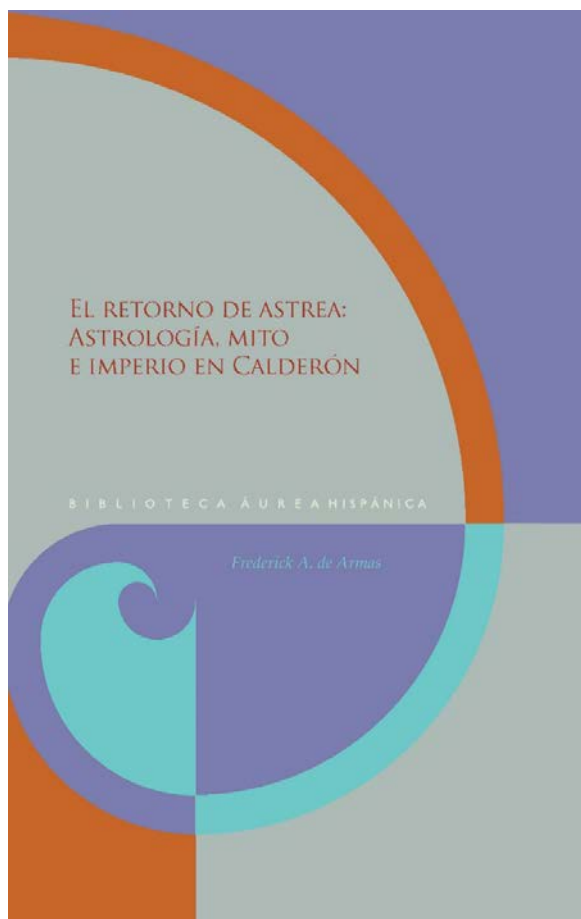


Frederick A. DE ARMAS, *El retorno de Astrea: Astrología, mito e Imperio en Calderón*, Madrid, Vervuert, 2016, 380 pp., ISBN: 978-3-95487-499-6.

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ
Universidade da Coruña



En su prólogo a esta traducción, ampliada y modificada, de su conocido estudio *The Return of Astrea*, el profesor F. A. de Armas resitúa los ejes de su investigación en varios puntos críticos que me parecen centrales y que justifican con creces esta revisión y puesta al día de un estudio que, hace treinta años, causó bastante revuelo en el mundo académico y dio lugar a una polémica importante en el ámbito universitario estadounidense. Entiendo que los tres puntos esenciales de esta indagación teórica y erudita son: a) la visión de la mujer a través del concepto de Justicia, relacionada con la figura mitológica de Astrea; b) la “problemática representación del gobierno” (p. 8) en las trece comedias en donde aparece la figura de Astrea, y c) la génesis, minuciosa y elaborada de forma estéticamente muy compleja, de la obra maestra del Siglo de Oro, *La vida es sueño*. Hay otros puntos que De Armas aborda en su inteligente trabajo crítico, pero entiendo que la importancia de su estudio tiene que ver de forma central con la historia de Segismundo y la reflexión sobre el Poder. De hecho, a distintos aspectos del análisis de *La vida es sueño* se le dedican los tres capítulos centrales (IV, V y VI), que han sido preparados previamente por los tres primeros, sobre el si-

gnificado de Astrea y su tratamiento en obras españolas y europeas del período renacentista y barroco, y que se proyectarán en los cuatro finales. En lo que atañe al aparato erudito que maneja De Armas, parecen muy pertinentes las observaciones sobre la *Astrea* de D’Urfé y sobre la percepción de la figura del monarca francés Henri IV, padre de la reina Isabel, esposa de Felipe IV, en tanto que los conceptos de Justicia, interpretación astrológica y función simbólica del monarca apuntan tanto a la realidad histórica de la época, como a la interpretación simbólica de las tres ideas centrales calderonianas, Amor, Honor y Poder, que configuran la reflexión ideológica de la primera época calderoniana, que culminará en la obra que enfrenta a Segismundo y Basilio, con el trasfondo de la historia paralela de los amores entrecruzados entre la pareja Astolfo/Estrella y la pareja Segismundo/Rosaura (Astrea).

Este planteamiento es, además de atractivo en el terreno crítico, probablemente eficaz en el ámbito del análisis, si se propone como una hipótesis sobre la construcción de los distintos planos estéticos, doctrinales e ideológicos de *La vida es sueño*. El enigma crítico del nombre palatino que adopta Rosaura, precisamente el de la diosa Astrea, se contempla así desde una perspectiva de medio plazo. Asumiendo que la creación de la obra maestra de Calderón se

debe ubicar en torno a 1630 (conforme a los análisis y documentación propuestos por Ruano, López-Vázquez y Cruickshank), De Armas nos recuerda que Calderón ha tratado la figura de Astrea en tres obras anteriores, todas ellas importantes para entender la evolución y complejidad del personaje y su simbología: *La gran Cenobia*, *Las armas de la hermosura* y *El privilegio de las mujeres*. Y que hay otras tres (*La vida es sueño*, *El monstruo de los jardines*, *Los tres afectos de amor*). Y que en varias otras obras, tanto comedias como autos sacramentales, Astrea volverá a aparecer como personaje secundario. La sugerencia crítica que expone el investigador es muy consistente: “la diosa de la justicia despertó el interés de nuestro dramaturgo a lo largo de toda su carrera por medio de personajes que se nos muestran íntimamente ligados a los principales conflictos de las obras.” (p. 117). De Armas nos recuerda que ya en 1622, año de la eclosión calderoniana en las fiestas de canonización de San Isidro, tanto Lope de Vega como Villamediana abordan el motivo simbólico y teatral en sendas fiestas palaciegas y que Lope le había dedicado algunas citas, por ejemplo, en *El peregrino en su patria*, donde queda claro su conocimiento del significado de la diosa de la justicia: “que faltaba en aquel siglo/ la paz y la bella Astrea” (p. 81). Así pues, cuando Calderón aborda su significado en *La gran Cenobia*, representada en 1625, difícilmente puede considerarse como un uso anecdótico. El análisis que se dedica a la compleja red de interrelaciones simbólicas e ideológicas de esta obra resulta completo y esclarecedor para plantearse el trasfondo ideológico y estético de nuestro dramaturgo: Calderón altera a sabiendas la verdad histórica convirtiendo al emperador Aureliano en un tirano y se inventa un inexistente sucesor, Decio, que desposará a Cenobia, la conocida reina de Palmira, proponiendo algo distinto a la historia real de Aureliano: la posibilidad de un reino regido por la armonía y la justicia. Como apunta De Armas, “si tal situación se trasladada al momento histórico en que se escribe, parecería forjar un mensaje ambiguo, casi negativo” (p. 143). Dicho de otra manera: parece más sensato tratar de analizar la forma estética e ideológica con la que Calderón sustituye la historia real antigua y el tiempo real contemporáneo para proponer otro tipo de verdad conceptual y estética. Y en ello el análisis de Astrea y sus manifestaciones teatrales resulta pertinente y, sin duda, abre caminos críticos para explorar puntos que hasta ahora han sido algo desatendidos por la crítica académica. A partir de estos preliminares nos enfrentamos a la propuesta crítica que este estudio nos ofrece en el caso de *La vida es sueño*. Punto sobre el que parece obligado detenerse. Como hemos dicho, esto se expone en los tres artículos centrales.

El primero de ellos, que toma como referencia obligada el verso inicial de *LVS*, “hipogrifo violento”, con su alusión transparente al hipogrifo de Astolfo en la obra de Ariosto, replantea, con argumentación más afinada, la idea de que los elementos astrológicos y mitológicos tienen más importancia para el esclarecimiento de los contenidos ideológicos y estéticos de la obra que lo que la crítica al uso ha dictaminado. En respuesta a las discrepancias surgidas en la edición original inglesa, De Armas opone tres puntos muy bien sustentados: 1) Frente a la idea de un Calderón católico y ortodoxo (impuesta por don Marcelino) el análisis objetivo de los textos ofrece muchos ‘huecos de interpretación’ que apuntan a importantes ‘resquicios’ (en expresión del propio De Armas); 2) El interés de Calderón por los clásicos grecolatinos es evidente y va desde el tratamiento de comedias mitológicas hasta la original reinterpretación de varios autos sacramentales, y 3) La complejidad de los textos calderonianos apunta a “un subtexto político, una visión de la España de Felipe IV” (p. 154). En este sentido parece muy pertinente la observación del estudioso sobre la oposición entre la estética de Lope y la de Calderón, contrastada de forma llamativa, precisamente en el uso del hipogrifo, monstruo bifaz. El planteamiento de De Armas insiste, creo que atinadamente, en la importancia del subtexto ariostesco para la simbología teatral de Calderón y, en concreto, de *LVS*. El desarrollo crítico de estos aspectos requeriría más espacio que el de una simple reseña; me

limitaré a apuntar que la exposición de estas ideas en el libro es muy clara y que está presentada en forma de hipótesis general, marco epistemológico importante para que podamos tomarlo como la base metodológica de un debate sobre este tema. En este sentido la observación de que la obra de Lope *El gran duque de Moscovia* es un antecedente obvio de la obra calderoniana (p. 165) parece muy consistente. El capítulo V, “El león monárquico y la serpiente zodiacal” (pp. 173-200) y el VI “El águila mística e imperial” desarrollan, en filigrana y en paralelo a los análisis astrológicos, dos símbolos esenciales en la construcción de *La vida es sueño*, ambos asociados al devenir del personaje Segismundo, a través de su padre biológico, Basilio, y de su ‘padre socio-cultural’, Clotaldo. La víbora tiene que ver con la predicción astrológica de Basilio, que presenta a su hijo como un nuevo trasunto de la maligna víbora, y el águila, como oposición simbólica a la víbora o a la serpiente en general, está introducido por Clotaldo en lo que, a primera vista, parece una añagaza lógica para determinar la conducta de Segismundo en el doble viaje de ida y vuelta al palacio. Tanto el águila como la serpiente son elementos simbólicos de primer orden en la construcción de lo imaginario, tan potente en el teatro calderoniano; que haya o no haya constancia expresa por parte de Calderón en asociar la serpiente al signo astrológico de Ofiuco, como sostiene De Armas, va a ser, sin duda tema de debate. La apoyatura alegórica de águilas y serpientes tiene, como se sabe, fundada argumentación en el Renacimiento europeo a partir de la difusión de la obra de Alciato y, tal vez, de alguno de los numerosos Autores manejados por el autor de este estudio. En todo caso no parece aventurada (aunque sin duda resulte controvertida) la afirmación de que “Clotaldo desencadena en Segismundo un proceso que culminará con su transformación en un héroe solar que derrota a la serpiente, pero que es capaz de incorporar los elementos más infernales de esta en una visión integradora” (p. 207). En todo caso todas estas observaciones críticas mantienen una sólida coherencia con el doble aspecto en que aparece Rosaura, con un nombre típicamente solar, que incluye ‘aura’ y con un sobrenombre mítico como Astrea. Dado que Rosaura es hija de Clotaldo, el que en la obra propone el misterio del águila como clave y cifra de Segismundo, parece claro que la propuesta crítica de De Armas permite distintas estrategias de análisis, indistintamente asociables a la astrología renacentista o a la antropología de lo imaginario.

Los cuatro últimos apartados o capítulos del libro, una vez expuesto el modelo epistemológico en el que se incluye la investigación, amplían alguna de estas sugerencias anteriormente planteadas. “Las damas del otoño” (cap. VII) se plantea como una reconsideración de los debates generados por la edición inglesa en los últimos treinta años. El primer punto de debate es la consideración de las obras *El mayor encanto, Amor* y *Los tres mayores prodigios* en su relación con el tratamiento de Astrea. Seguramente no es banal el hecho de que ambas obras son comedias mitológicas, tratadas de forma muy dispar por la crítica. En ambas tenemos a Astrea y en ambas como acompañante de un personaje con el mismo nombre, Libia, y la misma función: ambas son consejeras de una hechicera; en el primer caso, de Circe y en el segundo, de Medea, a quien la tradición mitológica suele presentar como sobrina de Circe. El atractivo de esta situación dramática se proyecta en una obra de gran calado, como es *La hija del aire*, que trata, como se sabe, un tema incestuoso, el amor de Semíramis por su hijo Nino. También aquí Semíramis tiene como criadas a Astrea y Libia, lo que no puede tomarse como anecdótico. En todo caso, De Armas concentra su análisis en las dos comedias mitológicas citadas para aludir al ‘intenso debate’ (p. 228) generado en torno a *El mayor encanto, Amor*. El debate en cuestión abarca, según el autor del estudio, tres etapas distintas, más o menos centradas en los debates entre Margaret R. Greer, Thomas O’ Connor, William R. Blue, Malveena McKendrick y Aurora Egido, entre otros. Probablemente la revisión de este debate a la luz de las últimas aportaciones de los calderonistas dará ocasión a profundizar en aspectos relevantes como son la cuestión de la escenografía o la estética de la representación teatral, asunto capital en

Calderón, pero también en los aspectos que tienen que ver con esos conflictos ideológicos constantes en la obra del dramaturgo: los límites del poder, el Fatum o Hado frente al libre albedrío y las interpretaciones políticas en términos de alusiones más o menos veladas o más o menos producto de la proyección de categorías críticas ínsitas en los propios estudiosos.

Entiendo que este muy amplio capítulo exige, por parte de la crítica, una reconsideración sobre lo que en el debate anterior ha sido importante y accesorio y lo que resultado fragmentario o ancilar. Lo mismo sucede con los tres capítulos finales, que ponen en relación a Astrea con dos de los grandes personajes de la tradición homérica, Aquiles y Ulises, frecuentes en la obra de Calderón, sobre todo este último, tanto en comedias como en autos sacramentales.

La edición, en términos generales muy esmerada, no se libra de los habituales duendes de imprenta, como cuando el lector se topa con la noticia de que *Ni amor se libra de amor* “representada en 1622” es cinco años posterior a otra, *El golfo de las sirenas*, cuya representación data de 1657. No es la única intromisión de los duendes zascandiles, aunque sí es la más llamativa. Un somero, pero denso, epílogo concluye esta aportación crítica del profesor De Armas. La complejidad del mundo calderoniano explica, sin duda, la atractiva frase que nos propone el autor en las penúltimas líneas del epílogo: “La manera en que Calderón “maltrata” el nombre de Astrea en sus obras indica una visión subversiva que acaba con la disolución del ideal armonioso en una edad manifiestamente corrupta” (p. 350). Algo que seguramente explica en parte la modernidad del teatro de Don Pedro. El volumen se completa con una bibliografía puesta al día, en la que tal vez se echa en falta algún trabajo, como el Antonio Regalado, que habría podido añadir argumentos a los innovadores planteamientos de Frederick de Armas.