

JUAN EVERARDO NITHARD,
PROTAGONISTA DE *LA ESTATUA DE PROMETEO*
DE CALDERÓN DE LA BARCA

Cecilia Brain
Faculty of Hispanic Studies
Department of Modern Languages and Literatures
Trent University
Peterborough, ON K9J 7B8
Canada
cbrain@trentu.ca

[*Anuario calderoniano* (ISSN: 1888-8046), 6, 2013, pp. 31-47]

Uno de los temas más controvertidos en el estudio de las comedias cortesanas de Calderón de la Barca es cómo reconciliar la continua popularidad de estas obras en la corte con interpretaciones recientes que encuentran en ellas fuertes críticas contra la monarquía. Fernández Mosquera expresa esta preocupación y la contrasta, además, con otras lecturas que ven en las obras de Calderón una clara postura pro-monárquica: «¿Cómo, por otra parte, se podría conciliar dicha actitud crítica con la indudable adhesión monárquica, de claro significado contrario, en muchas obras de Calderón?»¹ La interpreta-

¹ Fernández Mosquera, 2006, p. 270.

ción que Greer hace de *La estatua de Prometeo*, obra que se representó en palacio con motivo del cumpleaños de la reina regente, Mariana de Austria, presenta este problema: Don Juan José de Austria, hijo ilegítimo de Felipe IV, es identificado con Prometeo, el protagonista, quien desafía a los dioses para llevarle un rayo de luz a la humanidad²:

It is also likely that the audience would relate Don Juan with Prometeo, whom Calderón draws as the man of reason, the student of science, who had studied abroad and returned to institute a new rule of law in his country. He creates Pandora, civilization (in political terms, a New Spain), a beautiful product of human rationality that he brings to live with power stolen from Apollo —ever the symbol of the King³.

Desde la edición crítica de Greer en 1986, ésta ha sido la única lectura formulada que relaciona a esta obra con la situación política del periodo⁴. *La estatua* fue escrita poco después de que Don Juan José marchara hacia Madrid con cuatrocientos soldados y amenazara con derribar el gobierno de la reina regente a menos que el valido y confesor de la reina, el alemán Juan Everardo Nithard, fuera destituido de sus cargos y exiliado de España⁵. Ante la posibilidad de una guerra civil, la reina aceptó las demandas de Don Juan José y Nithard fue enviado como embajador a Roma. El episodio resultó personalmente

² Greer, 1986; 1991. En la obra, el protagonista le lleva el rayo de luz a la estatua de Minerva que ha creado, dándole vida. En el mito al que se refiere la obra, es la humanidad la que recibe el rayo de luz.

³ Greer, 1986, p. 181 y 1991, p. 151. En la literatura, se utilizan dos versiones de su nombre: Don Juan José de Austria y Don Juan de Austria.

⁴ Ejemplos de la influencia de esta interpretación pueden encontrarse en Parker, 1988, p. 352; Soufas, 1993, p. 295; Sabik, 1999, pp. 132-133; Sanz Áyan, 2006, pp. 50-51 y Buezo, 2008, p. 49.

⁵ Greer, 1986, pp. 93-96, argumenta que la comedia se representó en 1670, un año después del intento de golpe de estado de Don Juan José. Greer, 1991, p. 150, calcula que se escribió para ser representada entre 1669 y 1674. Hartsenbusch, en *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, p. 682, estima la fecha de su composición hacia 1679, después de la muerte de Don Juan José, aunque su razonamiento no tiene una base concreta. Don Juan José salió de Barcelona el 31 de enero de 1669. Para una descripción de los eventos relacionados con la marcha de Don Juan José hacia Madrid, ver Sharp Hume, 1940, p. 289 y Kamen, 1981, pp. 531-532.

doloroso para la reina, como se observa en la carta que escribió a su confesor⁶:

Ha llegado al estado de esta materia a tales términos que ha sido forzoso venir en esto por la quietud pública, bien sin razón. Debe ser la voluntad de Dios, con quien nos debemos conformar en todo y por todo, esperando en Él ha de volver por vuestra inocencia y mi autoridad⁷.

Al otro lado de la página, la reina escribe una nota más emocional: «Mi Padre Confesor: en cuan lastimoso se halla y queda mi corazón lo podréis fácilmente considerar, la pura necesidad y la violencia me han obligado a venir en lo que pasa conmigo y con vos⁸». Una carta del Padre Andrés Mendo relata que la reina salió llorando de la reunión de la Junta en la que se decidió el exilio de Nithard⁹.

Dentro del contexto de la polémica que se desarrolla en torno a la lectura de Greer, este trabajo presenta una interpretación alternativa del texto político que asocia a Prometeo no con el lado positivo e ilustrado de Don Juan José, sino con su enemigo exiliado: Everardo Nithard. El artículo se basa en el argumento principal de Greer, al señalar que estos textos estaban diseñados alrededor de situaciones políticas, pero señala una alternativa que alinea el mensaje con la posición política y personal de la reina sobre los eventos que se están tratando. Esta lectura no niega la posibilidad de que una audiencia identificase a Prometeo con Don Juan José. Lo que argumenta es que la corte, destinataria original de la comedia, muy probablemente hubiera visto al personaje como una representación de Nithard¹⁰.

⁶ Ésta fue sólo una de las concesiones que la reina tuvo que realizar ante la amenaza de un golpe militar: «El gobierno siguió cediendo: por ejemplo, creó una efímera Junta de Alivios para la reforma, suspendió a Aitona y a Valladares de la Junta de Gobierno y eliminó de los registros toda la legislación reciente contraria a Don Juan». Ver Kamen, 1981, p. 532.

⁷ Calvo Poyato, 2003, p. 148.

⁸ Calvo Poyato, 2003, p. 148. Ver, además, Sharp Hume, 1940, p. 289.

⁹ Carta del padre Andrés Mendo a don Crespí de Valldaura, Barcelona, 12 de enero de 1669. Ver además Autoridad superior eclesiástica, *Biografía eclesiástica completa*, 1863, Tomo XV, pp. 314-315.

¹⁰ *La estatua de Prometeo* es una de tres comedias mitológicas que han sido identificadas como dramatizaciones del conflicto entre Don Juan José y la regencia de la

En relación con la interpretación de Greer, dos argumentos principales se han presentado para intentar explicar la recepción, en la corte, de una representación tan positiva de Don Juan José que, además, lo proyecta como el salvador de España y sus posesiones. Greer argumenta que había un alto nivel de libertad de expresión y que en ese contexto era aceptable criticar al gobierno. Discute varios casos de críticas públicas, muchas veces en presencia del Rey, emitidas en sermones o por individuos en contra de las políticas monárquicas y que no fueron castigadas. Sin embargo, concede que era poco probable que aquellos que públicamente criticaban a la monarquía o al gobierno obtuvieran mercedes¹¹. El caso de Tirso de Molina se presta como un buen ejemplo de las consecuencias a las que se enfrentaban los dramaturgos. Según McKendrick, sus críticas al gobierno le costaron su carrera teatral en la segunda década del siglo xvii¹². Ahora bien, las obras mitológicas se concebían con el objetivo de ser representadas en la corte, por lo que podría suponerse un nivel más alto de libertad de expresión. Sin embargo, como argumenta Fernández Mosquera: «hay cosas que en el contexto de la corte española del siglo xvii (por no decir cualquier corte, en cualquier lugar y de cualquier siglo), no se podían decir, si es que las obras dicen lo que los especialistas aseguran¹³». Por otro lado, después de su estreno, estas mismas obras podían ser representadas en corrales o se publicaban, lo cual facilitaba al público el acceso a las mismas¹⁴.

Greer además argumenta que las comedias mitológicas son polisémicas al presentar tres textos: «the text of royal power, the political text and the particular text¹⁵». El primero, el texto de poder real, exalta a los monarcas, identificándolos con los dioses clásicos. El segundo, el texto político, ofrece consejos o critica la política monárquica. El tercero, el texto particular, abarca todo aquello que no cabe dentro de

reina. Las otras dos son *Fieras afemina amor* y *Fineza contra fineza*, ambas escritas para ser representadas en 1671. Ver Greer, 1991; Brain, 2010.

¹¹ Greer, 1991, pp. 79-81.

¹² McKendrick, 2000, p. 31. Ver Arellano, 2006, pp. 149-180, para varias representaciones negativas de reyes en obras calderonianas.

¹³ Fernández Mosquera, 2006, p. 274.

¹⁴ Para una discusión sobre la demanda de versiones impresas de las obras de Calderón y la representación de éstas, ver O'Connor, 1988, pp. 3-19.

¹⁵ Greer, 1991, p. 82.

las dos categorías previas. Los monarcas, como argumenta Greer, quizá no eran conscientes del texto político: «we do not have any written proof that contemporary spectators perceived this subtler text... we cannot finally prove that Calderón's audiences perceived the political text we find in these works any more than we can prove that they saw the criticism of the honours code¹⁶». Neumeister concuerda con Greer: «Parece, sin embargo, que los reyes no hayan entendido lo que les suministra Calderón como lección moral. Se quedan en su cielo y emplean el drama para divulgar su pretendida grandeza en Europa¹⁷». Estos argumentos implican que la interpretación de la audiencia sólo hubiera abarcado el texto de poder real que glorificaba a los monarcas y el texto particular. El texto político, que en el caso de la interpretación que hace Greer de *La estatua de Prometeo* es altamente crítico de la posición política de la reina, hubiera pasado desapercibido por la audiencia. Esto explicaría la falta de represalias en contra de Calderón. Sin embargo, es difícil aceptar que hoy se puedan encontrar conexiones con sólo leer la historia política del período y que ni la reina ni sus partidarios en corte se percatasen de los mensajes políticos que contenían estas piezas teatrales¹⁸.

El argumento que presenta Greer se basa en la interpretación que Moir hace de los siguientes pasajes en *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* de Bances Candamo, dramaturgo oficial de la corte de Carlos II:

Son las comedias de los reyes unas historias vivas que, sin hablar con ellos, les han de instruir con tal respecto que sea su misma razón quien de lo que ve tome las advertencias y no el ingenio quien se las diga. Para este decir sin decir, ¿quién dudará que sea menester gran arte¹⁹?

¹⁶ Greer, 1991, pp. 170-171.

¹⁷ Neumeister, 2000, pp. 109-110.

¹⁸ Acerca del *teatro de corral*, McKendrick, 2000, argumenta: «It was of no consequence that the plots were historical, quasi-historical or fictional, for to think that audiences then would watch kings on stage and not draw parallels between what they saw and heard and the contemporary situation, is as unrealistic as to believe that that fictional portrayals of, or references to, prime ministers or presidents now always take place in some dimension entirely separate from real-life circumstances» (pp. 23-24).

¹⁹ Bances Candamo, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, p. 57 (ca. 1689-1690).

[...] Supone esta elección, aunque no las halla en mí, las prendas que necesita este ministerio, que son muchas, porque festejar a los reyes es arte áulica y política no poco dificultosa y no tienen aquellas obras censura alguna antes de ejecutarse²⁰.

Moir interpretó que este «decir sin decir» significaba que los dramaturgos incorporaban, de manera sutil, consejos para los monarcas. McKendrick presenta una posición más general: «the process of royal education envisaged [...] was one of largely unconscious assimilation, and such a process would certainly have been at work in the prince's exposure to the chronicles and fictions of the theatre²¹». Esta posición abarca una interpretación en la que el aprendizaje del príncipe podría haber ocurrido mediante el proceso de razonar problemas éticos y morales que se presentan en la obra sin que esto necesariamente implique un mensaje intencional sutilmente expresado. Por otro lado, en el caso de que hubiera un mensaje político premeditado por parte del dramaturgo, el uso de la mitología para expresarlo implica un enmascaramiento de éste que responde a la necesidad de autocensurarse para que el comentario crítico permanezca dentro del espacio de lo aceptable.

En este sentido, la falta de censura es sólo polémica si lo que se está diciendo es extremadamente crítico de los monarcas u ofrece posiciones políticas directamente opuestas a las del gobierno. La interpretación de Greer es polémica porque implica un nivel desmesurado de libertad de expresión que no sólo protege al autor de persecución sino que, y esto es más difícil de defender, indica que estos mensajes políticos a favor del enemigo de la reina no afectaban la popularidad y demanda de sus comedias en la corte.

De acuerdo con Greer, los gemelos opuestos, Prometeo y Epimeteo, representan dos lados de Don Juan José, los cuales son elementos inseparables de la condición humana. El primero simboliza la sabiduría y el segundo la fuerza y la acción²²:

²⁰ Bancos Candamo, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, p. 93 (ca. 1689-1690).

²¹ McKendrick, 2000, p. 30. Más adelante, al desarrollar el tema, McKendrick, 2000, p. 31, concordará con la tesis de Moir.

²² Greer, 1991, pp. 129-132.

He is every man divided between reason and passion, and his pursuit of power reflects both the positive of human reason and the negative threat of force. Both were equally applicable to Don Juan, who was at once the patron of science and modernization, and the focus of threat of civil war²³.

Esta identificación de Prometeo con Don Juan José se basa en el hecho de que éste era un gran mecenas de los novadores y se mantenía al tanto de los desarrollos científicos de su tiempo: «Seguía con gran atención la producción astronómica y física de su tiempo, manejaba con gran destreza los instrumentos de observación astronómica, asistía con frecuencia a experimentos fisiológicos y químicos, y a la mecánica²⁴». Vermulen explica que «Don Juan de Austria tuvo una educación esmeradísima. Fue educado por un gran matemático y cosmógrafo jesuita, Carlos della Faille, y un inquisidor, teólogo y humanista, Don Pedro de Llerena y Bracamonte. Su ayo fue Pedro de Velasco, Consejero de Hacienda²⁵». Sin embargo, la sabiduría que caracteriza a Prometeo también es aplicable a Everardo Nithard, quien estudió filosofía y teología en la Universidad de Graz (1633-1640) donde luego sería profesor de filosofía, teología y ley canónica (1641-1646). Como dice Sáenz Berceo, «era un hombre bien formado académicamente, por ello, cuando posteriormente se le ataque, en sus últimos años en España, se le tildará de muchas cosas pero nadie osará decir que era ignorante²⁶». En la comedia, Prometeo es un hombre solitario y contemplativo cuya sabiduría reside en lo divino. Esto iden-

²³ Greer, 1991, p. 152. El que los personajes sean polos opuestos no implica que deban referirse a dos lados de un mismo ser humano. Chapman, 1954, p. 59, presenta los paralelos y contrastes de este mecanismo sin inferir que reflejen dos partes de un referente histórico único. Los interpreta, en cambio, como una contienda entre «dos modos de vivir, dos interpretaciones de la existencia» y una representación de la doble naturaleza del hombre (ver p. 61). «La idea central de la obra es el combate entre la sabiduría y el impulso, entre la razón y la pasión. Este combate se lleva a cabo en dos planos: por un lado, en el humano, el contraste entre la vida activa y contemplativa, entre el Prometeo sabio y Epimeteo cazador; por otro lado, en el plano eterno, el conflicto entre Palas, diosa de la Guerra, y Minerva, diosa de la Sabiduría» (p. 62).

²⁴ Greer, 1991, pp. 147-148. Ver, además, Kamen, 1981, pp. 508-509, 513-514.

²⁵ Vermulen, 2003, p. 18.

²⁶ Sáenz Berceo, 2004, p. 324.

tifica más adecuadamente la educación teológica y filosófica de Nithard que el interés y apoyo que Don Juan José presta a la ciencia moderna de su tiempo.

Otro argumento que relaciona a Don Juan José con Prometeo son las reformas que introdujo durante su mandato como primer Ministro. Éstas incluyeron:

monetary reforms aimed at producing a stable Spanish currency limiting the growth of ecclesiastical orders; and the establishment of a *Junta de Comercio*, which worked toward the modernization of the industrial system by breaking down the ancient guild system, increasing trade, and declaring nobility compatible with participation in industry²⁷

Sin embargo, Don Juan José sólo desempeñó este cargo entre 1677 y 1679 y, de acuerdo con Greer, *La estatua de Prometeo* fue escrita antes, entre 1669 y 1674, de tal manera que tales reformas no podrían haber contribuido a la representación de la comedia²⁸. En todo caso, Nithard también intentó introducir reformas; por ejemplo, propuso disminuir el número de ministros y, con ello, el tamaño del gobierno, eliminar a los intermediarios en las compras del sector público para minimizar el fraude, reducir los salarios de los ministros a la mitad e imponer impuestos en productos de lujo. Además, intentó aliviar la carga tributaria de los pobres mediante la reducción de los impuestos sobre la carne, el vino y el vinagre. Estas reformas fueron planteadas antes de que se escribiera la comedia²⁹.

En efecto, Prometeo volvió a su tierra, el Cáucaso, después de estudiar la «judicatura» de otros países y trató de establecer «político gobierno» sobre un pueblo que, dice él, vivía «lastimado de la ruda / barbaridad que os mantiene / sin leyes que os constituían / raciona-

²⁷ Greer, 1991, p. 148. Ver, además, Kamen, 1981, pp. 122, 170, 302 y 305. Por otro lado, el decreto de 1682, que declaraba la nobleza compatible con la industria no puede haber sido obra directa de Don Juan José porque éste había muerto en 1679. Ver Kamen, 1981, p. 443.

²⁸ Greer, 1991, p. 150. Esto no implica que no haya otro argumento igualmente válido que apoye el argumento de Greer ya que el 1 de marzo, Don Juan José, a las puertas de Madrid, «formuló un manifiesto: reducción de impuestos, igualdad fiscal, limpieza de las finanzas y de la administración, refuerzo del ejército, justicia para todos». Ver Kamen, 1981, p. 532.

²⁹ Pilo, 2010, pp. 93-94 y Sáenz Berceo, 2004, p. 324.

les, mayormente / cuando en los Polo se fundan / de paz, y justicia, siendo / pocas guardadas, y justas³⁰». La población, rápidamente, rechazó las nuevas leyes:

Apenas proposición, / tan digna os hizo mi industria / cuando temiéndooos que era / alhagüenamente astuta, / sólo a fin de avasallaros, / con ciega popular furia, / notándome de ambicioso / de la aun no impuesta coyunda / sacudisteis la cerviz/con tan infame calumnia, / como torcer el sentido / de un beneficio en injuria³¹.

Es Everardo Nithard, no Don Juan José, el objeto de una insurrección popular en contra de su gobierno y de las leyes que intentó introducir; entre la aristocracia, esto se produjo porque varias de las leyes propuestas habrían afectado negativamente a la nobleza que ya se sentía desplazada por los honores otorgados a un extranjero; entre el pueblo, a pesar de los esfuerzos de Nithard por reducir el tributo de los pobres, esto ocurre porque lo consideraban un tirano a raíz de algunas leyes impopulares, como la prohibición de las comedias, a lo que se unían su condición de extranjero y la propaganda diseminada en contra de él por Don Juan José y sus partidarios³².

Como menciona Greer, en contraste con el personaje solitario e impopular que es Prometeo, Epimeteo se presenta como un líder natural³³. Habla por el pueblo, los alienta a adorar la estatua que Prometeo hace de Minerva y, más tarde, los convertirá a la adoración de Palas y los liderará en la guerra contra Prometeo y en los castigos contra éste

³⁰ Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*, I, vv. 156-162.

³¹ Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*, I, vv. 162-174.

³² Para un argumento sobre la importancia de la extranjería de Nithard en los eventos que culminaron en su exilio, ver Sáenz Berceo, 2004, pp. 343-344, 348, 351. Estaban aquellos que consideraban que Nithard era un hombre honesto que no podía navegar en el proceloso ambiente político. El Barón Lisola le escribe lo siguiente a Leopoldo I: «Culpan todos a un solo hombre, Nithard, quien con su honradez y su piedad ni lograr esquivar las redes que por doquiera se le tienden, ni mira tan alto como le piden las circunstancias. Su caída próxima o remota, es indefectible, y ella lo será también de la autoridad de la reina, porque ya se propala de esta Señora que cura poco de los intereses españoles, atenta sólo a la suerte del Imperio, adonde envía cuanto dinero puede» (Biblioteca Nacional de España, ms. 8344, p. 100r).

³³ Greer, 1986, p. 151.

y Pandora³⁴. Esta es una buena representación del liderazgo de Don Juan José en los eventos relacionados con el intento de golpe de estado de 1669. Al darse cuenta que la diplomacia no le conseguiría el cargo de primer ministro,

declaró una verdadera guerra literaria contra el jesuita por medio de carteles, murales, pasquines, libelos y panfletos, cartas y memoriales dirigidos a la reina, casi todos ellos difamatorios [...] Cuando, por fin, le concedieron un puesto en el Consejo de Estado y una vivienda en el palacio del Buen Retiro, don Juan no cesó de calumniar al odiado valido de la reina³⁵

Entre los documentos más importantes en este ataque propagandístico destaca la carta pública emitida el 21 de octubre de 1668 por el propio Don Juan José y dirigida a la reina. El documento, que circuló por toda España, acusaba a Nithard de abusar de su potestad además de culparlo por la carga tributaria de los pobres³⁶. Poco después, con la ayuda de sus partidarios, se dejaron pasquines en contra del gobierno en áreas públicas; ejemplo de un pasquín se observa en los siguientes versos: «Para la reina hay descalzas: / y para el Rey un Tutor, / si no se muda el gobierno, / desterrando al confesor³⁷». Otro ejemplo es: «Escucha, Carlos Segundo, / de España el suspiro tardo / de sufrir en Everardo / El mayor monstruo del mundo. / Salga y deje su Excelencia / la inquisición en que está, / y su culpa pagará / el Loco

³⁴ Es notable que el partidario de Prometeo, en la obra, *Timantes*, se pasa al lado de Epimeteo. Algo muy similar ocurre en el evento histórico cuando las tropas que el Almirante de Castilla, don Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, había contribuido a alistar para la defensa de Madrid se pasaron al bando de Don Juan José. Ver Kamen, 1981, pp. 531-532. Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*, III, vv. 890-919; 1002-1021. Los siguientes versos de Epimeteo sugieren que también puede haber sido el líder de la rebelión popular en contra de Prometeo y sus reformas: «Pero una cosa es (¡Qué mal / el corazón disimula!) / pero una cosa es, que no / admitamos leyes tuyas, / contentos con nuestras leyes, / que son las dos q[ue] ejecuta / el pueblo, cuando castiga / al que mata y al que hurta» (Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*, I, vv. 329-334).

³⁵ Vermeulen, 2003, pp. 31-32.

³⁶ Para varios ejemplos de cartas escritas por Don Juan José en contra del gobierno, ver Ochoa, 1870, pp. 116-136.

³⁷ Kamen, 1981, p. 530.

en la penitencia. / Mejorad la Inquisición / de cabeza, aunque le pese, / vuelva a Alemania y estese / El villano en su rincón³⁸». Esta propaganda masiva en contra del gobierno tendrá el efecto deseado sobre el pueblo. Con Don Juan José en Torrejón de Ardoz, a las puertas de Madrid, las masas ya estaban de su lado, gritando a las puertas del palacio: «Caiga el jesuita, váyase el jesuita o la población será entregada al saqueo³⁹».

Un dato curioso sobre *La estatua de Prometeo* es que no hay ninguna referencia a la ilegitimidad de Don Juan José en la obra. Esto la distingue de las otras cuatro obras que han sido interpretadas como dramatizaciones de su persona⁴⁰. Como se puede observar en el cuadro final⁴¹, en todas, menos en *La estatua*, su ilegitimidad se marca mediante el referente mitológico (el personaje mitológico es el hijo de una deidad masculina y de una mujer mortal) y/o mediante el argumento de la obra (el personaje de la comedia es criado en el campo sin conocimiento de sus orígenes).

Esta situación presenta un problema. Si esto implicara que Prometeo no es una referencia a Don Juan José, también podría implicar que su hermano gemelo, Epimeteo, tampoco lo es, sin embargo, podría argumentarse que es precisamente porque estos hermanos no se refieren a la misma persona que se evita hacer esta mención ya que, si se incluyera, el estigma de Don Juan José recaería también sobre Nithard.

La estatua de Prometeo se mantiene relativamente fiel al mito de Prometeo y éste se presta muy bien para representar el ascenso de Everardo Nithard al poder. El crimen de Prometeo en la obra de Calderón es haberle robado, con la ayuda de Minerva, un rayo de luz a Apolo que luego utilizará para animar a Pandora, la estatua de barro que ha creado en la imagen de la diosa. Ello dará lugar a un debate entre las deidades sobre la importancia de la transgresión y si Prometeo deberá o no ser castigado. La ira inicial de Apolo ante el robo es explotada por

³⁸ Vermeulen, 2003, p. 31.

³⁹ Coxé, 1815, p. 19. Esta cita es una traducción hecha por Jacinto de Salas Quiraga de la obra original de Coxé que asumo es, a su vez, una traducción de una fuente en español.

⁴⁰ Ver Greer, 1991, y Brain, 2010 para argumentos más extensos sobre la relación entre estos personajes y Don Juan José.

⁴¹ Remito al cuadro que adjunto al final del artículo.

Palas hasta la llegada de Minerva, quien intercederá ante su hermano argumentando que el robo fue tan efímero que Apolo no se dio cuenta hasta que Palas se lo contó, que el beneficio que la humanidad recibió supera el daño del delito y que Apolo se llevará el crédito por el obsequio. Palas contrarrestará que fue un robo e, independientemente de los beneficios, un delito que debe ser castigado. Ahora bien, es generalmente aceptado que la figura de Apolo en las comedias de Calderón representa al rey, particularmente a Felipe IV. En el evento histórico, Felipe IV había estipulado en su testamento que ningún extranjero podía ser miembro de la Junta de Gobierno que había establecido para aconsejar a la reina durante su regencia. Mariana, mal preparada para sus nuevas responsabilidades al asumir la regencia en 1665, se apoyó cada vez más en su confesor para tomar decisiones gubernamentales. Al año siguiente dará un rodeo a las estipulaciones del Rey naturalizando a Nithard, nombrándolo Inquisidor General y, en este nuevo puesto, miembro de La Junta de Gobierno. Esta maniobra de la reina, en efecto, convierte a Nithard en primer ministro del imperio. El crimen de Prometeo en la obra y el mito simbolizan el ascenso del confesor al poder en contra de la voluntad del Rey. El debate de los dioses sobre la infracción de Prometeo tiene un paralelo en el debate público que se desarrolla a raíz del ascenso de Nithard. Sus oponentes afirmaban que el nombramiento de Nithard iba en contra de las órdenes explícitas de Felipe IV⁴². Don Juan José expresa esta posición de la siguiente manera:

Ambicioso en el último grado; pues, contra las expresas prohibiciones del rey, nuestro señor... dejó en su testamento, y contra lo mismo que su majestad obró en su vida, no habiéndole querido dar nunca el más leve carácter de ministro, se ha puesto tan arrebatadamente sobre nuestras cabezas, atropellando todas estas nulidades⁴³.

Aquellos que apoyaban a la reina y a Nithard respondían que si bien el testamento del rey había prohibido que extranjeros formaran parte de la Junta, este mismo documento le daba a la reina la autoridad de cambiar esas disposiciones. Otros de sus partidarios iban más

⁴² Ver, además, Sáenz Berceo, 2004, pp. 342-343.

⁴³ Carta de Don Juan José al Reino de Aragón, y a todas las ciudades y villas que tiene voto en Cortes, 13 de noviembre 1668 en Ochoa, 1870, pp. 117-119.

lejos, argumentado que era ridículo considerar a Nithard un extranjero ya que éste había estado en España desde 1649⁴⁴.

La audiencia de la obra podría haber identificado a Minerva con Mariana, ya que ambas son el medio por el que ocurren las transgresiones de la obra y del evento histórico. Greer va un paso más allá y argumenta que ambas diosas gemelas, Minerva y Palas, son dramatizaciones de Mariana⁴⁵. Sin embargo, si la identificación de Prometeo con Don Juan José es polémica, también lo es la identificación de la reina Mariana con Palas, una deidad envidiosa, rencorosa y destructiva. Es difícil imaginar que Calderón hubiera compuesto la comedia con la intención de que la audiencia cortesana hiciera tal conexión. El argumento de Greer se basa en la antipatía que Palas siente por Prometeo. Sin embargo, si Prometeo no es una dramatización de Don Juan José, sino de Nithard, el argumento pierde sustancia. Por otro lado, dada la gran cantidad de individuos que participan en el conflicto entre Don Juan José y Nithard, no podemos ignorar la posibilidad de otros referentes. Las mujeres en la corte de Madrid participaron en la contienda política y estaban divididas entre las que apoyaban a Nithard (nithardinas) y las que apoyaban a Don Juan José (austriacas). Entre las últimas se encuentran dos mujeres, la Marquesa de Villanueva de Valdueza, *camarera mayor* de Mariana, considerada la líder de los austriacos en la corte, y Leonor Velasco, espía de Don Juan José y enemiga de Nithard⁴⁶:

en las conversaciones y estrados «de» señoras a fin de desacreditar al padre confesor y hacerle mal visto y disponer su apartamiento de los reales pies de Su Majestad y especialmente uno de estos religiosos conspiró «con» doña Leonor de Velasco, confidente del marqués de Mondéjar (que cuantas «y» muy frecuentes sesiones fue con él en la celda), forjando y componiendo semejantes papelones y libelos infamatorios con que le hizo notable daño a la persona y crédito del padre confesor⁴⁷

Aparentemente, el comportamiento de Leonor de Velasco no sólo era un problema para los nithardinos sino que también causaba in-

⁴⁴ Cánovas del Castillo, *Historia general de España*, 1891, pp. 338, 343-344.

⁴⁵ Greer, 1986, p. 182.

⁴⁶ Pilo 2010, pp. 61, 84-85, 283, y Oliván Santaliestra 2006, pp. 152-154.

⁴⁷ Pilo, 2010, p. 226.

dignación entre los austriacos. Moncada, un austriaco, escribe: «este Palacio [...] con las malas costumbres y doctrina de doña Leonor de Velasco se ha convertido en una casa pública y pasan cosas horribles, multiplicándose el deshonor como el género humano y nadie se remedia⁴⁸». Ambas mujeres son un buen referente para el personaje de Palas y, además, para el personaje conflictivo de Discordia.

Greer identificó la relación entre *La estatua de Prometeo* y el conflicto entre Don Juan José y la corte de Mariana⁴⁹. Al hacerlo, desafió una perspectiva tradicional que consideraba que las comedias mitológicas eran «at best escapist entertainment and at worst service flattery⁵⁰». Partiendo del argumento de Greer sobre la existencia de referencias políticas, este artículo argumenta que Prometeo, el personaje principal, es una dramatización de Everardo Nithard, valido de la reina. Esta nueva lectura contribuye al debate que deriva de la interpretación de Greer, argumentado que esta obra coincide con la posición de la monarquía frente a los eventos que llevaron al exilio del valido. *La estatua* es una obra compleja que la audiencia interpreta mediante la intersección del mito, el argumento de la obra y los eventos políticos a los que se refiere la misma. A pesar de ser una oda al confesor de la reina, no es escapista; al contrario, lleva a la audiencia a un momento político crítico y personal que forma parte de su propia experiencia. La complejidad de la obra además radica en que permite que la audiencia identifique a Nithard con el sabio Prometeo, que intenta establecer buen gobierno sobre un pueblo bárbaro que lo rechaza y, al mismo tiempo, vea en el personaje la misma falta de liderazgo que llevó a la crisis y finalmente al exilio del valido. Esto concuerda con la posición de Arellano: «no debe confundirse la de-

⁴⁸ Pilo, 2010, p. 85.

⁴⁹ Greer, 1991.

⁵⁰ Greer, 1991, p. 123. Menéndez y Pelayo, *Teatro selecto*, 1881, p. 365, incluye ejemplos de esta perspectiva al constatar que: «En estas comedias mitológicas como en toda especie de dramas de espectáculo el poeta queda siempre en grado y en categoría inferior al maquinista y al pintor escenógrafo. Eran obras que se destinaban al solaz de los Reyes y de la corte ora en el Palacio ora en el Buen Retiro y en las cuales más se atendía al prestigio de los ojos que á la lucha de los afectos y los caracteres ni á la verdad de la expresión». «Being many of them evidently intended merely as vehicles for show and scenic splendour. They are the works of the poet of the Buen Retiro the director of the Court entertainments» (Chenevix Trench, *The Life*, 1856, pp. 41-42).

fensa general [del sistema monárquico] con el conformismo servil o la falta de complejidad⁵¹».

La ilegitimidad en representaciones de Don Juan José en las obras de Calderón de la Barca

Personaje/comedia	Origen mítico	Origen en la comedia
Perseo <i>Las fortunas de Andrómeda y Perseo</i> (1653)	Zeus y Dánae (mortal).	Creció en el campo sin conocimiento de sus padres o de su origen.
Factonte <i>El hijo del sol, Factón</i> (1661)	Hijo del dios Helios/Apolo y de la Oceanide Climene.	Creció en el campo sin conocimiento de sus padres o de su origen. Su nacimiento es el resultado de una relación ilícita.
Prometeo/Epimeteo <i>La estatua de Prometeo</i> (ca. 1669 -1674) ⁵²	Hijo del Titan Jápeto y de la Oceanide Asia o Climene (dos versiones). No es ilegítimo.	Hijo del Titan Japeto y de Asia. No hay mención de su ilegitimidad.
Anfión <i>Fineza contra fineza</i> (1671)	Hijo de Zeus y Antíope (mortal)	Hijo de Acteón. No hay mención de la madre ni tampoco de su ilegitimidad.
Hercules <i>Fieras afemina amor</i> (1672)	Hijo de Zeus y Alcmena (mortal)	No hay mención de su ilegitimidad o de su parentesco con Zeus y Alcmena.

⁵¹ Arellano, 2006, p. 149.

⁵² Greer, 1986, p. 181; 1991, p. 159.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, I., «Decid al rey cuando yerra». Algunos modelos de mal rey en Calderón», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 149-180.
- AUTORIDAD SUPERIOR ECLESIASTICA, *Biografía eclesiástica completa*, Madrid, Imprenta de D. Alejandro Gomez Fuentenebro, 1863, Tomo XV.
- BANCES CANDAMO, F., *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. D. W. Moir, London, Tamesis, 1970.
- BRAIN, C., «La crisis de la monarquía Española de 1669 en *Fineza contra fineza*», en *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, ed. J. M. Escudero y V. Roncero, Madrid, Visor, 2010, pp. 61-70.
- BUEZO, C., «Utopía y antimodelo en el teatro aurisecular: de la comedia calderoniana *La estatua de Prometeo* a la moji-ganga dramática *Merlín y los animales*», *Teatro de Palabras*, 2, 2008, pp. 45-56.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La estatua de Prometeo*, ed. M. R. Creer, Kassel, Reichenberger, 1986.
- *Obras Completas*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1969, vol. I, pp. 2100-2136.
- CALVO POYATO, J., *Juan José de Austria*, Barcelona, Random House Mondadori, 2003.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, A., *Historia general de España*, Madrid, El Progreso Editorial, 1891.
- CHAPMAN, W. G., «Las comedias mitológicas de Calderón», *Revista de Literatura*, 5, 9/10, 1954, pp. 35-67.
- CHENEVIX TRENCH, R., *The Life and Genius of Calderon*, New York, Redfield, 1856.
- COXÉ, G., *Memoirs of the Kings of Spain of the House of the Bourbon*, London, Longman, Hurst, Reeds, Orme, and Brown, Paternoster-Row, 1815, Vol. 1.
- GREER, M. R., *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- «General Introduction», en P. Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*, ed. M. R. Greer, Kassel, Reichenberger, 1986, pp. 1-169.
- HARTZENBUSCH, J. E., *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, Tomo IV, Madrid, Rivadeneyra, 1858.
- KAMEN, H., *La España de Carlos II*, Barcelona, Crítica, 1981.
- MCKENDRICK, M., *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity*, London, Tamesis, 2000.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Teatro selecto de Calderón de la Barca*, Madrid, Luis Navarro, 1881, 3.^a ed.

- MOIR, D. W., «Prólogo», en F. de Bances Candamo, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. D. W. Moir, London, Tamesis, 1970, pp. xv-ci.
- MOSQUERA FERNÁNDEZ, S., «Las primeras fiestas cortesanas de Calderón», en *El Siglo de Oro en escena: Homenaje a Marc Vitse*, ed. O. Gorsse y F. Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 263-282.
- NEUMEISTER, S., «Los reyes en su cielo. Los dramas mitológicos de Calderón», en *Velázquez y Calderón: dos genios de Europa*, ed. J. Alcalá Zamora y A. E. Pérez Sánchez, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000, pp. 197-220.
- NITHARD, E., *Copia de una consulta que hizo el señor inquisidor general, confesor de la reina nuestra señora respondiendo a la carta que escribió a su Magestad el Señor Don Juan*, Madrid, 25 de Octubre de 1668.
- OCHOA, E. de, *Epistolario Español: Colección de cartas de españoles ilustres antiguos y modernos*, Madrid, Rivadeneyra, 1870, vol. 2.
- O'CONNOR, T. A., *Myth and Mythology in the Theatre of Pedro Calderón de la Barca*, San Antonio, Trinity University Press, 1988.
- OLIVÁN SANTALIESTRA, L., *Mariana de Austria: Imagen, poder y diplomacia de una reina cortesana*, Madrid, Editorial Complutense, 2006.
- PARKER, A. A., *The Mind and Art of Calderon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- PILO, R., *Juan Everardo Nithard y sus causas no causas*, Madrid, Caja Sur, 2010.
- SABIK, K., «Mitología, alegorismo y magia en el teatro cortesano español del ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)», *Atti del XVIII Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 131-140.
- SÁENZ BERCEO, M.^a del C., «Juan Everardo Nithard, un valido extranjero», en J. A. Escudero López, *Los validos*, Madrid, Dykinson, 2004, pp. 323-352.
- SANZ AYÁN, C., *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de Historia, 2006.
- SHARP HUME, M. A., *Spain: Its Greatness and Decay (1479-1788)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1940.
- SOUFAS, T. S., «La vida es sueño as Forerunner of Calderón's Mythological Dramas», *Bulletin of Hispanic Studies*, 70, 1993, pp. 293-303.
- VERMEULEN, A., «Contexto Histórico», en Don Juan de Austria, *A quantos leyeren esta carta...*, Leuven, Leuven University Press, 2003, pp. 15-58.