

# Utopía y antimodelo en el teatro aurisecular: de la comedia calderoniana *La estatua de Prometeo* a la mojiganga dramática *Merlín y los animales*

Catalina Buezo  
Universidad Complutense de Madrid  
[catalinabuezo@filol.ucm.es](mailto:catalinabuezo@filol.ucm.es)

## I. Política y mitología en *La estatua de Prometeo*

En medio del pesimismo, durante la regencia de Mariana de Austria bajo la minoría de edad de Carlos II, Calderón de la Barca redacta *La estatua de Prometeo* (ca. 1672-74), una de sus obras cortesanas más tardías. En ella retoma el mito clásico del titán Prometeo, quien solicita de los dioses el fuego, que simboliza el conocimiento —aunque sabe que los hombres rechazan su enseñanza—, acto por el cual se enfrentará a su tiránico hermano Epimeteo. Su osadía le conduce a un destino aciago, del cual Calderón le salva, al tiempo que convierte al personaje en símbolo de la capacidad de la razón como instrumento de progreso. Prometeo representa, así, el programa preilustrado de reformas sociales que Calderón estimaba necesario para una nación que oscilaba entre Juan José de Austria, hijo bastardo de Felipe IV, y el representante legítimo, Carlos II. La solución hubo de venir desde fuera y las propuestas más profundas de esta obra hubieron de quedar sobre el papel.

En esta pieza de tipo mitológico, inspirada musicalmente en la ópera italiana, se adapta el recitativo al contexto de nuestro teatro, lo que significa la preeminencia del texto literario sobre lo puramente musical. Centrándonos en su trama argumental, la mitología —las figuras de Prometeo, Epimeteo, Minerva, Palas y Apolo— no es mero pretexto sino la base para una interpretación filosófica profunda de la realidad histórica. Por haber robado el fuego a Zeus, que lo había ocultado a los hombres, Prometeo es condenado a ser clavado en una roca del Cáucaso, donde cada día un águila irá a roerle el hígado. Sólo será liberado si revela a Zeus la profecía relativa a un matrimonio que hará caer a Zeus de su trono. Ya el propio Esquilo (Alcina Clota,

2000) le había dado un giro a la visión tradicional del titán, no personaje negativo en este autor sino liberador de la humanidad (en tanto que para Hesíodo, en la *Teogonía* (v. 507-616) y en *Los trabajos y los días*, simboliza la *mala eris*, actitud contraria al deseo de Zeus, que quiere todo lo bueno). Siguiendo esta línea, el cristianismo, echando mano de una frase sugerente de Tertuliano (*Apologético*, XVIII, 2), vio en el titán amarrado a la roca por amor a la humanidad el símbolo de la crucifixión de Cristo, salvador de los hombres, del mismo modo que será para Calderón en *La estatua de Prometeo* representante de la razón, del progreso, del modelo utópico, frente a su hermano Epimeteo, que simboliza la fuerza de las pasiones.

No nos podemos extender ahora en torno a las numerosas interpretaciones a las que ha dado lugar la figura de Prometeo<sup>1</sup>, a quien F. Bacon considera en su *De sapientia veterum* (1691) modelo de la libertad de pensamiento, y a quien G. Bruno vio como un rebelde que se opone a las arbitrariedades del dogma y que para el poeta romántico Shelley se yergue como el símbolo de la libertad en su *Prometeo liberado* (*Prometheus unbound*, 1820). En el siglo pasado se ha insistido en presentarlo como trasunto de la rebeldía humana (así Albert Camus en *Promete aux Enfers* y en *L'homme révolté*) o en símbolo de la conciencia moral del hombre (esta es la interpretación que da A. Gide en su *Prométhée mal enchainé* al águila que le devoraba diariamente el hígado).

Con independencia del tema, que interesó asimismo a otros coetáneos de Pedro Calderón como Luis de Góngora y Lope de Vega, y dejando a un lado también las fuentes que don Pedro manejó a la hora de redactar *La estatua de Prometeo* —presumiblemente, además de traducciones de Hesíodo y de Esquilo, hubo de leer las enciclopedias mitológicas de Juan Pérez de Moya (*Filosofía secreta*, 1585) y de Fray Baltasar de Victoria (*Teatro de los dioses de la gentilidad*, 1620-23)<sup>2</sup>—, hay que incidir en el tratamiento alegórico del mito en la fiesta cortesana.

De acuerdo con lo anterior, los mitos se podían leer en palacio como historias universales y como representación de poder (Rich Greer, 1986, 135) Los espectáculos de corte mitológico, despliegue de fasto y de riqueza, enfatizaban el poder absoluto de la Casa de Austria. La posición especular privilegiada del Rey explica que tomara asiento precisamente donde la perspectiva creaba una perfecta ilusión de realidad. Aun antes de que se levantara el telón de boca, se subrayaba el poder divino del monarca por medio de las iniciales que figuraban en el mismo, cuando no su propio nombre, así como los atributos regios. En el diseño global del espectáculo se

---

<sup>1</sup> Véase Alsina Clota, p. 14-16.

<sup>2</sup> Se extiende sobre este particular Greer (p. 121-132) en 6. Sources for *La estatua de Prometeo*.

rendía homenaje al Rey y a su familia (así, en la loa para *Fieras afemina amor* entran en competencia los meses del año y sale premiado diciembre al haber nacido el 22 de ese mes Mariana, la reina madre, a la cual se obsequia con el divertimento). De la misma manera, se produce una equiparación entre las personas de reyes y príncipes que asisten a la representación (y que antes de la misma pasean su mirada por las estancias palaciegas adornadas con cuadros mitológicos) y las figuras míticas. El arte, como con acierto se ha señalado, se pone al servicio de la política (Brown y Elliott, 1980).

*La estatua de Prometeo* es, pues, un espectáculo en el que el rey Carlos II es identificado con Apolo, como más adelante veremos, puesto que lo que el público cortesano contemplaba no era una obra sino al Rey en una obra. Al mismo tiempo Calderón retoma un tema mítico, lo universaliza y le da una lectura de corte político. Lo universaliza porque la lucha entre lo instintivo y lo racional resume la eterna dualidad del hombre y, por otro lado, es apropiada a la concepción binaria del teatro calderoniano. En efecto, el dualismo entre Epimeteo y Prometeo, que Calderón de la Barca presenta novedosamente como hermanos gemelos, se prolonga en las diosas también gemelas que los favorecen y a cuyas influencias están sujetos, Palas y Minerva, deidades de la guerra y de la sabiduría respectivamente.

No obstante, a veces subyace cierta ambigüedad y nos preguntamos si Prometeo, que desea apoyarse en la inteligencia, a quien "este anhelo de saber" le distancia del bruto (I, v. 97-103)<sup>3</sup>, es un intelectual puro o sirve para recalcar las limitaciones de la razón (Rich Greer, 1986, 149), ya que Calderón aparentemente nos lo muestra como héroe solitario distanciado del pueblo que desea gobernar (se aleja cuando comprueba que su "político gobierno" resulta un fracaso, I, 185 y ss.). Es cierto que se diferencia en su comportamiento del gracioso Merlín, que desdeña el conocimiento, pero asimismo de Epimeteo, que se prefigura como el líder emocional que conduce y manipula con carisma a unos y a otros a lo largo de la composición ("Yo responderé por todos", I, 315). El ser humano progresa en el seno de la sociedad en la medida en que emplea con acierto su razón y, sin desprenderse de su humanidad, logra un delicado equilibrio entre su lado más humano y el puro intelecto. Alguien así es merecedor —y esto ocurrirá con Prometeo— del regalo celestial de Minerva, que abandona su apariencia de fiera y como diosa le otorga uno de los rayos de Apolo y más adelante la boda con la semidiosa Pandora, la estatua creada por Prometeo a la que ese rayo de luz ha dotado de vida. A Epimeteo, que únicamente desea sustraer la estatua y destinarla a su propio disfrute, no le aguarda semejante destino. Ante Epimeteo

---

<sup>3</sup> Todas las citas provienen de la edición de Greer.

Minerva se presenta como salvaje monstruo rodeado de la usual escenografía de la horrenda gruta.

En segundo lugar, Calderón ofrece una lectura política, puesto que Prometeo representa el ideal, lo utópico, y Epimeteo, apoyado por una serie de villanos que funciona como coro, la realidad, lo concreto, que a su vez puede tener varias lecturas (como la fuerza de la costumbre y el sentir del pueblo llano, entre otras). Si bien algunos estudiosos opinan que no había en la época un cuestionamiento de los límites del absolutismo regio (Neumeister, 1978), una lectura detenida de ciertas obras pone en duda tal aserto. A esto se suma la evolución que tiene lugar en el teatro cortesano: de las máscaras tempranas en las que la Corte toma parte efectiva, se pasa, a partir de los años sesenta, a la representación que remite de manera indirecta a la Casa de Austria. Calderón no es ajeno a este proceso y, si para comprender *Fieras afemina amor* (1669) hay que recordar las facciones políticas existentes durante la regencia de Mariana, la reina madre, de *La estatua de Prometeo* puede decirse otro tanto.

Al vacío de poder dejado tras la muerte de Felipe IV en 1665 se sumó la fuerte personalidad de Juan José de Austria, hijo bastardo del Rey y de la actriz María Calderón, a quien los hados habían concedido la inteligencia y salud que le habían negado a su hermanastro Carlos, futuro rey. Felipe IV reconoció públicamente a Juan José de Austria como su hijo, si bien, presionado por la reina Mariana, se negó en su lecho de muerte a legitimarlo. Don Juan José, Gran Prior de la Orden de San Juan en Castilla y León, salió victorioso de varias empresas militares como Príncipe de la Mar, fue llamado en 1650 al Consejo de Estado y sofocó con éxito el movimiento separatista catalán, lo que le valió el cargo de Virrey de Cataluña.

En 1668, alejado del poder por el valido de la Reina, Juan Everardo Nithard, a quien acusó de querer envenenarle, huyó a Cataluña y volvió triunfante desde Barcelona con una tropa de cuatrocientos caballeros. Nithard marchó a Roma, la Junta de Gobierno accedió entonces a sus peticiones y don Juan José fue nombrado Vicario General de la Corona de Aragón. Otro momento delicado se vivió en 1675, con motivo de la mayoría de edad de Carlos y el apoyo que Mariana prestó a Fernando Valenzuela, segundo valido de la Reina que contó con la oposición de buena parte de la nobleza. Finalmente, con el apoyo del pueblo y de las clases dirigentes, don Juan José, apoyado por quince mil hombres, emprendió una marcha desde Zaragoza a Madrid, Valenzuela huyó a El Escorial y don Juan José fue nombrado primer ministro.

A pesar de que su brevedad en el cargo impidió que se produjeran cambios reales, puesto que falleció en 1679 cuando contaba cincuenta años, durante el bienio en que fue primer ministro, entre 1677 y 1679, Juan José de Austria emprendió reformas monetarias, limitó el crecimiento de

las órdenes eclesiásticas y estableció una Junta de comercio con el propósito de modernizar el sistema industrial, lo que suponía romper con el viejo sistema de los gremios y declarar la nobleza compatible con este tipo de actividades (Kamen, 1981, 442-43).

Su carismática personalidad se extendió entre los científicos de su tiempo, el grupo de los "novatores", que vieron en él un mecenas a quien dedicar sus proyectos. Los "novatores", protegidos por clérigos y nobles de mentalidad preilustrada, formaban tertulias independientes o se apoyaban en mecenas. A uno de ellos, Juan José de Austria, interesado en la ciencia moderna, conecedor de los instrumentos de observación astronómica y aficionado a la mecánica, dos miembros del grupo le dedicaron sus obras. Se trata del *Discurso físico y político* (1679), de Juan Bautista Juanini, texto donde por vez primera un asunto de higiene pública se intenta solucionar recurriendo a la medicina y a la química, y del libro *Arquitectura civil, recta y oblicua* (1678), de Juan Caramuel, fundamentación matemática aplicada a la construcción (López Piñero, 1969, 42; Rich Greer, 1986, 176).

*La estatua de Prometeo*, a pesar de no estar dedicada expresamente a Juan José de Austria, se puede entender como una composición elaborada en torno a su persona. Al igual que Prometeo, don Juan José retorna a su propio país para colaborar en su gobierno y crea una nueva España, Pandora, ayudado por el Rey, es decir, robándole a Apolo un rayo del sol. Con todo, Calderón minimiza este delito, hace que Minerva solicite ayuda de Zeus y que Apolo le perdone. La compasión que Prometeo ha mostrado hacia Pandora abre el camino para que ambos celebren sus esponsales y para que la Discordia desaparezca.

No es fácil saber si tras Epimeteo se esconde una figura real o si remite, en todo caso, a las fuerzas conservadoras, tradicionales, que cerraban el paso a don Juan, quien, por otro lado, es a un tiempo Prometeo y Epimeteo, la modernización y la ciencia a la vez que el bastardo que implica una amenaza de guerra civil. Otro tanto sucede con Mariana, desdoblada en la juiciosa Minerva y la irascible Palas que controla a sus seguidores. Por su parte, el indeciso Apolo, incapaz de decidir entre una y otra hermana (e indirectamente entre Prometeo y Epimeteo), parece reflejar la actitud del propio Carlos II, que oscilaba entre apoyar a los partidarios de don Juan José y a los de Mariana.

## II. La mojiganga dramática, modelo general de la utopía

Si la utopía se define como un proyecto social de realización imposible, que responde a una concepción imaginaria o, en su primera acepción, a un "plan imaginario y sistemático de una

sociedad que constituye para quien lo concibe un ideal o un contraideal" (*DRAE*), puede afirmarse que, desde la óptica de lo burlesco, de la "confusión deliberada", la mojiganga nos ofrece ese antimodelo en un microcosmos exuberante, no sujeto a la lógica argumental del entremés, puesto que la libertad formal del género abre los textos a la música, a la danza y a lo cantado (Buezo, 1993, 21). La mojiganga se configura entonces como el modelo general de la utopía (Rodríguez Cuadros, 2002: 147): la libertad de espacio, de tiempo y de temática, consustanciales con el teatro breve en general y con el calderoniano en particular, corre pareja aquí con la lectura crítica apoyada por el modelo utópico. Por ello la reiterada frase "reyes como bufones" adquiere todo su sentido en unas obrillas permeadas de ironía: el fin de la Casa de Austria está próximo en tanto en cuanto ostenta el poder Carlos II, rey sin descendencia y prematuramente enfermo, que, inmaduro para su edad, sigue divirtiéndose con espectáculos infantiles de magia blanca como el arcón del mundonuevo del teatro de titiriteros (Buezo, 1994-95).

En el género de la mojiganga dramática la magia crea una ilusión de desfile que nos deja ver bajo el prisma de lo grotesco, de la risa, cada uno de los estamentos de la España barroca, desde el Rey hasta el ganapán. Detrás del consabido distanciamiento de unas composiciones aparentemente intrascendentes, perviven ecos de los fantasmas y los prejuicios de una España obsesionada por la limpieza de sangre, la honra y el honor. No se puede afirmar, como en otro tiempo hizo Menéndez Pelayo (1941), que los entremeses sean reflejo ideal o fantástico de una época. A pesar del paréntesis carnavalesco en el que se inscribe el teatro breve, y aun cuando predomine una risa conservadora (atenta a pasar la censura en las aprobaciones que muchas veces figuran al fin de cada pieza), una risa que pone en solfa al soldado y al sacristán pero no a las capas altas del clero y de la milicia, no falta la escritura de piezas "censurables", donde se mencionan impuestos, alcabalas y personajes que, como el obispo de *La ronda de Navidad* de José del Villar, no deberían aparecer en una mojiganga<sup>4</sup>.

Ahora bien, si la utopía además de como un proyecto social de realización imposible se puede definir como una sociedad ideal situada en una abstracción de tiempo o de espacio, la mojiganga dramática a un tiempo se presenta como paréntesis festivo atemporal y como texto representable en cualquier población (se adaptan los versos laudatorios del final, cuando los hay, a la ciudad donde se representa) y, por otro lado, las figuras que allí desfilan responden, no sólo a una realidad de tipo folklórico (la habitual sátira contra franceses, buhoneros y gallegos, la tía y

---

<sup>4</sup> Edita esta pieza Buezo (2005a, p. 288-301).

la sobrina pedigüeñas, la jerigonza de los cultos y los latinajos de sacristanes y doctores), sino también a la que el vulgo de ese tiempo identificaba con facilidad por las calles.

Se puede, por tanto, sostener que la construcción global ofrecida por el género apunta a la realidad social de esa época, a una sociedad que se sitúa en un espacio delimitado, lo que permite criticar el orden existente, y a la vez forma parte del folklore, de la realidad de la plaza pública en tiempo de Carnaval. De las insuficiencias del orden existente encontramos testimonios en las propias piezas: hidalgotes de aldea que viven a duras penas en la ciudad (la pieza anónima *Al freír de los huevos*), frailes de San Jerónimo que se abastecen frugalmente de lo que cultivan en su propio huerto frente a obispos gordos que no pasan hambre (*La ronda de Navidad*, ya citada), viudas hipócritas que esconden la alegría de su renovada soltería (*El pésame de la viuda*, de Pedro Calderón)<sup>5</sup>.

La dimensión "mojiganga", a partir de la segunda mitad del XVII, colisiona con el espacio del entremés barroco: la mojiganga entremesada se configura, desde entonces, como pieza dramática breve por excelencia que, generada en y para los salones regios, se ejecuta asimismo durante el Corpus y en los corrales de comedias. El gusto mimético de las clases populares y de los gremios explica el triunfo de lo cortesano fuera de la Corte y la extensión, por ende, de lo carnavalesco convenientemente edulcorado en los salones regios, esto es, de la mojiganga dramática, al teatro de calle de donde en principio procedía. Los dramaturgos que trabajan en la Corte, desde Calderón de la Barca, Suárez de Deza y Monteser hasta Agustín Moreto, Montenegro y Neira, Montero de Espinosa y Alonso de Ayala, pasando por Jerónimo de Cáncer y León Merchante, escriben piezas de repertorio, para los corrales de comedias y para el Corpus, y piezas que conciben específicamente para palacio, con una escenografía extravagante, que en algunos casos podían llevarse a los corrales (Alonso de Ayala, *Mojiganga para la zarzuela de "Quinto elemento es amor"*)<sup>6</sup>. *Merlín y los animales* es, como veremos, una mojiganga cortesana, pero los disfraces de animales y la sátira aparejada relacionan esta pieza con sus homónimas parateatrales encontradas en la plaza pública en tiempo de Carnaval.

---

<sup>5</sup> La edita Buezo (2005b, p. 329-353). Para *El pésame de la viuda*, véase Lobato (p. 287-303).

<sup>6</sup> Véase la edición de Buezo (2005a, p. 358-370).

### III. Merlín y los animales: antimodelo y sátira social

Se conserva en la Biblioteca Nacional de España (ms. 14.090, núm. 6 BNE) una pieza atribuida a Juan Francisco Tejera bajo el título de *Merlín y los animales* donde las fieras acorralan a un tal Perote, alcalde entremesil<sup>7</sup>. Es posible que esta mojiganga y *La estatua de Prometeo*, comedia mitológica en la que la superstición popular aparece encarnada por el mago Merlín, se escenificaran por los mismos años. Sabemos que *La estatua de Prometeo* se escribió entre 1670 y 1676 y debió de estrenarse en diciembre de 1670 (Rich Greer, 1986, 95), si bien no disponemos de los suficientes datos que permitan apoyar la hipótesis de que *Merlín y los animales*, que también se representó en el cumpleaños del Rey, se pusiera en escena junto a la citada comedia. Emilio Cotarelo (1911, CCCII) la da como anónima y la fecha en 1689, año en el que se celebraron las nupcias entre Carlos II y Mariana de Neoburg. No obstante, los versos cantados que aluden a estas bodas son posteriores a otros similares, tachados, donde se mencionan las nupcias del Rey sin especificar. Si estos hacen mención al primer matrimonio de Carlos II con Mariana Luisa de Orleans en 1679, tendríamos que anticipar en una década la fecha de representación de la mojiganga. La copia que se conserva se ejecutó en el cumpleaños del Rey, nacido el 6 de noviembre de 1661, y en fecha en que este ya estaba casado con Mariana de Neoburg.

En un principio, en las mojigangas dramáticas se alude al valor mágico de determinados objetos o de las propias palabras, aparecen titiriteros que enseñan "mundi novi", normalmente franceses o italianos, lindas hechiceras que encantan más por su belleza que por sus conjuros o estudiantes con conocimientos de magia. Ahora bien, en los años setenta el estudiante que recibe las denominaciones de astrólogo, nigromante o mágico es la figura predominante. Otras figuras relacionadas con la magia son los ciegos que venden pronósticos, los "piscadores" y los químicos (Buezo, 1993, 574). La única pieza que conservamos que incluye entre sus personajes a un mago de renombre, Merlín, es casualmente la que nos ocupa. Este sabio encantador de las leyendas artúricas, tan presente en el *Quijote*<sup>8</sup>, puede ayudar a situar la composición en torno a la década de los setenta. Tampoco son habituales los demás personajes —un lobo, un zorro, un león, una

<sup>7</sup> Remitimos a la edición de Buezo (2005b, p. 303-316), por la que citamos. Véanse asimismo p. 35-47, punto de partida de este trabajo.

<sup>8</sup> Acerca de la presencia del sabio Merlín, que se presenta como "príncipe de la mágica", y la burla del desencantamiento de Dulcinea, tramada por los duques, remitimos a II, 35 ("Donde se prosigue la noticia que tuvo don Quijote del desencanto de Dulcinea, con otros admirables sucesos"). Cfr. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, p. 920-29.



mona, dos salvajes—, que vinculan la pieza a los orígenes del género, es decir, a las mojigangas parateatrales con desfiles de animales.

En esta mojiganga entremesada o entremés con mojiganga final asistimos a la burla que el boticario, ayudado por los demás personajes, traza para engañar a Perote a fin de quitarle a su mujer Aldonza (a quien da en sus versos el boticario el nombre de Brígida, lo que causa cierta confusión). Perote está convencido, tras la lectura de las fábulas de Esopo, que denomina burlescamente "Guisopo" (v. 41), que en otro tiempo los animales hablaban. El barbero le reprocha su simpleza, abandona la escena para contribuir al engaño, disfrazándose presumiblemente de uno de los animales que a continuación se verán ("[...] A vestirme / voy al punto, por si puedo / ayudar al boticario", v. 81-83) y el sacristán queda en escena invocando a Merlín en un conjuro donde se sitúa al personaje en el Averno y a la vez se le moteja de protestante hereje ("anglicano tormento", v. 92). Acto seguido hace su aparición Merlín con barba negra y ropón, cantando. Dice venir, en efecto, del infierno, con el propósito de encantar a Perote, y a su llamada salen diversas fieras: un lobo cultiniparlo, una zorra bien acomodada, una inútil mona, dos salvajes y un león al que sirven todos. El salvaje 2º acusa ante el león a Perote, en una suerte de tribunal paródico, de tener encerrada a la infanta de Marruecos, a quien pretende un príncipe. El león responde que estos contrayentes han de salir al punto y, de acuerdo con el texto, parecen entrar al vestuario un salvaje (que simboliza metonímicamente la maza que estos personajes portaban) y la mona (lo que da pie a la cita del refrán "Juntos la maza y la mona / se hallan en cualquier empeño", v. 188-89), y salir seguidamente estos mismos personajes, ahora vestidos de Aldonza y de boticario. El león dictamina que se casen en ese instante y Perote saca a colación su honra, pues ha reconocido a su mujer. Le hacen callar, diciéndole que todo es ilusión, el león ordena que "deste aleve / fraticida" (v. 206-207), como indica el salvaje 2º, se venguen todos embistiéndole y dejándole en camisa. Perote sale de su simplicidad y da con una maza al sacristán y, terminada la burla y habiendo reconocido Perote su yerro, acaba, como es propio en el género, saliendo cada personaje con un instrumento caracterizador dando vivas a los Reyes: Perote llevará una esquila como jumento: el boticario, un pandero; Aldonza, unas sonajas; el lobo, unos cascabeles; el león, una chirimía y los salvajes, matracas.

A Merlín, que tiene el papel de gracioso en *La estatua de Prometeo*, le correspondería en el teatro breve y, en concreto en la mojiganga dramática, el rol de alcalde entremesil o, en su defecto, el del ayudante del alcalde, que en ese decenio es normalmente el astrólogo o nigromántico. Sucede que aquí no se trata del usual paradigma del género (alcalde nuevo, de burlas, que busca fiestas para el Corpus) sino de una mojiganga estructuralmente cercana al entremés. Por tanto, son ahora los actores el marido cornudo, la mujer malmaridada (cuya procacidad sexual se enfatiza al presentarla con el disfraz de mona y su baja estofa se subraya con

el nombre de Aldonza<sup>9</sup>) y sus posibles amantes, perfectamente intercambiables pues son los prototípicos del género (boticario, sacristán, barbero), entre los cuales la pieza se decanta por el primero. La composición sobresale por presentar elementos de sátira social, relativamente infrecuentes, por razones de censura, en la mojiganga dramática (no sólo hay una alusión a la religión en la presentación de Merlín: también la mona dice estar "inventando trajes nuevos / para algunos españoles / que son monos de extranjeros", v. 163-65).

Las mojigangas cortesanas representadas junto a comedias mitológicas permiten la doble lectura habitual en estos festejos, como mito universal y como mito político. De este modo, *Merlín y los animales* es una pieza laudatoria de las personas regias (es habitual desde mediados del siglo XVII el que la mojiganga dramática supla la función panegírica de la decadente loa) y enlaza con el folklore y con el mundo del Carnaval (reaparecen los consabidos disfraces de animales). Su posible lectura política puede ayudar a comprender una pieza que, de otro modo, se presenta como enigmática y oscura. Bien pudiera ser que Perote, acusado de "fratricida" (v. 207), fuera Juan José de Austria, en conflicto con los animales que pululan por la aldea / Corte. Tal vez el lobo aluda al jesuita Everardo Nithard, el zorro a Valenzuela, la inútil mona a la oligarquía aristocrática que apoyó a Juan José de Austria y el león que a todos gobierna al propio Carlos II<sup>10</sup>. En esta corte en miniatura Perote es considerado un simple, pero el personaje acaba saliendo de su ingenuidad y no duda en aporrear al sacristán, que ha sido el artífice de esa singular escena de teatro dentro del teatro diciendo, a su vez, que todo es ilusión. Se termina el juego especular celebrando "hoy con una mojiganga / los años de nuestro dueño" (v. 222-223), Perote admite que fue un majadero al querer "discurrir con animales" (v. 226), se tocan instrumentos, se baila y se da fin a la fiesta.

<sup>9</sup> En el refrán de Correas ("Válate la mona, Antona, válate la mona") aparecen juntas las palabras "mona" y "Antona", como sinónimos de actitud lujuriosa. Recuérdese que en el episodio de la Dueña Dolorida (II, 38-41), esta pide ayuda a don Quijote porque su señora la princesa Antonomasia, debido a sus torpes amores con el caballero don Clavijo, ha sido transformada por el encantador Malambruno en mona de bronce. En cuanto a Aldonza, era este el nombre de la protagonista de *La lozana andaluza* y asimismo recoge Correas un refrán al respecto: "Aldonza, con perdón". Véase Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* [1627], ed. de Louis Combet, Burdeos, 1967. Cfr. Augustin Redondo, *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, 1997, p. 231-249 y 421 y s.

<sup>10</sup> Es curioso que el león salga tañendo una chirimía, instrumento más refinado que el resto, más propio de autos sacramentales (aunque no exclusivo) que del teatro breve, lo que reforzaría el hecho de que detrás de este personaje pueda haber una persona real, quizá regia como apuntamos, a la que no se desea poner en solfa.

Cualquier planteamiento utópico vuelve los ojos al pasado con nostalgia y se proyecta con ilusión hacia un futuro (salvo en los casos de contrautopía) en el que felicidad y progreso se dan la mano. Es, comprensible, pues, la sátira del presente que, en definitiva, es lo único que tenemos. En la España de las últimas décadas del siglo XVII, como en el microcosmos recreado en *Merlín y los animales*, abundaban los lobos, zorros, monos y leones y los dramaturgos no hacían sino recrear para el espectador cortesano, diciendo que todo es ilusión ("Sosegaos, que lo que viendo / estáis es solo ilusión", v. 133-134), ese mundo a su imagen y semejanza. Las mojigangas, desde su vertiente bufa, ironizan sobre la realidad política: se representan ante un Rey disminuido física y psíquicamente, que consigue finalmente imponer su criterio (se termina admitiendo el apoyo sin reservas de Carlos II a Felipe de Anjou como su sucesor, por ejemplo) frente a los intrigantes que le circundan. Juan José de Austria firmó la paz de Nimega en 1678, lo que aumentó el poder de Luis XIV. En el interior, una serie de malas cosechas provocaron una situación de carestía y hambre, lo que ocasionó que Juan José de Austria, en principio considerado un redentor de un país en decadencia, cayera en desgracia aun antes de su muerte.

Quizás *Merlín y los animales* haga referencia a intrigas palaciegas del pasado reciente y Perote sea, a un tiempo, un iluso Prometeo que cree en *impossibilia* (su deseo de ver hablar a los animales) y el bastardo "fratricida" Epimeteo al que estos mismos animales cortesanos dan su merecido por su atrevimiento. Tal vez desde un presente más amable, pues se barajaba la posibilidad de que Carlos II tuviera descendencia de su esposa Mariana de Neoburgo, se aluda a la política interna de la Corte. Si esto es así, amparado en la deformación burlesca, el teatro breve se nos presenta como una atalaya desde la que puede contemplarse la sociedad. Se puede afirmar esto mismo de la comedia mitológica. Prometeo (presuntamente Juan José de Austria) no es un rebelde en *La estatua de Prometeo*: comete el robo bajo la tutela de una diosa, a quien respeta, no desea entrar en conflicto con Apolo (Carlos II) y solo adopta una actitud belicosa cuando en el tercer acto la batalla con Palas y Discordia se torna inevitable. Prevalece el orden monárquico pero, frente al absolutismo y el inmovilismo, Calderón opta por la vía hipotética de la modernización y del cambio. El repentino final feliz de esta comedia calderoniana así lo demuestra. Epimeteo conduce a prisión a su hermano y a Pandora; Minerva, en su intercesión ante Apolo, entra en conflicto con Palas, sale victoriosa frente al dios y, en última instancia, ante Júpiter (deidad suprema, Dios padre), que no aparece en escena. Salvado gracias a ella Prometeo, Minerva se dirige entonces a los mortales diciendo: "ved si entre ingenio y valor / más que la fuerza del brazo / vale la de la razón" (III, 1075-78).

Un hálito vivificador invade las páginas de *La estatua de Prometeo*, testimonio de cómo la utopía realizable va de la mano de la razón no dominada por la pasión. Otro tanto, en menor medida, sucede en el microcosmos de *Merlín y los animales*: la superstición y la magia

únicamente sirven para aturdir momentáneamente a los simples, que no han de confundir sus quimeras con la realidad si no quieren salir burlados.

### Bibliografía citada

- ALCINA CLOTA, José. ed. Esquilo. *Tragedias completas*, Madrid, Cátedra (Letras Universales), 2000.
- BUEZO, Catalina. *La mojiganga dramática. Historia y teoría*, Kassel, Reichenberger, 1993.
- «El arca del Nuevo Mundo: un artificio escénico del teatro breve barroco». *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 6-7, diciembre 1994-junio 1995. p. 81-91.
- ed. *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*. II. Edición, Kassel, Reichenberger, 2005a.
- ed. *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*, Madrid, Cátedra, 2005b.
- BROWN, Jonathan y Elliott, J. H. *A Palace for the King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven, Yale University Press, 1980.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII* (NBAE, t. 17 y 18), Madrid, Bailly-Baillière, 1911. Ed. facsímil de José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, Universidad de Granada, 2000.
- KAMEN, Henry. *La España de Carlos II*, Barcelona, Crítica, 1981.
- LOBATO LÓPEZ, María Luisa. ed. Calderón de la Barca. *Teatro cómico breve*, Kassel, Reichenberger, 1989.
- LÓPEZ PIÑERO, José María. *La introducción de la ciencia moderna en España*, Barcelona, Ariel, 1969.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. "Calderón y su teatro", en *Estudios y discursos de crítica literaria*, III, Santander, Aldus S.A. de Artes Gráficas, 1941, p. 285-287.
- GREER, Margaret Rich. ed. Pedro Calderón de la Barca. *La estatua de Prometeo*, Kassel, Reichenberger, 1986.
- NEUMEISTER, Sebastián. *Mitos und Repraesentation*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1978.
- *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. *Calderón*, Madrid, Síntesis, 2002.