

UNA INVERSIÓN DE ROLES EN EL TEATRO ÁUREO: FINALIDAD Y VIGENCIA DEL ENTREMÉS *EL MARIÓN*

LUCIO R. CEBREIRO

Grupo de Investigación Francisco de Quevedo
Universidad de Santiago de Compostela
lucio.rial.cebreiro@usc.es

Resumen: *El marión* es un hilarante entremés, cuyo protagonista «doncello» es cortejado por pretendientes femeninas. Sin embargo, su originalidad no procede de un simple travestismo, sino de la creación de un personaje complejo que conserva rasgos masculinos. Las cómicas situaciones de la primera parte, unidas a lo inédito del protagonista, presentaban una originalidad contraria a la manida tendencia de presentar actrices vestidas de hombre. La segunda parte hoy tendría otro sentido: el «marión» se casa con una pretendiente que lo maltrata, reduce su existencia a tareas domésticas supuestamente «femeninas», le prohíbe salir del hogar y dilapida su dote. Presentada entonces como una parodia de los finales felices, en la actualidad podría releerse como denuncia contra la violencia de género, adelantada a su época.

Palabras clave: *Marión*, Quevedo, entremés, Siglo de Oro, roles de género.

El marión, entremés atribuido a Quevedo¹, propone una inversión de géneros que satiriza las situaciones prototípicas en cuanto a roles de hombre y mujer en las comedias, especialmente las de «capa y espada» y «dramas de honor». En él figuran tópicos como el cortejo de la dama en el balcón; la entrega de obsequios por parte del enamorado; la aparición repentina de la autoridad paterna, que angustia a su hija y obliga al pretendiente a buscar escondite; la inflexibilidad del progenitor en cuanto a normas y prohibiciones o el duelo entre rivales amorosos por el favor de una dama (Arellano y Valdés 2011: 76), todos ellos ridiculizados en un espejo que los invierte e incluso deforma, con intención satírica de de-

1 Una propuesta alternativa apunta a Quiñones de Benavente, pero la atribución del entremés excede los límites del presente trabajo. Véase Tobar (2017).

nunciar su previsible y recurrente aparición. Sin embargo, la estructura bipartita de esta composición breve permite que cada una de sus secuencias muestre una perspectiva diferente, por lo cual la presente comunicación las considerará por separado.

La obra inauguró una categoría paródica, cuya denominación se basa en el propio epígrafe: los «entremeses de mariones». Si bien la inversión no era algo nuevo en el teatro áureo, cuyas comedias a menudo representan el tópico del mundo al revés (Restrepo 2012: 139), la originalidad de *El marión* radica en su protagonista, Constanzo, que en la primera parte es capaz de sorprender al público, porque sus frases amaneradas —como «¡Nunca me diera Dios tanta hermosura!» (Quevedo, *El marión*, v. 67, pág. 488)²— contrastan con la descripción que de él hace Teresa, una de las pretendientes, quien alaba su físico y su masculinidad en comparación con hombres más jóvenes: «A mí me obliga más tu talle, / que no destes mozuelos que hay agora, / que son ocupación de madres viejas, / rizándose el copete y las guedejas» (vv. 107-10). Esta opinión en boca de una mujer, acerca de alguien que se autodenomina «doncello», muestra lo inédito del personaje y ejerce de vehículo crítico para satirizar unas costumbres que empezaban a extenderse por aquel entonces entre los varones españoles y no eran bien vistas por estratos que las tomaban por una degeneración de la virilidad. Posteriormente se les denominaría «lindos»³, hombres remilgados que empleaban afeites, hablaban afectadamente y se preocupaban en demasía por su aspecto. Quevedo ataca esta supuesta pérdida de hombría y de entereza varonil que mostraban los jóvenes con su mejor arma: «la virulencia satírica» (López D'Amato 2016: 220).

Constanzo es, por tanto, una creación híbrida, a pesar de que actúe con cursilería y de que la mayoría de sus intervenciones se encuadren en un mundo al revés que busca ridiculizar el comportamiento de las damas recatadas en las comedias. «Una noche que estaba yo parlando / no sé por dónde llegó a sabello / y me quiso cortar todo el cabello» (vv. 54-56) o «Bueno será aventurar sin fundamento, / que me meta mi padre en un convento» (vv. 80-81) son ejemplos paródicos de manidas amenazas paternales en las representaciones áureas. Pero las sentencias más inauditas se dan con una alteración de género que toma como punto de partida la afirmación «Porque no es bien que tomen los / doncellos; / que suelen su-

2 A partir de este punto y para evitar una molesta reiteración, reduzco las citas de la obra a sus versos.

3 El término da título a la comedia de Agustín Moreto *El lindo don Diego*.

cederles mil desgracias» (vv. 34-36); refieren un embarazo masculino, «y porque recibió un cierto presente / de una mujer, en pretendelle loca, / está con la barriga hasta la boca» (vv. 39-41) y alcanzan su culmen cuando se pone en duda la castidad de Constanzo, sátira del tema del honor mancillado, con una respuesta estafalaria viniendo de un varón: «—¿Cómo lo sabremos? / —¿Cómo, padre? / Haciendo que me mire una comadre» (vv. 123-25). Estas palabras, puestas en boca de un personaje del sexo opuesto, resultan incongruentes y parecen señalar a un universo desquiciado. Pero en ellas se advierte asimismo que Quevedo trastoca el tópico, porque no transforma otros aspectos del texto: de ser un mundo totalmente invertido, quien debiera pedir cuentas a Constanzo sería su madre (Restrepo-Gautier 1998: 337). En todo caso, lo que en una comedia sería lance dramático, la aparición repentina del progenitor, aquí se torna en un suceso risible por la inesperada propuesta de una revisión obstétrica. Los versos citados muestran al «doncello» entre dos universos opuestos, siendo por ello un caso atípico y más complejo que el travestismo simple que muestran, por ejemplo, las tres pretendientes durante la primera mitad de la obra.

A pesar de la brevedad del género entremesil, las estereotipadas actitudes del protagonista no son el único método empleado para obtener la risa y el favor del público: las exclamaciones están muy presentes a lo largo de sus intervenciones, e implican ademanes hiperbólicos de carácter cómico, coherentes con «la estética grotesca satírica que domina en estas piezas» (Arellano 2016: 280). Valgan como ejemplo la gestualidad que implican en boca del marión las exclamaciones: «¡Bueno saldré mañana con ojeras!» (v. 14); «¡Qué gran susto!» (v. 44); «¡Nunca me diera Dios tanta hermosura!» (v. 67) o «¡Ténganlo, señoras, que me mata!» (v. 18). Por otra parte, lo idílico del cortejo, tópico clave en las comedias, aquí es triplicado para mayor burla, y destruido por las reacciones de Constanzo. Al golpe de las piedrecitas en la ventana responde: «¿Soy yo San Esteban? / ¿Soy yo Gonzalo Bustos?» (vv. 4-5). El público reconocería ambas alusiones, pues en la Biblia consta que San Esteban murió lapidado por los judíos: «Los testigos depositaron sus mantos a los pies de un joven llamado Saulo; y mientras le apedreaban, Esteban oraba diciendo: Señor Jesús, recibe mi espíritu» (Hechos 7, 58-59, pág. 1386); la referencia a «Gonzalo Bustos» alude al personaje del *Romance de los siete infantes de Lara*, al que lanzan un pepino ensangrentado, acto considerado gran ofensa: «Doña Lambra, que lo viera / a un lacayo ha aconsejado / diciendo: - Toma un pepino / que esté con sangre tiznado, / y da con él al Infante, / al menor, dicho Gonzalo» (Durán 1882: 670). El silbido, otra señal recurrente empleada por el ena-

morado para advertir a la amada de su presencia, recibe como respuesta: «¿Soy yo culebra? ¿Soy yo culebrón? / ¿Bebo en pilón? ¿Soy mala comedia?» (vv. 22-23). La alusión al sonido característico emitido por los ofidios es reconocible hoy, pues se sigue atribuyendo el silbido a las serpientes. Pero «culebrón» parece tener un doble sentido: el literal es el aumentativo del término anterior, culebra; el metafórico referiría a un «hombre astuto y engañoso» (*Autoridades*, s.v. culebrón). Por otra parte, el pilón era la piedra ahuecada para contener agua, a la cual se llevaban a abrevar los caballos, advertidos mediante un silbido. En cuanto a la comparación entre Constanzo y una mala comedia silbada por el público, además de ser una equiparación ocurrente, parece encubrir un pequeño ataque a las obras de teatro contemporáneas. El tercer tópico, el del enamorado que se hace acompañar por músicos para dar una serenata, es también ridiculizado con la reacción de Constanzo⁴: «¿Soy yo siguidilla, que me tañen / o soy niña, que quieren acallarme?» (vv. 69-70). En conclusión, las entradas en escena de las tres enamoradas, acompañadas de otras tantas recurrencias manidas, son caricaturizadas mediante unas inesperadas y graciosas respuestas del «marión», que destrozan la seriedad del cortejo dramaturgico, haciéndolo descender al plano paródico para mostrar su agotamiento.

La segunda parte del entremés, más breve que la primera porque incluye a su término una letrilla de Quevedo, da un giro inesperado: el «doncello» deja de serlo porque contrae matrimonio con una de las pretendientes, llamada María. La inversión no solo sigue vigente, sino que ahora se desarrolla en su totalidad y en ambos personajes. El marión ya no muestra rasgos equívocos: lleva joyas y vestidos «¿Tengo alguna joya de oro? / ¿No tiene mis vestidos empeñados?» (vv. 29-30); ha recibido la dote paterna, como era costumbre otorgar entonces a las hijas: «—¡Ea!, deme la sortija. / —No se la he de dar por más que se alborote, / que no tengo otra cosa de mi dote» (vv. 78-80) y ahora se maquilla, lo que desata los celos de su mujer: «Pensé que ardiese la casa / porque me vio poner sola una pasa» (vv. 43-44).

4 El tópico es parodiado también por el dramaturgo y poeta Lope de Vega en fechas próximas a la datación de este entremés. En la silva III de *La Gatomaquia* (1634), uno de los dos gatos que corteja a una minina se hace acompañar por unos músicos, que a su orden tocan bajo el balcón: «Dos músicos traían instrumentos, / a cuyo son y acentos / cantaban dulcemente, / y así, llegando del balcón enfrente / de Zapauquilda bella, / cantaron un romance que por ella / compuso Micifuf, poeta al uso, / que él tampoco entendió lo que compuso» (Vega 2019: 598, silva III, vv. 42-49). El suceso, como en el caso de *El marión*, termina en duelo a espada entre los enamorados, aunque es la ley quien entra en escena y los detiene.

María, en cambio, se caracteriza con rasgos que, en una época extremadamente misógina y patriarcal, en la cual la mujer era subyugada por el hombre, se creía que simbolizaban masculinidad: emplea la violencia contra su cónyuge, al que domina y exige obediencia absoluta; es impaciente, impone y ordena sin atender a sentimientos o a la voluntad de su pareja; la mantiene recluida en el hogar, limitándola a labores domésticas y además es una jugadora compulsiva que despilfarra la dote matrimonial. Su indumentaria, que contrasta con los «vestidos» del «marión», es claramente masculina, incluyendo arma y escudo: «Tráeme espada y manto» (v. 61); «el broquel, el sombrero y la lanterna» (v. 67). La inversión alcanza incluso el espacio asignado a los personajes: María sale a la calle, considerada entonces territorio de hombres donde, por ejemplo, se entablaban duelos y, además, está ausente incluso de noche; Constanzo se queda en casa, escenario femenino en las comedias, donde las mujeres, en ausencia de su marido, conversaban con la doncella mientras llevaban a cabo tareas asignadas a las damas, como aquí usar la rueca (López D'A-mato 2016: 219). Además, Constanzo es obligado a acostarse mientras ella está de ronda nocturna: «Y él, si yo a las once y media no viniere, / cene y acuéstese y duerma si pudiere» (vv. 68-69).

La obra muestra la cruda realidad de una época con intención de satirizar los desenlaces matrimoniales, generalmente felices y perfectos que se daban en las comedias, incluso entre parejas desiguales. Leyendo el texto desde una perspectiva actual, podríamos pensar que el espectador se sentiría extraño y exhibiría una sonrisa incómoda, porque la obra parece conllevar una crítica contra la tradición dramática que, por extensión, abarcaría el planteamiento de los roles de género en aquella sociedad. Esta interpretación se vería reforzada por la intención del autor de someter a un hombre, afeminado o no, a los mismos maltratos que soportaban las mujeres. Esto explicaría por qué Quevedo habría otorgado rasgos masculinos a Constanzo en la primera parte: el entremés mantenía una finalidad instructiva heredada de la comedia clásica y los espectadores varones, al ver la crueldad en alguien de su propio género, recapacitarían.

Sin embargo, esta interpretación actual que supondría una obra muy adelantada a su tiempo está lejos de la realidad. Si bien el texto entraña cierta crítica contra la violencia doméstica, diversos estudios (como los de Restrepo-Gautier o Maestro), ateniéndose a la época, aseguran que no hay intención de revolucionar las costumbres ni de cambiar ningún orden social: dada la ideología misógina del momento, por la mente del espectador no pasa tal idea. Por cruel que suene en la actualidad, la dra-

maturgia parodiaba y atacaba a todo personaje que se saliese de las normas: golpear a un ser marginal desataba la risa de un público cómplice, que se consideraba superior a esa criatura, en este caso el marión. Por eso, el texto solo trata de provocar la risa deturpando el final feliz de las comedias, a pesar de que el entremés debería provocar remordimientos de conciencia a más de un espectador que se vería reflejado en María. Se trata simplemente «de un ataque a un inferior y no al orden establecido», que además no cuestiona «la construcción cultural del género en el siglo XVII, sino que, a fin de cuentas, la afirma» (Restrepo-Gautier 1998: 341), porque para provocar la risa en el espectador se plantea una situación quimérica, que este debe contraponer con la identificación de un referente inverso, la realidad que ya conoce, reafirmandola, esto es, «no se pretende moralizar a nadie, sino solamente burlarse de quien no actúa conforme a los hechos sociales sexualmente exigidos, y burlarse del prototipo en cuestión mediante el escarnio público» (Maestro 2008: 90). Tarea que Quevedo sabía ejecutar sobradamente: no en vano su ingenio solía definir personajes que no seguían las normas ni se comportaban con un mínimo decoro exigido por la sociedad, como alcahuetas, pícaros o jaques.

En todo caso y aunque originalmente su objetivo principal no fuese la crítica social o moral, la segunda parte de *El marión* es susceptible de una relectura actualizada que invita a la reflexión constructiva, pues su contenido tiene plena vigencia como crítica contra un sistema patriarcal y las situaciones de desigualdad de género e indefensión que a menudo la propia sociedad asume como normales. Si bien se ha avanzado bastante al respecto, no debe olvidarse que ciertas ideas y actitudes siguen rigiendo la mentalidad de muchos individuos, y que estas todavía son toleradas. Nos separan cuatro siglos de *El marión*, pero su contenido sigue vigente a día de hoy, a modo de *exempla contraria*.

OBRAS CITADAS

- ARELLANO, Ignacio, «Medios escénicos en los entremeses de Quevedo», *La Perinola*, 20, 2016, págs. 273-297.
- DURÁN, Agustín, *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, BAE 1, 2, Madrid, Rivadeneira, 1882.

- LÓPEZ D'AMATO, Silvia, «Inversiones y transformaciones en *El entremés famoso del marión* de Francisco de Quevedo», *Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el sur*, coord. de Leonardo Funes, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2016, págs. 215-221.
- MAESTRO, Jesús G., «Las formas de lo cómico en los entremeses de Francisco de Quevedo», *La Perinola*, 12, 2008, págs. 79-105.
- QUEVEDO, Francisco de, *Teatro completo*, edición de Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2011.
- Real Academia Española: *Diccionario de Autoridades*, versión en línea. Disponible en <<http://web.frl.es/DA.html>> (consulta: 21 de diciembre de 2020).
- RESTREPO-GAUTIER, Pablo, «Risa y género en los entremeses de “mariones” de Francisco de Quevedo y de Luis Quiñones de Benavente», *Bulletin of the comediantes*, 50, 2, 1998, págs. 331-344.
- «Más allá de la inversión paródica: la crítica del género de capa y espada y del drama de honor en el entremés de *El marión* de Quevedo», *La Perinola*, 17, 2013, págs. 137-153.
- Sagrada Biblia*, edición de Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.
- TOBAR, María José, «*El marión*, entremés en dos partes atribuido a Quevedo: cuestiones de subgénero, datación y autoría», *Analecta Malacitana*, 42, 2017, págs. 31-56.
- VEGA, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, edición de Ignacio Arellano, Madrid, Iberoamericana, 2019.