

FREDERICK A. DE ARMAS, *El retorno de Astrea: astrología, mito e imperio en Calderón*. Ed. rev. y amp. al cuidado de Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt/M., 2016; 380 pp. (*Biblioteca Áurea Hispánica*, 108).

LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO

Universidad Nacional Autónoma de México
calisto2000@prodigy.net.mx

Han pasado treinta años desde que Frederick de Armas publicó por primera vez *The return of Astrea: An astral-imperial myth in Calderón*. La edición que aquí se reseña constituye una traducción de la versión inglesa que en 1986 dio a la luz la Universidad de Kentucky. Los interesados en el teatro del Siglo de Oro, y en particular los estudiosos del teatro de Calderón de la Barca, podemos congratularnos no sólo por contar ahora con la versión en español de tan magnífica obra, sino porque se trata de una edición ampliada que, como afirma el propio autor, toma en cuenta las nuevas perspectivas adoptadas por investigadores especialistas en la obra dramática de Calderón. De este modo, el doble objetivo que desde un principio se planteó el profesor De Armas en su trabajo original –sacar a la luz la omnipresencia del mito de Astrea en la literatura española moderna y mostrar el significado de Astrea en las comedias de Calderón–, se alcanza en esta edición aún más plenamente que hace tres décadas, pues se ha enriquecido con nuevas aportaciones de múltiples estudiosos de la dramaturgia calderoniana.

El retorno de Astrea: astrología, mito e imperio en Calderón se compone de diez capítulos, de los cuales los dos primeros introducen al lector en el mito de Astrea, desde sus orígenes en la astronomía y en la literatura griega, hasta la época de Calderón. Los ocho capítulos posteriores se centran en las comedias en las que el dramaturgo trata la figura de la diosa: *La gran Cenobia*, capítulo tres; *La puente de Mantible*, capítulo cuatro; *La vida es sueño*, capítulos cuatro, cinco y seis; *El mayor encanto, amor* y *Los mayores prodigios*, capítulo siete; *El privilegio de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*, capítulo ocho; *El golfo de las sirenas*, *Ni amor se libra de amor* y *Los tres afectos de amor*, capítulo nueve; *El monstruo de los jardines*, capítulo diez.

Sin el conocimiento del mito de Astrea no se puede entender cabalmente la función de esta figura en el teatro. Por ello, el primer capítulo se dedica a la génesis de la diosa, según los poetas e historiadores griegos, desde los siglos III y IV a.C., así como a los concep-

tos clave que desde sus comienzos la han acompañado y que se han ido adaptando a los diferentes géneros literarios. Frederick de Armas logra que en treinta páginas realicemos el largo viaje que parte del nacimiento de Astrea y llega al siglo XVII. Seguimos la trayectoria que va desde la personificación de la diosa como la Justicia en la Edad de Oro, su huida de la tierra para convertirse en la constelación de Virgo –lugar común en la literatura grecolatina–, hasta su evocación por parte de Ovidio, Virgilio, Séneca... y su transformación de la visión pagana en profecía cristiana con el emperador Constantino. Para conocer la coexistencia del mito pagano y la reinterpretación cristiana, pasamos por la Edad Media, observamos su irrupción en el Renacimiento y la vigencia del mito durante los siglos XVI y XVII.

El viaje continúa: la Edad de Oro española es la siguiente parada (capítulo 2). Ahí nos detenemos para conocer la utilización del mito de Astrea en la literatura de la Península ibérica, que comienza durante el reinado de los Reyes Católicos: “la esperanza cristiana, centrada en los reyes de España, se vio reflejada con el retorno de Astrea” (p. 49). Desde aquí, los reinados de Carlos V y de Felipe II, III y IV sirven de referencia para ubicar sus apariciones literarias más destacadas. Durante el reinado de Isabel y Fernando, la interpretación política de Astrea se une con la religiosa, como se ve en la poesía de Juan del Encina. Desde la Edad Media y el Renacimiento, la diosa había comenzado a convertirse en una figura polifacética que se encuentra en muchos escritores del Siglo de Oro. Sus numerosas conversiones quedaron compendiadas en tratados como el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria. Quienes quisieran saber sobre sus múltiples metamorfosis podían acudir también a los emblemas de Francisco de Villalba y Sebastián de Covarrubias.

El tratamiento de que fue objeto Astrea durante este período puede sintetizarse, según el profesor De Armas, de la siguiente manera: en su traje imperial y religioso, Astrea aparece aludida como vehículo para las loas que retratan a los reyes españoles, desde los Católicos hasta Felipe IV, como el *dominus mundi*, que traerá la paz y el orden mundial. Fray Luis de León y Cervantes, lejos de la imagen de la diosa imperial, la ven reinando en una Edad de Oro que florecerá en los corazones cristianos. El mejor trato a la deidad se da entre los poetas, que hacen gala de su importancia en la poesía clásica, de Arato a Virgilio. Lope de Vega, Quevedo, Góngora y Villamediana exploran las implicaciones astrales y, subvirtiendo el orden imperialista, componen obras a favor de la tolerancia religiosa o en contra de la conquista mundial. Por tanto, De Armas consigna: “Si algo no falta en la literatura del Siglo de Oro es la presencia de Astrea” (p. 101).

En 1622, un año después del ascenso de Felipe IV al trono, acontecimientos impredecibles y sorprendentes provocaron reacciones diversas: “desde la llegada de una nueva Edad de Oro hasta un

amargo lamento por la falta de justicia” (p. 103). Y la profética y enigmática Astrea hizo su aparición en escena; el interés del entonces casi desconocido Calderón de la Barca por la diosa como figura dramática procede, quizá, de la fiesta conmemorativa de san Isidro, cuando ya había presenciado obras de Lope (*La niñez de san Isidro*) y de Villamediana (*La gloria de Niquea*) en que se mencionaba a Astrea. De aquí parte, en el capítulo 3, la revisión de las apariciones de Astrea en el teatro calderoniano; la primera de ellas, en 1625, en *La gran Cenobia*. Ambientada en la Roma imperial, la deidad se asocia con las preocupaciones imperiales y el poder. Mientras que ni Lope de Vega, Tirso de Molina o Ruiz de Alarcón incluyen a Astrea como personaje, Calderón lo hace hasta trece veces. Un personaje llamado Astrea desempeña un papel crucial en obras situadas en Roma que tratan de la autoridad, la justicia y el imperio; o un papel secundario en comedias de diversos temas, contextos y ambientes, donde adopta rasgos de la figura mitológica; incluso en dos autos sacramentales (*El árbol del mejor fruto* y *La lepra a Constantino*) aparece la sacerdotisa de la Justicia y de la Fortuna que tanto interés despertó en nuestro dramaturgo a lo largo de toda su carrera. En este tercer capítulo, titulado “La sacerdotisa de la Justicia y la Fortuna”, Frederick de Armas expone las características particulares con que se representa a Astrea y los detalles de su función dramática en obras como *Las armas de la hermosura*, *El monstruo de los jardines*, *El golfo de las sirenas*, *Ni amor se libra de amor...* Es de admirar la gran erudición con que el estudioso analiza las cualidades de las diferentes Astreas calderonianas, así como sus similitudes y diferencias en cada obra.

Los capítulos 4, 5 y 6 ocupan un lugar fundamental en el libro; los tres están dedicados al estudio de la figura de Astrea en *La vida es sueño*. En esta obra, considerada por algunos críticos como la más representativa del teatro aurisecular, el mito de la Edad de Oro—directamente relacionado con la diosa—se desarrolla totalmente. Dado que la justicia y la tiranía, como contraparte, son aspectos centrales en *La vida es sueño*, Astrea, encarnada en el personaje de Rosaura, imprime fuertes significaciones en el contenido de la obra, las cuales examina el profesor De Armas en tres partes, como veremos brevemente.

“«Hipogrifo violento»: la caída del caballo, la caída de Astrea” (capítulo 4) analiza, principalmente, la mitología y la astrología en la obra; en virtud de que los elementos mitológicos y astrológicos son aquí muy densos y complejos, se requiere de un vehículo que “nos lleve por ese confuso laberinto” (p. 155). De Armas elige, para penetrar en los intersticios del texto, la palabra “hipogrifo”. Es así que examina la figura de Astrea bajo el signo del caballo o hipogrifo, que simboliza, siguiendo a Wilson, “la confusión de los elementos en un mundo que arrastra el pecado original del ser humano, según la tradición

cristiana, o los sufrimientos de una Edad de Hierro, según la visión grecolatina” (p. 157). La triple caída de Rosaura (engaño y deshonra; caída del caballo; bajada del monte a Polonia, que yace en la oscuridad) bien puede recordar el retorno de Astrea, venida de las estrellas a un mundo sumido en una nocturna confusión para rescatarlo por medio de un nuevo príncipe que regirá con justicia (p. 160). Rosaura inaugura la acción; luego, su estancia en la Corte bajo la identidad de “Astrea” simboliza el retorno de la diosa de la Verdad para anunciar el restablecimiento de la Edad de Oro: el caos y la confusión se transformarán en paz y armonía.

Los capítulos 5 (“El león monárquico y la serpiente zodiacal”) y 6 (“El águila mística e imperial”) toman los sueños como punto de partida para el análisis de *La vida es sueño*: el viaje hacia Astrea, la constelación que presagia una nueva Edad de Oro, tiene lugar dentro del propio príncipe (p. 174). Segismundo, en el primer acto, se nos presenta vestido de pieles; se le puede así identificar con la representación emblemática de Hércules vestido con piel de león, para recalcar su victoria sobre el león de Nemea. Además, el león era considerado el rey de los animales. Segismundo debe ser rey, pero primero debe reprimir, como ser humano, los excesos del león. El *sueño* es determinante en la transformación del joven príncipe, y los objetos que aparecen en los sueños y en el espacio celeste contienen múltiples significados clave. Las interpretaciones de Basilio sobre el Minotauro, de la víbora y del eclipse determinan el conflicto.

La descripción del vuelo del águila y de su influencia en el comportamiento del hijo de Basilio durante el “falso” sueño de palacio es materia básica del capítulo seis, en mi opinión, uno de las más interesantes del libro. El autor afirma que “su estudio nos ayudará a comprender la mecánica de la transformación del príncipe; más aún, apoyará y clarificará un tema clave en la comedia: las preocupaciones astrales e imperiales que emergen del papel de Rosaura como trasunto de la diosa Astrea” (p. 202). El águila resulta aquí esencial: desde Virgilio, y también para Calderón, es emblema de quien aspira a ser emperador universal. Frederick de Armas demuestra en este capítulo cómo la figura del águila cumple el cometido de preparar a Segismundo para comportarse correctamente; para ello, el investigador revisa la tradición mítico-legendaria y alegórico-emblemática del águila. Siguiendo la teología natural, que plantea la cadena del ser, donde a cada cosa corresponde un primado, se equipara a Segismundo con esta ave que impera en su especie como el príncipe entre los suyos; pero antes de reinar deberá pasar por la prueba del sueño inducido mediante la pócima, al tiempo que escucha a Clotaldo hablar del ave reina. Así, como la cría del águila logra sostener su mirada frente al sol, Segismundo revela en la corte, ante Basilio, su verdadera naturaleza real.

Los capítulos que van del 7 al 10 abordan el mito de Astrea desde diversos ángulos determinados por las tramas de otras ocho comedias. Así, “Las damas del otoño” (capítulo 7) estudia el papel de Astrea en dos obras de tema mitológico: *El mayor encanto, amor* y *Los tres mayores prodigios*; en estas comedias (a diferencia de lo que sucede en *La vida es sueño*), Astrea aparece como personaje secundario que asiste a las protagonistas: Circe y Medea, respectivamente. En la primera parte del séptimo capítulo, el autor recuerda el intenso debate que este apartado del libro generó cuando en 1986 se publicó la primera edición, sobre todo en torno a *El mayor encanto, amor*; así que, antes de ocuparse de la interpretación de esta comedia, presenta un resumen de las posturas críticas que se han desarrollado desde entonces, para enriquecer y propiciar una mejor comprensión de su propuesta (p. 236). En el resto del capítulo, analiza con detalle los códigos mitológicos y astrológicos que permiten una interpretación política de *El mayor encanto, amor*, así como sus similitudes y diferencias con *Los tres mayores prodigios*, sobre la base de que en ambas comedias las sirvientas de Circe y Medea se llaman Astrea y Libia y sirven de instrumento a mujeres poderosas, hechiceras versadas en la astrología y en la magia.

Como en el anterior capítulo, el octavo, “Un imperio sin fin”, comienza con una revisión de lo escrito por la crítica acerca de *El privilegio de las mujeres*, con el fin de señalar que los más importantes estudios publicados sobre las obras calderonianas que tratan la historia de Coriolano han omitido la relevancia que en ellas adquiere el personaje de Astrea. El propósito del profesor De Armas es demostrar cómo el interés de Calderón no ha sido recrear fielmente los hechos históricos, sino el mito de Roma como *urbs aeterna*, ciudad donde se cierne la amenaza de una reina llamada Astrea, cuya presencia sirve para confirmar la apocatástasis, es decir, la destrucción de la urbe. La imagen de Astrea, “en varonil traje disfrazada” y empuñando una espada, apunta las acciones que permitirán el regreso de la Justicia a la tierra, pues su ausencia determina la trama de la comedia, en que lo que se dramatiza es, precisamente, el cambio en el mito de Roma, que pasa de ciudad condenada a la destrucción al final de cada ciclo a reino bendecido por los dioses en su condición de *urbs aeterna*. Muy interesante resulta el paralelismo que, como subraya el autor, con arte magistral presenta Calderón entre el mito de Roma y la España imperial del siglo xvii. Pero el capítulo no se concluye sin antes comentar brevemente otra comedia –*Las armas de la hermosura*– en la que también aparece Astrea, aquí como trasunto de la reina de España. En ambas obras, sutil y magistralmente, haciendo coincidir circunstancias históricas y mitos, Calderón transforma el tema de Coriolano en una visión triunfante, “aunque no exenta de nostalgia”, del imperio español.

“La maléfica Astrea” (capítulo 9) analiza el papel, tal vez no tan relevante y de tintes menos “positivos”, que la diosa desarrolla en *El golfo de las sirenas*, *Ni amor se libra de amor* y *Los tres afectos de amor*. Por mencionar un ejemplo, en la segunda de estas comedias aparece una Astrea caracterizada como el reverso de la diosa benéfica que anuncia el regreso de la Edad de Oro. En una recreación algo alterada del mito de Psiquis y Cupido, Calderón la incluye como una de las dos hermanas de la hermosa doncella amante del hijo de Venus, que por envidia mal aconsejan a Psiquis desobedecer a su amado para poder verlo. De Armas examina aquí el posible conflicto entre la malicia y el amor en términos astrológicos y conecta esta oposición con la figura de una Astrea relacionada con Saturno y sus rayos maléficos.

La más tardía comedia que trata sobre Astrea, *La dama y galán Aquiles o El monstruo de los jardines* (1667), ocupa el décimo y último capítulo del libro. Para el autor es una pieza “de importancia y un tanto enigmática” (p. 323), que combina intriga palaciega, triángulos amorosos y profecías en un transfondo mítico: el del héroe Aquiles en la guerra de Troya. La figura de Astrea surge en el episodio en que, a instancias de su madre, el joven griego se disfraza de mujer para evitar ir a la guerra: Aquiles, caracterizado al principio con rasgos exclusivamente masculinos, adopta entonces otra identidad bajo el nombre de la diosa, manifestando así su lado femenino. Frederick de Armas lleva a cabo un extraordinario análisis del conflicto que esta comedia teatraliza: el del *animus* y el *anima*, es decir, el de la faceta masculina frente a la faceta femenina del héroe –Aquiles/Astrea– y sus derivaciones en las oposiciones Marte/Venus, Guerra/Amor, Justicia/Caridad. “Aquiles combina, por tanto, en su disfraz, dos importantes misterios renacentistas: el de la oposición entre Marte y Venus, reflejo de su lucha interior, y la de Venus y Astrea, reflejo del conflicto interno de Deidamia” (p. 337), la princesa que se enamora del joven Aquiles.

En *El retorno de Astrea...*, Frederick de Armas presenta una investigación magistral que abarca de manera completísima el tratamiento que Calderón de la Barca dio a la figura de la diosa Astrea en su teatro. El autor examina el mito a fondo; con su admirable erudición lo expone, desde sus orígenes, a través de la cultura y la literatura occidentales hasta llegar al drama calderoniano, donde Astrea “nunca aparece como diosa en el escenario, sino como mujer... Como personaje, a menudo encarna muchas de las cualidades de la deidad, pero no por ello está libre de ciertas debilidades típicamente humanas” (p. 350).

No es frecuente encontrar una obra que se concentre en un tema específico y complejo con tanta inteligencia, que lo estudie con tal hondura y erudición al tiempo que ofrece una revisión de la crítica especializada, con la que el autor dialoga tan lúcidamente.