

RESEÑA

Frederick A. de Armas, *El retorno de Astrea: astrología, mito e imperio en Calderón*, ed. G. Gómez Sánchez-Ferrer, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2016, 380 pp. ISBN: 9788484899594.

ALEJANDRO GARCÍA-REIDY (Syracuse University)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.272>>

No es frecuente en el hispanismo el que una monografía tenga una edición revisada treinta años después de su publicación original. La aparición del presente volumen es indicio de la importancia que *The Return of Astraea: An Astral-Imperial Myth in Calderón*, publicado en 1986 por The University Press of Kentucky, ha tenido en los estudios del calderonismo, así como de la vigencia de sus propuestas en el debate crítico contemporáneo. Este libro de Frederick A. de Armas ve la luz bajo forma renovada con traducción al español del original inglés y diversos añadidos al estudio. Como indica el autor en un nuevo prólogo, esta edición se plantea un doble objetivo: «repensar las obras, bien para dar nuevas soluciones —en algunos casos— o bien para sacar a la luz —en la gran mayoría de ellos— problemas todavía no resueltos» (p. 7). Esta oportunidad de volver sobre acercamientos planteados en 1986 resulta principalmente en algunas nuevas reflexiones, una bibliografía puesta al día y el aprovechamiento de los avances ecdóticos de los que ha disfrutado la obra dramática de Calderón durante estas décadas.

El libro mantiene la estructura del original (un prólogo, diez capítulos y un epílogo), a la que se ha añadido un prólogo adicional. Los dos primeros capítulos sirven como introducción a la genealogía del mito de Astrea y a su presencia en la tradición occidental. Los ocho capítulos restantes estudian con detalle la presencia y función de un personaje llamado Astrea en once comedias de Calderón de la Barca, la variedad de matices simbólicos que adquiere, el entramado del mundo mitológico y astrológico que atraviesa estas obras, y el subtexto político que presentan.

La pertinencia de este enfoque se debe a que, como destaca el autor, Calderón es el único gran dramaturgo barroco que presenta en escena a un personaje llamado Astrea: lo hace en doce comedias —seis como personaje importante y seis como secundario— y dos autos sacramentales. De estas obras, solo los autos no merecen atención detallada en este libro, mientras que *La hija del aire* no recibe un análisis pormenorizado, pero se vincula ocasionalmente con otras comedias.

El capítulo primero expone cómo se generó el mito de Astrea en la Antigüedad y acabó identificándose con Virgo y la Justicia, y por extensión con la leyenda de una Edad de Oro pretérita y la esperanza de su regreso futuro. El uso que Virgilio hizo de estas ideas en su profética *Égloga IV* fue especialmente provechoso para reinterpretaciones medievales de índole cristiana y, sobre todo, política, pues se comenzó a asociar la subida al poder de un dirigente justo bajo cuyo gobierno se alcanzaría la paz —un *dominus mundi*— con el retorno de la mítica Edad de Oro. La ductilidad del mito de Astrea y su potencial simbólico con fines laudatorio-políticos contribuyó a su popularidad en la Europa de los siglos XVI y XVII, como se apunta con algunas referencias a las tradiciones francesa e inglesa.

En el segundo capítulo, de Armas ofrece un panorama general de la presencia de Astrea en la literatura española de la alta Edad Moderna desde sus primeras referencias en las *Bucólicas* de Juan del Encina, con un recorrido por obras de Acuña, Guevara, fray Luis, Cervantes, Lope, Quevedo, Góngora o Villamediana, entre otros. De Armas muestra cómo la figura de Astrea aparece principalmente en composiciones poéticas y cómo los escritores aprovecharon los sentidos plurales que la tradición asociaba con el mito para adentrarse en aspectos como sus implicaciones astrales, su representación de la política imperial de los Austrias o su asociación con la Edad de Oro.

El tercer capítulo es donde comienza el análisis en sí de las obras de Calderón, que sigue un orden cronológico. De Armas empieza mostrando cómo Felipe IV había sido asociado con Astrea desde los inicios de su reinado: era el rey Sol bajo cuyo recto gobierno llegaría la Edad de Oro. La sacerdotisa Astrea de *La gran Cenobia* se vincularía simbólicamente con la Fortuna al ser quien convierte al gobernador Aureliano en emperador y muda así su suerte, y al servir como profetisa de eventos posteriores. Se trata de una identificación contradictoria por cuanto la Justicia —símbolo habitual de Astrea— y la Fortuna estaban enfrentadas en el imaginario mitológico, aunque de Armas rastrea unos pocos precedentes donde se vinculan.

Como no es posible saber si Calderón conoció estos raros precedentes, la asociación de Astrea con la noción de fortuna sería, ante todo, una decisión artística del dramaturgo para simbolizar la mutabilidad de la vida política (y muestra de la ductilidad del mito de Astrea).

A explorar la rica red semántica y estructural asociada a Astrea y el mundo astrológico en *La vida es sueño* se dedican los capítulos cuarto, quinto y sexto, con unas breves observaciones iniciales sobre *La puente de Mantible*. En estos capítulos, los mejores del volumen, encontrará el lector una lectura detallada de *La vida es sueño* atendiendo a la «compleja utilización de los elementos mitológicos y astrológicos, con los que la obra parece adquirir tintes heterodoxos» (p. 153). Como subraya de Armas, esto no es un intento de descristianizar a Calderón, sino de enfatizar su artística utilización figurativa de lo mitológico y astrológico en la construcción de algunas de sus mejores obras. Así, de Armas disecciona las referencias astrológicas literales y metafóricas que atraviesan *La vida es sueño* y cuya relevancia se manifiesta especialmente en torno al horóscopo de Segismundo. Asimismo, el autor vincula la relación del príncipe polaco con su padre con el mito de Saturno, y plantea cómo el personaje de Aurora/Astrea «es la esperanza de una futura armonía y la violencia que está teniendo lugar es simplemente el preámbulo de un nuevo orden político» (p. 159). Todo ello contribuye a explicar la unidad de las dos acciones de este drama palatino y lo entreteje con el trasfondo político de la obra. De Armas incide en este aspecto con varias ideas sugerentes —como la aguda lectura de la imagen del águila asociada con Segismundo y su ascenso regenerado al poder— y otras basadas en algunas creencias coetáneas, pero que obligan a leer más allá de lo que dice y requiere este drama —por ejemplo, que Segismundo es fruto de una relación ilegítima—. La mayor actualización que lleva a cabo Frederick de Armas en su análisis de *La vida es sueño* es la asociación de la obra con una serie de fenómenos astronómicos concretos —la conjunción de Saturno con Júpiter de 1603, la *nova* de 1604 y un doble eclipse de 1605— con el nacimiento de Felipe IV en este último año. Esto le permite plantear la hipótesis de que Calderón estaría proyectando al monarca regente en la figura de Segismundo —nuevo rey que se desembaraza de la sombra de su padre para restaurar la Edad de Oro— y a Felipe III en la de Basilio. La idea de un eco de acontecimientos cosmológicos históricos es interesante, aunque tampoco es imprescindible para explicar el uso de fenómenos astronómicos en la descripción del nacimiento de Segismundo. Una identificación tan

directa de los protagonistas del drama con Felipe III y Felipe IV me parece más excesiva, pues el posible uso puntual de ciertos acontecimientos astronómicos históricos no implica necesariamente una asociación de personajes con personas. Creo que la intencionalidad política de *La vida es sueño* se mueve ante todo en unos niveles más abstractos, que son desplegados por Calderón de manera soberbia con una magistral imbricación dramática de trama y caracterización con una rica red de alusiones mitológicas, astrológicas y universales.

Las posibilidades y límites de la lectura política de algunas obras de Calderón constituyen uno de los ejes esenciales del capítulo séptimo, dedicado a dos dramas mitológicos para palacio: *El mayor encanto, amor* y *Los tres mayores prodigios*. Como señala el propio de Armas, este capítulo es el que generó mayor controversia crítica tras la primera publicación de su estudio al proponer en él «una arriesgada interpretación política» (p. 236) de estas obras, especialmente en el caso de *El mayor encanto, amor*. De Armas defiende que en este drama mitológico Calderón habría identificado al personaje de Ulises con Felipe IV, a la maga Circe con Olivares y al palacio de esta con el del Buen Retiro. Esto sucedería a nivel simbólico, que reflejaría las acusaciones recurrentes a mediados de la década de 1630 de que Olivares controlaba la voluntad del monarca mediante entretenimientos que lo divirtieran de su obligación de gobernar —y el recién inaugurado palacio del Buen Retiro sería una buena muestra de ello—, o incluso por medio de pócimas mágicas. Al mostrar al guerrero Ulises triunfante sobre los hechizos amorosos de Circe, *El mayor encanto, amor* se articularía astrológicamente como «el triunfo del Sol y de Marte sobre las oscuras fuerzas lunares de Saturno» (p. 251), y políticamente como una crítica a la delegación de demasiadas responsabilidades de gobierno por parte de Felipe IV en su valido. Algo similar sucedería en *Los tres mayores prodigios* y el personaje de Medea, presente en el primer acto, quien representaría al valido y simbólicamente «tiene bajo su control a Libia y a Astrea, las damas del otoño, símbolos de la justicia y la armonía de la Edad de Oro» (p. 271); la muerte de Hércules en el tercer acto representaría, con una visión pesimista, a una monarquía hispánica que simbólicamente «sucumbe ante rumores envenenados» (p. 271).

La lectura que Frederick de Armas hace de estos dos dramas mitológicos calderonianos continúa siendo hoy, treinta años después de su primera proposición, inspiradora y problemática: inspiradora porque muestra la necesidad de fijarse en el sustrato político que, en el plano imaginario de los dramas mitológicos, puede ir

más allá de una mera celebración del monarca (y recordemos que este libro se publicó originalmente cuando pesaba la visión maravalliana del teatro barroco); es una interpretación problemática porque plantea una actitud crítica de Calderón que se sustenta en ocasiones en identificaciones muy hipotéticas. Por seleccionar un breve ejemplo, una alusión pasajera al personaje de Nerida y su uso de una pócima en *Los tres mayores prodigios* se lee como una referencia crítica de Olivares. De manera similar al caso de *La vida es sueño*, me parece que es un problema de grado: estos dos dramas de Calderón deben leerse teniendo en cuenta el frecuente componente de *speculum principis* que subyace a una figura como la de Ulises, sin que deba sostenerse la imagen de un Calderón abiertamente —o más bien, simbólicamente— crítico con Olivares. De haberse interpretado así *El mayor encanto, amor* en su estreno, al año siguiente el valido difícilmente habría encargado a Calderón la composición de una nueva obra teatral para palacio. La diferencia de tono se observa más claramente si se compara estos dramas con textos abiertamente antiolivaristas que circulaban en la década de 1630, como se ve, por ejemplo, con el exitoso poema satírico *La cueva de Meliso* mencionado en la página 243 de este volumen (donde se da a entender que es una obra teatral, pero es un poema satírico), en el que Olivares se presenta como un auténtico aliado del mal, deseoso de acabar con la familia real, las instituciones del país y la propia moralidad cristiana.

El capítulo octavo está dedicado a *El privilegio de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*. El primero presentaría el mito de Roma «utilizado como espejo de la España imperial del XVII» (p. 290), mientras que la presencia de Astrea como guía del héroe Coriolano anunciaría el inicio de una nueva Edad de Oro. *Las armas de la hermosura* también expondría simbólicamente el triunfo de la monarquía sobre la rebelde Barcelona en 1652, a la que se añadiría una capa simbólica adicional, con Coriolano como «un trasunto de la figura histórica de don Juan José de Austria y en Astrea el reflejo de la reina Mariana, segunda esposa de Felipe IV» (p. 293). Según de Armas, Calderón estaría intentando transmitir el mensaje de la necesidad de una conciliación entre dos miembros de la familia real que estaban enfrentados, con el consiguiente peligro que ello suponía para la estabilidad de la monarquía.

El capítulo noveno aborda el significado del componente mitológico y la presencia de Astrea en *El golfo de las sirenas*, *Ni amor se libra de amor* y *Los tres efectos de amor*. Argumenta de Armas que en estas obras el personaje de Astrea presenta un reverso siniestro, llegando a asumir el papel negativo de Saturno. Supondría

una visión pesimista ante una España que no conseguía salir de la situación de crisis por la pobreza y las guerras. El décimo capítulo se centra en *La dama y galán Aquiles o El monstruo de los jardines*, la última obra en la que Calderón empleó al personaje de Astrea. Aquí es Aquiles quien adopta esta identidad al disfrazarse de mujer para evitar ir a la guerra de Troya. Esta identificación, que se refuerza con otras alusiones simbólicas a Marte y a Venus, reflejaría de nuevo cómo un héroe militar está llamado a ser quien traiga la deseada Edad de Oro. El libro se cierra con un breve epílogo final que sintetiza las principales ideas desarrolladas a lo largo del volumen y con la bibliografía general.

Debe darse la bienvenida a *El retorno de Astrea* en versión actualizada por cuanto nos invita a volver a pensar sobre los complejos niveles de significación que Calderón inscribió en una docena de sus obras a través de la figura de Astrea y otras referencias al mundo de la mitología y la astrología. El atento análisis de la función semántica que varios de estos elementos adquieren representa un acercamiento que puede utilizarse para abordar otras alusiones mitológicas y astrológicas en Calderón u otros grandes dramaturgos de la época. Cabe discutir hasta qué punto el papel secundario de un personaje llamado Astrea en algunas de las obras estudiadas permite ver en ella una referencia principal en el conjunto del entramado simbólico, o la justificación textual de ciertas identificaciones históricas. En todo caso, *El retorno de Astrea* invita al lector a recordar que el teatro de Calderón es una obra artística en diálogo con la realidad política e imperial de la época y sus conflictos.