que se manifiesta en la disonancia (o antítesis retórica) del lenguaje aplicado a la moralidad, forzando al espectador a una reflexión analítica.

Para preservar su honor, tras el ultraje, se ve forzada a apelar a una autoridad superior, ella se posiciona como una negociadora de sus derechos entre el hombre y el propio Dios. Su discurso es elevado y altamente retórico, empleando una elocución que sirve para conferirle dignidad y gravedad moral a su posición enunciativa, lo que constituye un factor importante en su caracterización. Marcela no se limita a la súplica; ella exige justicia “¡Que un gusano tamañito / se atreva a la Suma Alteza!” (Molina, 2006, p.175). Cuando Jesús Cristo muestra la penitencia de Dionisio, Marcela asume la función de parte acusadora que debe perdonar para que el Rey perdone. Al perdonar a Dionisio, por amor [de Jesús Cristo], Marcela ejecuta una acción de clemencia voluntaria que le otorga la victoria. El personaje resulta consecuente en su evolución moral, superando el papel esperado de venganza, que es el fundamento de su autonomía.

La objetividad dramática, al exponer la confrontación entre el Destinador divino y los Oponentes (Dionisio, Doroteo, Chinarro, Los Vicios, el Demonio), obliga al espectador a confrontar las consecuencias socio-históricas del conflicto generado por la violencia de género. La identificación y el distanciamiento se logran a través de la perspectiva afectiva: el espectador se identifica con la justicia y la clemencia encarnadas por Marcela y los actantes divinos, y se distancia de la crueldad del Demonio y de Doroteo. El sociolecto y el idiolecto de Doroteo y Dionisio revelan su baja posición social y moral. Doroteo, al ser un condenado,

sirve de vehículo para el discurso ideológico del vicio, mientras que Dionisio, al transformarse, demuestra la posibilidad de la penitencia. El lenguaje y las acciones de Doroteo, al ser demasíadamente groseras o violentas, se usan para caracterizar la maldad.

Tras ser rechazado por Marcela, Dionisio acepta el consejo de Doroteo de forzarla. Posteriormente, Marcela confirma la agresión, y lamenta haber visto “rompido el virgíneo velo” (Molina, 2006, p.177), confirmando la pérdida de su virginidad mediante la fuerza. La misoginia de Dionisio se manifiesta plenamente en su reflexión posterior al acto, donde reduce a la mujer a un objeto de deseo desechable.

Al expresar que «Cualquier cosa hasta gozalla / se tiene en veneración / hasta poder alcanzalla», el personaje define que la mujer es objeto de una falsa estima o culto solo mientras permanece como un objetivo no conquistado. En su mentalidad, esta "veneración" no es un respeto a la dignidad de la mujer, sino una idealización del obstáculo que termina abruptamente con la satisfacción del apetito. Por ello, sostiene que, una vez lograda la posesión física, el «mejor pago es dejalla», demostrando que para el agresor la mujer carece de valor intrínseco tras el goce. Esta visión instrumental explica por qué su sentimiento hacia Marcela, una vez satisfecha su voluntad, «volvió en aborrecimiento» (Molina, 2006, p.176), sustituyendo la pasión por el desprecio absoluto una vez que el objeto del deseo ha sido «alcanzado». Cuando Marcela, en un intento desesperado por restaurar su honra social, le ruega el matrimonio, Dionisio rechaza categóricamente la reparación, asegurándole que no obtendrá el sí y que jamás la volverá a ver. Esta negativa no solo es un acto de crueldad personal, sino un ataque institucional a la honra, pues la única forma de mitigar el daño de la violación en el contexto dramático del período barroco era mediante el casamiento.

Doroteo puede ser categóricamente considerado un personaje narcisista y misógino debido a su promoción activa de la violación y su subsiguiente desprecio por la víctima, lo cual constituye un ataque directo a la honra de las mujeres. Doroteo es egocéntrico y aconseja explícitamente a Dionisio que consuma la violación de Marcela: “Entra y gózala por fuerza” (Molina, 2006, p.174). Esta incitación a la agresión sexual revela una mentalidad que desestima el consentimiento femenino y reduce a la mujer a un objeto de gratificación. Más allá de la instigación, Doroteo ofrece una justificación cínica y perversa para la agresión, sugiriendo que la víctima podría agradecer el acto forzado: “Podrá ser, viendo cogida la flor del vergel vedado, se te muestre agradecida y que te ofrezca de grado el remedio de su vida” (Molina, 2006, p.174). Al plantear que la pérdida de la flor (la virginidad/honra) a través de la violencia podría resultar en agradecimiento, Doroteo exhibe una profunda deshumanización y una total ignorancia o rechazo de la noción de la honra femenina como valor intrínseco.

Después de que Dionisio viola a Marcela y esta implora la reparación de su honra mediante el matrimonio, Doroteo aprueba la negativa de Dionisio a casarse con ella. Él le aconseja que abandone la situación y desestime las súplicas de Marcela, minimizando el daño irreparable a la honra de Marcela, reforzando la idea de que la mujer es desechable una vez cumplido el propósito sexual masculino. La maldad de Doroteo es confirmada al final de la obra, donde el Demonio lo acusa de haber cometido, junto a Dionisio, graves ofensas sexuales, “forzando viudas, casadas y estrupando las doncellas recogidas y guardadas” (Molina, 2006, p.189). Doroteo es el pecador obstinado que, al enfrentar a su inminente condenación, le pregunta desesperadamente si no hay posibilidad de intercesión a la Virgen María. Esta actitud de súplica tardía, inmediatamente después de que Jesús ha dictado la sentencia que lo condena, revela la naturaleza persistente de su mal comportamiento y al nunca haber cultivado la piedad y la devoción en su vida, es condenado a la pena eterna en el reino de confusión, es decir, la muerte y el infierno.

Chinarro es un personaje clave por su función cómica, es el gracioso, posee carácter extremista, jactancia desmedida y conducta contradictoria. Su diálogo con Santo Domingo es una extensa función diegética o narrativa, donde revela su pasado de salteador y su sociolecto vulgar “¡pesia a quien aquí me trujo!” (Molina, 2006, p.178). Chinarro es el vehículo de la hipocresía y la inconsistencia moral, pero su presencia y su discurso profano magnifican, por contraste, la santidad y la humildad de Santo Domingo y la clemencia final. Su monólogo sobre su vida criminal y su cobardía evidencian su falta de decoro en la vida religiosa. Chinarro establece una pauta de conducta para las mujeres que restringe su sociabilidad y virtud. Contrasta la “afable” naturaleza de su madre con la expectativa que tiene de las mujeres en general: “Bueno es ser el hombre afable, pero la mujer, no digo, que ha de ser como carrasca y amorosa a su marido” (Molina, 2006, p.179). Este juicio impone una rigidez y una restricción social que solo se exige a la mujer, limitando su comportamiento a la fidelidad conyugal, mientras que él mismo vive una vida de desenfreno. Chinarro se jacta de mantener una vida promiscua y polígama al tener “tres mujeres repartidas en tres sitios / las cuales rendían primicias sin ser el fruto caído” (Molina, 2006, p.179), lo que sugiere un control o explotación temprana de su sexualidad. Su actividad como tahúr y prestamista ilustra una instrumentalización económica de las mujeres. Él y sus clientes usaban las posesiones femeninas como garantía o pago en el juego: “las joyas de las mujeres, las arracadas y anillos, cadena, ajorca, manillas y los diamantes más finos” eran entregados para saldar deudas (Molina, 2006, p.179). Esto evidencia una estructura de explotación donde la mujer no solo es sexualmente disponible sino también una fuente de capital para la actividad

ilícita de Chinarro. Él menciona haber cometido un asesinato para defender el honor de una de sus damas “Maté un hidalgo en la plaza por un no sé qué me hizo a la una de mis damas” (Molina, 2006, p.180). Si bien esta acción puede interpretarse como protección, se da en el contexto de su estilo de vida criminal y deshonesto (un salteador que tiene tres amantes), sugiriendo que la honra que defiende sería, en realidad, una defensa de su derecho de posesión sobre la mujer. La redención de Chinarro se presenta como un proceso de conversión inestable que oscila entre su pasado criminal y su nueva vida de retiro espiritual. Inicialmente caracterizado como un donado que acompaña a Santo Domingo, su discurso revela un deslizamiento de carácter. Sin embargo, esta transformación no es definitiva al principio; cuando los bandoleros le roban el hábito, Chinarro sucumbe nuevamente a sus impulsos, empuñando armas y clamando por una venganza violenta que contradice su voto de obediencia y humildad. Su verdadera estabilización moral y redención ocurre únicamente tras experimentar una visión milagrosa de la justicia divina y escuchar voces celestiales que le instan a imitar la paciencia de Cristo, lo que finalmente le permite reintegrarse al convento con un espíritu de auténtico arrepentimiento, consolidando así su función como figura de donaire con trasfondo hagiográfico. Este deslizamiento es fundamental para la función ideológica de la obra, ya que Chinarro representa el puente entre la alta teología y la vivencia popular. Al ser un “pecador inestable” que oscila entre la venganza y la obediencia, Chinarro encarna la falibilidad humana que la obra busca instruir; su salvación paródica refuerza la idea de que la misericordia es un valor universal que alcanza incluso a los estratos más degradados de la sociedad.

El Demonio es un personaje alegórico que se define como el motor de la maldad y el agente de la perdición de las almas, siendo una personificación de la malicia y del odio hacia la humanidad. Su función pragmática es despertar pasiones (temor) en el espectador. Su discurso es un alegato jurídico ante el Juez (Jesús Cristo), donde detalla los crímenes de los pecadores. La fuerza de su posición enunciativa reside en su apelación a la ley estricta (la condena), la cual es contrarrestada por la clemencia de los Destinadores. Él es el enemigo de Dios y del Hombre (la Humanidad), motor de los vicios y la corrupción, su función es dejar las conciencias rotas entre el deleite y el vicio, actuando como un instigador que siembra la cizaña. El Demonio impulsa a los hombres a pecar, y el ataque a la honra de las mujeres es uno de los métodos explícitos que él utiliza para garantizar la condenación de los hombres de esa historia. El Demonio se abrasa con más rigor al escuchar el nombre de la Virgen, ya que ella encarnó a Dios, un acto que le causa tormento.

Los Vicios y las Virtudes se sitúan en el grado cero de caracterización, pues su identidad se agota en su denominación, estos actantes representan las fuerzas opuestas que luchan por el alma de Dionisio. El papel de los Vicios es tentar a Dionisio. Su discurso se centra en el deleite y el placer mundano. Son una proyección del Demonio. La función de las Virtudes es contrarrestar el influjo del mundo, aconsejando la gloria y la penitencia. Son las guías de Dionisio en su camino hacia la salvación. El diálogo entre los Vicios y las Virtudes es un ejemplo perfecto de dialogismo que establece una oposición binaria en el discurso, utilizando el paralelismo y la inversión de conceptos. Por ejemplo, ante la propuesta de los Vicios: “El gusto y recreo / te ofrece victoria” (Molina, 2006, p.197), las Virtudes replican con el camino opuesto “Si quieres la gloria / refrena el deseo” (Molina, 2006, p.197). Este recurso de oposición semántica (dulce arreo vs. injustos; delicias vs. reposo) pone en primer plano el paradigma del bien y del mal, lo cual es altamente efectivo para la función didáctica. El desenlace de esta secuencia es el signo semiológico definitivo de su función actancial: “Las virtudes se suben / al sacro cielo / y los vicios se parten / para el infierno” (Molina, 2006, p.197). Esta acción escénica (movimiento físico vertical) constituye un signo patente que traduce la polarización moral del texto.

El Ángel es otro personaje alegórico. Él asiste a Dionisio en su penitencia y confronta al Demonio. Su función es principalmente retórica y argumental, su diálogo no busca la emoción, sino la demostración y la refutación. El Ángel dialoga directamente con el Demonio. El Demonio alega la ley del pecado original para reclamar poder sobre Dionisio. El Ángel refuta esta lógica, citando ejemplos de salvación a pesar del pecado original (Jeremías, San Juan, y la Madre de Emanuel). Esta argumentación, que remite al ámbito de la retórica, es esencial, pues desactiva el principal argumento legalista del Demonio y justifica la clemencia del Destinador. El Ángel asume un papel de guía para Dionisio, ofreciéndole la vía de la penitencia. Este discurso es apelativo y directivo, señalándole al personaje la acción que debe emprender (penitencia) para asegurar la consecución de la gloria/salvación. La intercesión del Ángel se reitera al final como uno de los factores clave para la recompensa. En lugar de ser una visión subjetiva de Dionisio, el Ángel es un personaje maravilloso y sobrenatural, pero objetivo, que certifica al público la autenticidad del milagro de la clemencia y la validez del mensaje didáctico de la obra.

Jesús Cristo y la Virgen representan el núcleo de la comunicación y la ideología. Jesús Cristo es el que dicta la sentencia y distribuye el valor supremo de la clemencia. El pensamiento divino es revelado a través de las palabras que declaran el parecer de los personajes: la ley de Dios es perdonar, aun si el corazón humano busca venganza. El acto de

penitencia de Dionisio (un gesto paraverbal/corporal) es tan poderoso que las manos de Jesús Cristo atadas, demostrando que algunas acciones humanas pueden condicionar el poder divino. Jesús con las manos atadas y puesto de rodillas causa impacto visual de tal magnitud en Marcela que ella sólo comprende al final que Jesús estaba amarrado no por limitación, sino por misericordia, porque Dionisio ya estaba haciendo una penitencia por sus crímenes por su propia cuenta, y la aplicación de una pena de muerte no cabría al salvador. En ese momento, Dionisio pasa de la posición de reo a la de destinatario de la salvación. Su caracterización se distingue por la posesión del don de piedad y la devoción al rosario, el cual, como emblema, funciona como su amuleto personal, marcando el punto de inflexión en el conflicto.

El carácter de la Virgen es el de una figura de máxima dignidad y santidad, aunque su intervención se presenta formalmente como un ruego, lo hace desde una posición de autoridad moral ineludible, como sagrada madre y madrina del cielo. Ella apela a su vínculo filial y a un valor supremo del culto barroco, la devoción al rosario. El ruego se convierte en un mandato moral al ser formulado bajo la condición materna. Jesús, el Destinador supremo, responde inmediatamente a esta influencia, indicando que la sentencia de clemencia es la respuesta directa a la intercesión de los Adjuvantes (Santo Domingo y la Virgen). La palabra de la Virgen es, por lo tanto, una acción productiva que modifica intencionadamente la situación dramática, garantizando el perdón de Dionisio, quien había sido Oponente, pero que ahora se beneficia de la gracia.

La función más llamativa de la Virgen, que la distancia de la mera intercesora benévola, es su actuación como rigurosa fiscal en la sentencia de Doroteo, el personaje que permanece hasta el fin en el vicio. La Virgen actúa como fiscal al confirmar y justificar la condena de Doroteo, quien fue compañero de Dionisio en el crimen y la maldad. Doroteo, ante el temor, según ya se señaló anteriormente, le pregunta: “¿Virgen, no hay intercesión?” (Molina, 2006, p.190), la respuesta de la Virgen es una sentencia inapelable, que subraya la responsabilidad individual del pecador: “Continuo has vivido mal, / tu vida siempre empeora, / y llegado a punto tal, / en lugar de intercesora / es mi oficio ser fiscal” (Molina, 2006, p.191). Esta dualidad maximiza la función ideológica o didáctica de la obra: la clemencia no se otorga a quienes, como Doroteo, no aprovechan la ocasión de arrepentimiento y demuestra que la clemencia de la justicia no es indiscriminada, sino que requiere un mínimo de virtud o arrepentimiento (como el que Dionisio demostró con el rosario). Chinarro, el donado, lo interpreta inmediatamente para el público: “es la Virgen medianera; / mas si acabáis la carrera / en vicios y haciendo mal / dice que ha de ser fiscal” (Molina, 2006, p.191). Este deslizamiento de función es un recurso dramático poderoso, que utiliza la contradicción entre

los dos polos de su ser (la madre clemente también puede actuar como administradora de justicia) para transmitir de forma clara la lección moral de la obra.

La obra se resuelve con la llegada de la Virgen María con el poder de su arquetipo, y con una nueva función: de madrina del cielo, que bendice a los desposados. La inclusión de la Virgen, una figura históricamente cargada de simbolismo, eleva el mensaje de la obra a una función ideológica, didáctica máxima y reedificadora del teatro barroco. El diálogo de la Virgen, al cerrar la historia, está dirigido tanto a los personajes en escena como al público (comunicación externa). La enunciación intra dramática (dirigida a los personajes), imparte la sanción (en sentido semiótico) al recorrido narrativo. Ella aconseja que “la bondad inmensa acá os da esta recompensa y allá os ha de dar la gloria” (Molina, 2006, p.204). En términos de la teoría narrativa, la sanción pone en juego un juicio epistémico (de orden del creer) sobre la conformidad con el contrato, que aquí es el contrato matrimonial bajo la autoridad divina. No obstante, la enunciación extra dramática (dirigida al público), refuerza la perspectiva externa objetiva de la enunciación dramática, el discurso a los novios “y vivid con gran limpieza” (Molina, 2006, p.204) actúa como una función ideológica/didáctica, sirviendo como un comentario autorizado y aleccionador: superioridad espiritual basada en la pureza virginal.

La Virgen, al apoyar la reintegración social de Dionisio basándose en su devoción mariana, facilita la resolución armoniosa del conflicto. Marcela acepta la unión de matrimonio con Dionisio contestando a Jesús: “gran merced me hacéis, / que con lazo tan precioso / cumplís lo que prometéis” (Molina, 2006, p.202). Este desenlace es la forma en que la obra corrige la deshonra. La Virgen, al aparecer en el acto final (el desenlace), asegura que la sentencia sea acatada. Ella participa en la ceremonia de entrega de manos y en la imposición de las condiciones de castidad y devoción. Al ser la Virgen quien viene a ser madrina, ella garantiza que el nuevo orden, que protege a Marcela de ser nuevamente una víctima, sea de naturaleza permanente.

La obra, al promover la ley del perdón y la clemencia mariana por encima del código de la venganza y el honor (patriarcal), cumple una función didáctica explícita. El acierto dramático de Tirso de Molina radica en incardinar estas opiniones radicales (el perdón a la vida del pecador arrepentido) en las situaciones dramáticas respectivas, evitando que la obra naufrague por oír sermones aburridos. La escena donde se concede la salvación a Dionisio es la máxima expresión de esta función ideológica.

La Música o los músicos tienen una función ideológica clara. Sus cantos actúan en consejo al arrepentimiento: “Vela, vela, pecador, / mira que el mundo te engaña” (Molina,

2006, p.186). También hay otros músicos que tientan a Dionisio con los “apacibles deleites” (Molina, 2006, p.196). Esta oposición de voces musicales hace visible el conflicto interno del penitente. El Bailarín aparece exclusivamente en el desenlace. Su función es ceremonial, al ser parte de la música divina, y no-verbal. Su danza, junto con la música, establece la armonía y unidad del final, celebrando la victoria de la gracia sobre el pecado.

El análisis microestructural de “*La madrina del cielo*” revela que la obra utiliza bastante la alegoría y figuras de lenguaje como las personificaciones, las ironías, las antítesis y las ambigüedades en el discurso para vehicular un mensaje didáctico. El drama se encaja perfectamente en la finalidad contrarreformista, donde la obra de arte debe ser un vehículo para la enseñanza teológica. Cumple las exigencias del final feliz o festivo típico de las comedias, pero las figuras femeninas son capaces de influenciar en la condenación y en la salvación de un hombre pecador, en ese caso, la palabra de las víctimas de crímenes sexuales genera la punición y responsabilización de los agresores de acuerdo con lo que era costumbre de la época, esta es una de las repercusiones de esa producción cultural que satisface el gusto del público de su tiempo que ve sus problemas representados en lenguaje que todos entiendan.

3.3 Sobre el nombre de la protagonista “Marcela” en la dramaturgia áurea

En la construcción de la personalidad de las figuras representadas en el Siglo de Oro (que abarca los siglos XVI y XVII), el nombre no es azaroso. El mecanismo básico de la onomástica es la abstracción de cualidades, donde el nombre emana del nombre común para devenir en un adjetivo abstracto que define al personaje. En este contexto, la teoría del martirologio es fundamental: “la religión cristiana incorporó a los tradicionales nombres latinos, sentidos nuevos relacionados con su religión” (Albaigès Olivart, 1995, p. 25), otorgándoles sentidos de gracia y santidad, lo que influyó en la elección de nombres para protagonistas que encarnaran la virtud asediada.

El nombre Marcela es una variante femenina de Marcelo, el cual funciona como un diminutivo de Marcos. Su raíz última se encuentra en el nombre Marco, que a su vez se deriva de Marte, el dios romano de la guerra (Albaigès Olivart, 1995, p. 28). Por tanto, etimológicamente, Marcela significa “relativo a Marte” o, por extensión, alguien que posee una naturaleza marcial, fuerte o guerrera. En el plano simbólico, Marcela designa a una figura femenina que hereda la fortaleza marcial para aplicarla a la defensa de su honor y su fe.

La notoriedad que Tirso de Molina otorgó a sus personajes femeninos de carácter firme, puede interpretarse bajo la concepción de estilo de vida valorado por muchas mujeres

reales contemporáneas, como la doncella Sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega, que se convirtió en monja trinitaria. De acuerdo con los patrones socioculturales del siglo XVII español, las mujeres internalizaban modelos de santidad cristiana como mecanismo de resistencia moral y preservación identitaria. En general, la psicología femenina de la época estaba marcada por la represión sexual sistemática y la idealización de la virginidad y la castidad —según tratados como los de Fray Luis de León o de Santa Teresa de Ávila—, que fomentaba una devoción que priorizaba la imitación de santos ascéticos sobre la expresión libidinal. Esta caracterización implica una representación literaria condicionada por normas sociales que canalizaban la agencia femenina hacia la santidad represiva, diferenciándola de la mayor permisividad masculina sancionada culturalmente.

La construcción de la personalidad de Marcela en la dramaturgia áurea utiliza el nombre como un presagio de su destino. En una pieza de Cristóbal de Virués (1550-1614) denominada *La infelice Marcela*, la protagonista encarna la “natural calidad” (Virués, 2019, p. 17) de la nobleza que resiste ante la traición de Alarico, quien intenta forzar su voluntad. Aquí, la variable marcial del nombre se traduce en una heroicidad trágica: Marcela es capaz de mantener su honor incluso ante una cambiante fortuna que la conduce a un final lastimoso. En personajes como los de Virués y Tirso de Molina, esta “marcialidad” se manifiesta como una lealtad inquebrantable y una defensa heroica de la castidad frente a la violencia masculina. En ambos casos, el nombre Marcela sirve para anclar una personalidad que, haciendo honor a su origen, no se rinde ante la adversidad, ya sea que encuentre la muerte en la perspectiva de Virués o la redención celestial en la composición de Tirso.

La Marcela de Tirso de Molina se inscribe en el género de la comedia hagiográfica, donde la narrativa se subordina a una didáctica moral y teológica. Su aparición está mediada directamente por Cristo, quien valida su sentimiento y su derecho a buscar justicia ante el pecado de Dionisio. Confrontada con la oportunidad de vengarse de Dionisio —ya transformado en penitente bajo la ley divina—, Marcela recibe de Jesús la lanza para ejecutar su pretendida venganza, prueba culminante de su desarrollo moral. Al contemplar al penitente desnudo, ensangrentado y castigado, elige la clemencia sobre la venganza, pronunciando: “Yo le perdono, Señor” (Molina, 2006, p.193). Esta decisión trasciende la mera acción humana para convertirse en un acto de virtud suprema, que le asegura la corona de gloria celestial y, como recompensa terrenal, el matrimonio con Dionisio, aunque condicionado a la humildad y la castidad.

La pervivencia del nombre “Marcela” en el canon literario español del Siglo de Oro evidencia una resonancia temática profunda. Así, aparece en la obra cumbre de Miguel de

Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605-1615), como una de las figuras femeninas más ilustres y de considerable relevancia en un episodio. Aunque inserta en el romance pastoril, Cervantes emplea a esta Marcela para cuestionar los códigos del amor cortés y las expectativas sociales. Condenada por el vulgo y los idealistas por su desdén hacia Grisóstomo —cuyo amor no correspondido lleva a la desesperación y la muerte—, ella irrumpe en su entierro para afirmar su derecho a la castidad y la no correspondencia. Fuera de ese desdén, su bondad es impecable, eximiéndola de culpa y desafiando la lógica fatalista del amor literario, opuesta a las demandas de reciprocidad en novelas caballeresco-pastorales como las leídas por Don Quijote. De este modo, Marcela encarna la defensa racional de la verdad y la libre voluntad frente a idealizaciones literarias que imponen a la mujer un destino de correspondencia forzada.

Ambas Marcelas revisten una elevada importancia moral en sus obras, pese a contextos distintos: toman decisiones que definen el desenlace —para su salvación (Tirso) o para un principio ético (Cervantes)— y ocupan el centro de un juicio social o divino. La tirsiana es estimada por Dios y los hombres en su capacidad de perdonar; la cervantina, es juzgada por la sociedad pastoril en su rechazo amoroso. En ambos casos, la virtud extrema define sus valores: clemencia en la primera y honestidad independiente en la segunda. No obstante, mientras la Marcela de Tirso alegoriza la fe triunfante por la misericordia suprema, la cervantina representa la razón que exige verdad y justicia individual contra la tiranía poética y la opinión pública.

El tratamiento de la mujer ultrajada o sexualmente agraviada en *Don Quijote de la Mancha* se inserta en la crítica cervantina a los códigos sociales y literarios del Siglo de Oro, siendo la institución del matrimonio el mecanismo casi exclusivo y universal para la restauración de la honra perdida. El agravio principal abordado no es siempre el estupro físico, sino la burla o la seducción mediada por una promesa incumplida, lo que resulta en la deshonra inmediata de la mujer ante la sociedad. La problemática central de la mujer que sufre un agravio sexual en *El Quijote* es la pérdida de la reputación y el crédito social, elemento vital que, por ser inherente a la carne del marido, afecta a la honra de la familia entera.

Para complementar el entendimiento sobre esta temática, en el artículo de Stacey L. Parker Aronson (2014): “*Quizá volverán ...*”: *Four Incidents of Rape (or Threatened Rape) in Don Quijote de la Mancha* [«*Quizá volverán...*”: *Cuatro incidentes de violación (o violación amenazada) en el Quijote*], se examina cuatro episodios fundamentales en la novela de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, de agresión sexual o amenaza de

violación que involucran a personajes femeninos: La autora se centra en cómo la disparidad social y las normas legales españolas de la época influyen en la probabilidad de la agresión y en la resolución del conflicto. La autora sostiene que el factor principal que determina la vulnerabilidad de una mujer y su capacidad para resistir o buscar compensación legal es su posición social relativa a la de su agresor, abordando las distinciones entre el honor y la reputación de la víctima y las diferentes clasificaciones de delitos sexuales como el estupro. Se comparan los casos de la aristocrática Dorotea, que utiliza su estatus para negociar o repeler ataques, con el de las aldeanas anónimas secuestradas por soldados. El estudio subraya que las mujeres más desfavorecidas socialmente son las únicas que sufren violaciones forzadas, lo que destaca cómo el contexto narrativo de la obra conecta el éxito en la autodefensa a la ventaja de clase. El texto concluye que las víctimas de menor estrato, como las aldeanas, carecen de voz y acceso al sistema judicial, quedando sus historias silenciadas o mediadas por narradores masculinos.

Por lo tanto, para la sociedad española del siglo XVII, obsesionada con la castidad femenina y la reputación pública, el matrimonio aparecía en la literatura como solución para la agresión sexual o la seducción, era como un “seguro social” o “una forma de protección social”. Aunque la mujer había sufrido una pérdida significativa (el honor sexual, equivalente a la virginidad o la reputación), la ley le ofrecía una póliza (el matrimonio o el dinero) para compensar ese daño, permitiéndole reclamar la respetabilidad perdida ante la sociedad y restaurar el orden, especialmente si su estatus social era lo suficientemente alto como para que la ley actuara o si su reputación intrínseca no estaba ya manchada.

4 RESULTADOS Y DISCUSIÓN

El conflicto central de la obra se articula en torno al concepto barroco de la honra y su vulneración por la violencia sexual a la figura femenina, un tema recurrente en el teatro áureo. Marcela, al confrontar a Dionisio, lo interpela con la acusación “Arrojadizo Tarquino” (Molina, 2006, p.175). Esta referencia clásica evoca la leyenda romana de Lucrecia, cuyo asalto por Tarquino simboliza la más grave ofensa a la castidad femenina, su ejemplo se utiliza para ilustrar la defensa de la virtud de la castidad, incluso después de estar casada. En las hagiografías, la alusión a Lucrecia podría aparecer en paralelo a las santas cristianas, que defendieron su pureza hasta la muerte ante ofrecimientos sexuales o matrimonios no deseados, “con paradigma primario en una mujer pagana, la casta Lucrecia” (Gómez Moreno, 2008, p.149). La violación de Marcela es un efecto tan indigno que viola su “pecho dedicado

al Uno y Trino” (Molina, 2006, p.175), reflejando cómo la honra de la mujer estaba intrínsecamente ligada a su doncellidad y, en el contexto religioso, a su devoción a Dios.

Marcela comparte rasgos con la mujer medieval retratada por el Arcipreste de Hita, en su *Libro de buen amor*, en especial, con la figura de Doña Garoza, la monja, quien es un tipo de mujer “consagrada a Dios por los votos de pobreza, obediencia y castidad, y encerrada en riguroso claustro, según era norma en aquella época” (Reynal, 1990, p 135), y también se asemeja al arquetipo de la mujer devota que posee dedicación total a la vida espiritual y a la virtud, quien es valorada por ser hermosa, religiosa y muy devota, y se representa rogando “ante la Magestat” de Dios (Reynal, 1990, p 129).

A diferencia de estos ejemplos en los arquetipos femeninos del Arcipreste, el personaje Marcela muestra el ineditismo del comportamiento femenino al no necesitar de mediación para hablar con un hombre, ella misma se dirige a su “cortejador” y le cuenta que no está interesada en relación amorosa con él. Tras la violación, Marcela adopta un rol de denunciante implacable, forzando la mano de Dios para que el delito sea solucionado. Ella inicialmente solicita que Dionisio le dé la mano de esposo, como acto de reparación, aunque esta petición de matrimonio se enmarca en la estructura social de la época, que utilizaba el matrimonio como medio para proteger su honor social y legal, pero ella no solo ruega, sino que promete hasta ejecutar la justicia caso su voluntad no se cumpla, lo cual la alinea con un protagonismo femenino indiscutible frente a la pasividad asignada a la mujer en la literatura medieval. Marcela ejerce una libertad radical de conciencia al decidir sobre la vida (o muerte) de su agresor, utilizando su fe como motor de acción, lo que le da una voz decisiva en el drama teológico.

La petición de Marcela, “Dame la mano de esposo” (Molina, 2006, p.176), obedece al código dramático y social donde el casamiento era la única vía para restaurar la honra perdida de la mujer burlada. Dionisio al principio rechaza cínicamente esta obligación, afirmando que el mejor pago tras la consumación es abandonarla. La necesidad de formalizar el matrimonio era crucial en la Contrarreforma: el Decreto Tametsi del Concilio de Trento (1563) buscaba precisamente evitar los abusos de los “matrimonios clandestinos” donde el varón negaba las promesas, dejando a la mujer sin recursos. Considerando el entendimiento de algunas reglas de ese Concilio:

La relevancia social del matrimonio era enorme: a él estaban ligadas la asignación de los bienes dotales, la transmisión de la herencia familiar y «la buena colocación de los propios recursos reproductivos, productivos y simbólicos» (L. Ferrante). El matrimonio preconiliar era sobre todo el resultado de decisiones y estrategias familiares. Hasta el Concilio, para que un matrimonio se considerara legalmente

válido (capaz de garantizar la legitimación de los hijos y la transmisión de los bienes), bastaba con que los dos contrayentes, con el acuerdo de las familias, intercambiaran en voz alta su consentimiento. En otros casos, sobre todo si se trataba de parejas muy jóvenes, las palabras intercambiadas tenían el valor de promesas vinculantes para el futuro (esponsales): así comenzaba un largo periodo de compromiso durante el cual los dos jóvenes podían frecuentarse y mantener relaciones sexuales bajo el techo de sus padres. Gestos simbólicos como el beso, el roce de la mano (transmitido en muchas representaciones medievales y renacentistas de las bodas de la Virgen) y el intercambio de anillos o pequeños regalos se consideraban elementos constitutivos del rito nupcial. Numerosos procesos judiciales muestran que todavía en el siglo XVII, en las zonas rurales, estos gestos se percibían como un modo de formalizar el vínculo matrimonial. Contra estas prácticas sociales recayeron las normas tridentinas. (Bonora, 2023, p. 110).

La resolución de la obra, donde Jesús mismo arbitra la boda “Dionisio, ¿quién por esposa a Marcela?” (Molina, 2006, p.202), se postula como una defensa divina de la integridad de la mujer frente a la tiranía y la deshonestidad del agresor, cumpliendo la función del matrimonio como forma de integración a la sociedad. La obra se presenta como un poderoso apoyo a las mujeres a través de la figura de la Virgen María y la exaltación de la virtud femenina. La Virgen María es el personaje titular, actuando como medianera y madrina de los desposados. En la obra, su función es la de intercesora, lo que encaja perfectamente con la apología mariana potenciada por la Contrarreforma.

El texto incorpora recursos líricos y populares, característicos del teatro de Tirso. La escena en que Marcela confronta a Cristo utiliza un lenguaje legal y retórico, propio de la escolástica y la controversia, donde la mujer se posiciona como parte que debe perdonar el ofensor para que el rey también lo haga: “pero advertiréis que hay ley, / que nunca perdona el rey / si no perdona la parte” (Molina, 2006, p.178). Además, la obra utiliza el paralelismo alternado en las canciones entre Vicios y Virtudes, un recurso que se encuentra en la lírica popular y en el auto sacramental, y que refuerza la estructura dual de la comedia de la vida de santos católicos.

La conducta de Dionisio se asemeja al narcisismo dramático al desecher a Marcela una vez satisfecho el placer. Su declaración de amor se convierte muy deprisa en aborrecimiento, una actitud que deshonor no sólo a Marcela sino al mismo sacramento. Su modelo de amor inicialmente cortés fracasa estrepitosamente, ya que reduce la veneración a la dama a una mera estrategia para poder alcanzarla. De esa forma demuestra una característica semejante a otro personaje mítico de la literatura española, el famoso Don Juan, que opera como agente destructor del honor femenino, instrumentalizando a la mujer, e involucrándose en crímenes sexuales que afectan a múltiples mujeres, obligando a que la intervención de una autoridad superior ponga fin a la anarquía moral que ha desatado. Así, los actos impulsivos de Dionisio no son meramente la búsqueda de satisfacción física, son transgresiones calculadas

instigadas por su amigo y mal consejero Doroteo, que convierten el acto sexual en un vehículo para desafiar el orden moral.

El final de la obra se enfoca en la transformación de los personajes Dionisio y Chinarro impulsada por el miedo a la condena eterna, pero el final feliz se logra por la clemencia divina y la intercesión de la Virgen y al perdón de Marcela. Así, la obra expone su crítica al sufrimiento y la deshonra de las víctimas de la violencia como un elemento trágico, pero asegurando el triunfo de la virtud y voluntad femenina. En ese sentido, la obra apoya a las mujeres al revertir la lógica del honor secular, donde la mujer deshonrada queda marginada, y reemplazándola con una lógica de la gracia mariana y la justicia divina. Marcela, con la ayuda de la Virgen, obliga al agresor a la reparación y a la sociedad a la armonía. La arquitectura de *La madrina del cielo* funciona como un juicio de apelación celestial dentro de un tribunal terrenal injusto. Marcela, la mujer, no solo es la víctima en el estrado, sino que se convierte en la abogada que, al requerir las figuras de Jesús como juez y la Virgen María como madrina influyente, logra anular la sentencia social de deshonra impuesta por los hombres.

5 CONSIDERACIONES FINALES

El estudio sobre la comedia religiosa *La madrina del cielo* del teatro áureo español aplicó la semiología teatral, el modelo actancial y el análisis microestructural del diálogo, logrando resultados sustantivos que confirman la tesis central y cumplen integralmente los objetivos planteados.

El objetivo general consistió en examinar críticamente la caracterización de la mujer, con énfasis en problemáticas sociales como la violencia de género, y evaluar su impacto dramático. El modelo actancial resultó crucial para identificar el conflicto ideológico subyacente: la protagonista Marcela (Sujeto) persigue la gloria y la preservación de su virtud, subvirtiendo las dinámicas sociales barrocas—especialmente la violencia masculina representada por Dionisio—a través de una poderosa agencia espiritual y moral que la coloca en una posición de autoridad judicial y divina, transformando la venganza en perdón. Marcela no se limita a suplicar, sino a establecerse como parte indispensable en el proceso de castigo. Ella le recuerda a Jesús la ley, declarando que la clemencia divina no puede actuar sin su consentimiento. Marcela, la víctima, ejerce un poder legal y moral sobre la máxima autoridad (Jesús, el Juez Justo), convirtiéndose en la única que puede determinar el destino final del agresor. En el clímax de la obra, Jesús le ofrece a Marcela la oportunidad de ejecutar

directamente la venganza. Marcela, al presenciar el tormento físico y espiritual de su agresor, elige perdonarlo.

El triunfo de Marcela mediante la clemencia representa una crítica social sofisticada bajo el velo edificante: en una sociedad patriarcal que exaltaba castidad, obediencia y sumisión, su nobleza de conceder el perdón activo le otorga más poder moral. La resolución matrimonial, bendecida por la Virgen como madrina, refleja el mecanismo común del siglo XVII para restaurar la honra perdida, actuando como “seguro social” para la mujer agraviada y asegurando un orden basado en penitencia y virtud. Este enfoque dialoga con la Marcela cervantina del *Quijote* y la Marcela de Cristóbal de Virués de *La infelice Marcela*: que, en géneros distintos (en sentido estricto: auto sacramental, novela pastoril y tragedia), centran un juicio moral o social, definiendo su destino mediante decisiones trascendentales — fe y misericordia en Tirso; razón y libre voluntad en Cervantes; lealtad y heroísmo trágico en Virués—, consolidando el mensaje simbólico del nombre Marcela como arquetipo de resistencia en el imaginario popular.

El análisis reveló elementos en los diálogos de los personajes masculinos Doroteo y Chinarro que destapan el machismo, la misoginia y las violencias patriarcales del siglo XVII. El examen de diálogos mostró una disonancia en el lenguaje de Marcela respecto al decoro social impuesto a la mujer según la percepción barroca de lo femenino: lejos de la víctima sumisa, se erige como sujeto activo, mediadora moral y negociadora de derechos ante la autoridad [Jesús], criticando los vicios presentes en la seducción masculina. Asimismo, la caracterización de la Virgen María combina su rol tradicional de medianera —garantizando perdón al pecador arrepentido— con el de fiscal en la condena de Doroteo, maximizando el mensaje contrarreformista de una clemencia condicionada a la virtud y a la devoción católica.

Entre las limitaciones del estudio, figura la controversia sobre la tradicional autoría tirsiana no admitida explícitamente por estudiosos recientes como Nicolás Cantabella (2017) y su clasificación como un auto sacramental, cuestionada por Arellano (2001) y Wardropper (1967), aunque el análisis estilístico, temático y contextual indica fuertemente la mano de Tirso de Molina. Las críticas de dramaturgos como Tirso de Molina son sutiles, pero expresivas al utilizar subentendidos que cuestionan la seducción masculina, la cosificación de la mujer, el desamparo de la justicia civil y el alto costo social que se imponía a las mujeres víctimas de abusos y opresiones de género. La principal implicación es que el teatro religioso del Siglo de Oro también trasciende el propósito principal de la edificación moral para convertirse en un espacio de denuncia de las dinámicas de poder y de exposición de las vulnerabilidades y dificultades de la vida femenina.

BIBLIOGRAFÍA

ALBAIGÈS OLIVART, Josep María. **Enciclopedia de los nombres propios**. Barcelona: Planeta, 1995.

ARELLANO, Ignacio, **Arquitecturas del ingenio**, Navarra, GRISO (Universidad de Navarra) – Revista Estudios, Madrid/Pamplona, IET, 2001.

ARELLANO, Ignacio. **Historia del teatro español del siglo XVII**. Madrid: Cátedra, 1995.

ARONSON, Stacey L. Parker, “Quizá volverán ...”: Four Incidents of Rape (or Threatened Rape) in Don Quijote de la Mancha. **Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America**, v. 34, n. 1, p. 121–140, 2014. Disponible en: https://digitalcommons.morris.umn.edu/span_facpubs/5/. Acceso en: 1 dic. 2025.

BAQUERO GOYANES, Mariano. **Comedia y novela en el siglo XVII**. Madrid: Cátedra, 1983. v. II, p. 13-29. (Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter, v. 1). Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/comedia-y-novela-en-el-siglo-xvii-0/>. Acceso en: 9 jul. 2025.

BONORA, Elena. **La Contrarreforma**. Madrid: Alianza Editorial, 2023.

BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H. **Un palacio para el Rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe IV**. Barcelona: Taurus, 2016.

CAÑAS MURILLO, Jesús. **Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva**. [S.l.]: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, 1999. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/sobre-la-trayectoria-y-evolucion-de-la-comedia-nueva/>. Acceso en: 14 jul. 2025.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Edición conmemorativa, IV centenario. Estudio preliminar de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española; Alfaguara, 2004.

COTARELO Y MORI, Emilio. **Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España**. Madrid: Est. Tip. de la Rev. de Archivos, Bibl. y Museos, 1904. Disponible en: <https://archive.org/details/bibliografadela00morigoog/page/n273/mode/2up>. Acceso en: 18 ene. 2026.

DANIEL-ROPS, Henri. **A Igreja da Renascença e da Reforma II. A reforma católica**. São Paulo: Ed. Quadrante, 1999.

DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco; ESCUDERO BAZTÁN, Juan Manuel; LÁZARO NISO, Rebeca. **Mujer y sociedad en la literatura del Siglo de Oro**. [S.l.]: Iberoamericana Vervuert, 2020.

DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.

GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis. **Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método**. 1ª ed. corregida y aumentada. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y

Cinematográficas: Paso de Gato, 2012. 520 p. (Colección de artes escénicas. Serie teoría y técnica). ISBN 978-607-8092-33-8.

GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique. **El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica**: encuentros y revisiones. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2002.

GENTILLI, Luciana; LONDERO, Renata. **Emocionar escribiendo**: teatralidad y géneros literarios en la España áurea. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2011.

LIURGO, Paola Piacenza. “**La mujer en la España de los siglos XVI y XVII**”. Disponible en: <<https://divergenteeducacion.wordpress.com/2018/10/22/la-mujer-en-la-espana-de-los-siglos-xvi-y-xvii/>>. Acceso en: 21 jul. 2025.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco. **Los libros de pastores en la literatura española**. Madrid: Gredos, 1974.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. **De Cervantes y Lope de Vega**. 7. ed. Madrid: Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1973. 196 p. (Colección Austral, v.120). ISBN (84-239-0120-3.).

MOLINA, Tirso de. **La madrina del cielo / Tirso de Molina; edición de I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti**. [S.l.]: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Disponible en: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-madrina-del-cielo--0/>>. Acceso en: 1 dic. 2025.

NICOLÁS CANTABELLA, Elena. **El pensamiento religioso de Tirso de Molina**. Proyecto de investigación, 2017.

OTEIZA, Blanca. **¿Conocemos los textos verdaderos de Tirso de Molina?**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Disponible en: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/conocemos-los-textos-verdaderos-de-tirso-de-molina-0/>>. Acceso en: 21 jul. 2025.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008. 3ª edición.

PELLICER, Casiano. **Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España**. Edición de J. M. Diez Borque. Barcelona: Labor, 1975.

PINILLOS, Maria. Del Carmen. Cronología de Tirso de Molina. In: ARELLANO, Ignacio; OTEIZA, Blanca (coords.). Tirso de Molina: Una poética crítica de la felicidad. **Revista Anthropos**: Huellas del conocimiento. Barcelona: Proyecto A Ediciones, Nº Extra 5. 1999. p. 22-28. ISSN 1137-3636.

SCHOPENHAUER, Arthur. **El mundo como voluntad y representación**. Traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María. Madrid: Trotta, 2009. v. 1. (Clásicos de la Cultura).

STROSETZKI, Christoph. **Teatro español del Siglo de Oro**: teoría y práctica. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1998. v. 7 (Colección Studia Hispanica).

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005. 1ª edición.

VEGA Y CARPIO, Félix Lope de. **El arte nuevo de hacer comedias en este tempo**. Edición y estudio preliminar de Juana de José Prades. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.

VIRUÉS, Cristóbal de. **La infelice Marcela**. [S.l.], Biblioteca Antológica, 2019. Disponible en: <https://www.biblioteca-antologica.org/es/wp-content/uploads/2019/03/VIRU%C3%89S-La-infelice-Marcela.pdf>. Acceso en: 27 ene. 2026.

WARDROPPER, Bruce. **Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro**, Madrid, Anaya, 1967.

ZORITA BAYÓN, Miguel. **Breve historia del Siglo de Oro**. Madrid: Nowtilus. 2010.

APÉNDICE A – ARGUMENTO DE “*LA MADRINA DEL CIELO*”

La Madrina del Cielo es una comedia hagiográfica que dramatiza la posibilidad de redención humana, de acuerdo con los principios de la cristiandad, de reintegración social, y el triunfo de las virtudes, principalmente de la clemencia, sobre los vicios, todo ello mediado por figuras tanto celestiales (Jesús, la Virgen, Santo Domingo) como humanas (Dionisio, Marcela, Doroteo, Chinarro) y alegóricas (el Demonio, el Ángel, la Música, Vicios y Virtudes).

La historia comienza con Dionisio, ayudado por Doroteo, que violenta y abandona a Marcela, una doncella que había dedicado su castidad al cielo. Ante este ultraje, Marcela apela directamente a Jesús, pidiendo que se haga justicia por su agravio.

En su huida, Dionisio y Doroteo asaltan a Santo Domingo y al fraile Chinarro, les exigen despojarse de sus hábitos y posesiones, Dionisio, mostrando un ápice de fe y piedad solo le quita el rosario a santo Domingo.

Más tarde, Dionisio y Doroteo son sorprendidos por el Demonio, y en un juicio divino, Doroteo es condenado al infierno por su obstinada maldad, mala influencia y su falta de fe; sin embargo, Dionisio se salva y es sentenciado a penitencia, gracias a un poco de piedad que demostró poseer y, sobre todo, a la poderosa intercesión de la Virgen María, quien actúa como medianera y abogada debido a la devoción de Dionisio por su rosario.

Dionisio se retira a una penitencia extrema, pero la historia no se resuelve hasta que Marcela vuelve a exigir la justicia prometida por Dios. Jesús le revela que la severa penitencia de Dionisio ha atado sus manos para el castigo, y la pone a prueba pidiéndole que ejecute la venganza ella misma con una lanza providenciada por Santo Domingo, en ese momento cumbre, Marcela perdona a su enemigo, un acto de caridad que libera a Jesús.

El donado Chinarro vio la visión del Juicio Final, confirmando la sentencia de la condenación de Doroteo y la intercesión de la Virgen y de Jesús por Dionisio que sirve para reforzar su reciente resolución de también hacer penitencia, motivada por el miedo a caer en el mismo destino que Doroteo. Chinarro alcanza un perdón de santo Domingo que, aunque cómico y forzado, le permite, al menos simbólicamente, enmendar su vida.

La obra concluye con Jesús uniendo a los purificados Marcela y Dionisio en matrimonio, recibiendo la bendición directa de la Virgen María, quien desciende del cielo para ser la madrina de las bodas.

APÊNDICE B – ENLACE DE UNA GRABACIÓN MODERNA

La siguiente obra Auto sacramental ‘La madrina del cielo’ de Tirso de Molina fue dramatizada a cargo del Grupo Candilejas de Cádiz dentro de la programación del Corpus Christi de San Fernando (Cádiz). En la capilla del colegio Compañía de María. El 1 de junio de 2018. Con grabación de Pablo Romero Gutiérrez.

REFERENCIA

AUTO sacramental 'La madrina del cielo' | Grupo Candilejas | 2018. Grabado por Pablo Romero Gutiérrez. [Cádiz: *s.n.*]. 4 jun. 2018. 1 video (1:00:36 min.). Publicado por el canal Islapasión. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vKqEZu-x-tY&t=379s>. Acceso en: 5 dic. 2025.