

LA VOZ *AFECTO* Y SUS CONGÉNERES EN LA COMEDIA. LECCIÓN DE TRES OBRAS DE CALDERÓN SACADAS DE *DIFERENTES XLII*

En una comedia tardía de Calderón, *El castillo de Lindabridis*, aparece una conversación que trata de manera superficial el tópico de los afectos. No es ningún personaje serio el que da su dictamen “Sobre los afectos reina la razón”, sino Malandrín, un gracioso hartado cerrado de mientes. Claridiana, una mujer varonil de gran importancia en el drama, asiente “Bien dices...”¹ El filosofar de esta manera sobre un fenómeno mental y moral, el *afecto*, bien pudiera ser la conclusión por parte de un Calderón ya envejecido tanto de que la necesidad es la que dicta los rumbos que toma el comportamiento de un personaje, como de que nada podría ser más serio que el afecto como fuerza motriz de la acción dramática.

Mi propósito es explorar algunas instancias explícitas de tal principio de la construcción de comedias, en tres ejemplos sacados de la obra del Calderón del período central de su carrera, en tres textos seleccionados quién sabe si fortuitamente para la colección *Diferentes XLII* (Ibar, Zaragoza, 1650). Más lejos en la obra calderoniana se habría podido descubrir otros dramas de este tipo, o acaso en la de otros dramaturgos. En el orden de su impresión son *No hay burlas con el amor* (*La crítica del amor*), *El pintor de su deshonra* y *El secreto a voces*. Como se ve, la selección anónima baraja las categorías convencionales, *capa y espada*, *tragedia* y *drama cortesano*.

El término *afecto* es polivalente; cualquier diccionario del español del Siglo de Oro lo demuestra. De los alrededores del año 1650 el *Dice. Aut.* cita: de Saavedra Fajardo, “Con las delicias de los palacios son más robustos los *afectos*”; de Pellicer, “Con

¹ *El castillo de Lindabridis*, Novena parte (Madrid, 1692; reimpresso Londres, 1973), p. 230a.

afectos encontrados vacilaba confuso su entendimiento”; y mejor aún, de Esquilache, “Ya la partida bien o mal dispongo, / y como la contemplo tan vecina / menos *afecto* en los *afectos* pongo” (las cursivas son mías). En este último caso se intuye la dilogía entre la palabra que significaría más bien “afición” o “simpatía” y la que sirve como clave a las obras de Calderón, aunque éste se complace muy a menudo en jugar con la ambigüedad consiguiente. El conocimiento del término por parte del dramaturgo le llegaría sin duda de Suárez, quien a su vez reconoce una deuda hacia Juan Luis Vives, y en mayor grado hacia Santo Tomás. (El concepto más austero, el de que sobre los afectos reina la razón, identificable con las tradiciones agustiniana y jesuítica, se encontraría con mayor frecuencia en los autos sacramentales. El *affectus* todopoderoso de los estoicos, inherente como defecto en el gran cuerpo del universo, quizá en cambio halle su débil eco.) El texto de Suárez más aplicable entonces quizá reza así: “Estas *pasiones* no son llamadas así porque consisten en la alteración física, ya que en sí son verdaderas *acciones*, como si inmanentes, de alguna apetencia vital. En latín se llaman por eso *affectus*”². Insiste varias veces en que no son éstos productos de la imaginación, ni de la mente consciente; surgen de por sí de las acciones de la apetencia. (El prólogo de *La Celestina* lo había expresado como “afectos [...] que desta nuestra flaca humanidad nos provienen”). El afecto, pues, será para Calderón una pasión dominante que nace, que crece y luego se muere, en una pieza cómica. Si la obra es trágica, muere sólo con el sujeto.

La voz *afecto* se cita temprano en las tres comedias aquí enfocadas, quizá como señal hecha a los entendidos entre el público tocante a la que ha de ser la fuerza cómica del drama. Suele ocurrir, como en dos de estos dramas, en el curso de la primera intervención en romance, y no hay que ocultar las numerosas instancias de esto en Calderón, siempre un romance en *-e-o*. En *El secreto a voces* sale temprano la voz, pero de otra manera. Siempre este afecto nombrado se atribuirá al principal personaje femenino, así que en *El pintor* Serafina se lo atribuye a sí misma; en *No hay burlas* viene atribuido a Beatriz por don Juan; y en *El secreto*, aunque aquel personaje, Flérida, lo atribuye a su secretario Federico, el público aprende en seguida que el *afecto* es el de ella.

Una vez establecida la existencia de este afecto, Calderón bien

² FRANCISCO SUÁREZ, *Opera*, Vivés, Paris, 1872, t. 4, p. 456 a-b. Véanse también varias sentencias del *Oráculo manual* de Baltasar Gracián, por ejemplo las numeradas 8, 80, 89, 126, etcétera.

podiera haber demostrado los progresos y el desenlace, en cada caso, de alguna intriga entre lances de amor y fortuna, un drama sorprendente, pero en cuanto a situaciones y a personajes al fin convencional. Todo en cambio tiende a comprobar que en estos años de la flamante novedad de la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián (1648) el dramaturgo también se valió de la allí denominada *agudeza compuesta*. Como había explicado Gracián en medio de su panegírico final al asunto: “Están ya en los objetos mismos las agudezas objetivas, especialmente los misterios, reparos, crisis, si se obró con ellas; llega y levanta la caza el ingenio”. Vinculadas con el desarrollo en los tres dramas del afecto arriba mencionado son tres las crisis (o misterios, o reparos): 1) la naturaleza del afecto específico de la dama, tomado como materia de un concepto —lo que Calderón ha de llamar *metáfora* en sus autos y loas— englobador de personajes y situaciones; 2) un principio estructural de simetría textual, que llega a privilegiar sobremanera la voz central, ya de una jornada, ya de un discurso más o menos céntrico con respecto a determinado esquema métrico; y 3) el simbolismo, de los elementos por ejemplo, lo cual ha sido estudiado hasta ahora un poco en exclusividad, abarcando acaso, como en *El pintor*, el nombre simbólico de Serafina. Para asegurarse de las *agudezas objetivas* ínsitas, según dice Gracián, en las voces y en lo que significan dentro de la tradición en que trabaja Calderón, se ha valido éste a todas luces de las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla, o de alguna obra manejable que las incorpore³.

La “realidad”, pues, se estructura alrededor del afecto individual en un pequeño mundo que los personajes habitarán hasta que sea desmoronado, ya violentamente, ya fatídicamente, ya en estilo entremesil en una lluvia de palos. Veamos lo que ocurre, mirado desde este punto de vista, en *No hay burlas*. En el consabido romance largo don Juan indica:

...no es esto
lo peor, sino el hablar
con tan estudiado afecto,
que, crítica impertinente,
varios poetas leyendo
no habla palabra jamás
sin frases ni rodeos...

³ Se cita las *Etymologiae* de SAN ISIDORO según la ed. de W. M. Lindsay, Claredon, Oxford, 1966.

de la deidad del amor
comunera es de su imperio (vv. 236-249)⁴.

Su afecto entonces es de ser, inexplicablemente, una crítica. (En otras ediciones del drama se titula en efecto, y de manera más aguda, *La crítica del amor*.) Es “afectada”, eso sí, pero esto por sí solo sería, como hemos visto explicado más arriba por Suárez, una cosa decidida por su propia imaginación o vida mental consciente del expresarse en un vocabulario culto, lo que se llamaba entonces *crítico*. Si consultamos a San Isidoro, lo que dice de los días críticos de una enfermedad (*s.v. critici dies aegrotorum*, 4, 9, 13), leemos que los médicos los llaman así porque al curso de ellos es la enfermedad quien impone su dictamen, como si ellos enjuiciaran al ser humano y fallaran o su castigo o su liberación. La metáfora de *No hay burlas* entonces es la de una enfermedad; lo que el espectador espera es un desenlace incorporando el remedio dado a ella, la liberación o el castigo.

Si pasamos a determinar el elemento de simetría en *No hay burlas* encontramos a la mitad del verso central de la segunda jornada la voz *niño*, pronunciada por el mismo don Juan:

... porque amor
no siempre ha de ser desdichas;
ya cesaron sus disgustos,
sus pesares, sus rencillas,
que como es *niño*, el semblante
que ayer fue llanto hoy es risa.
[...]
me he de valer, don Alonso,
de vuestra cortesanía
buen gusto y sutil ingenio... (vv. 1371-1383).

Lo humorístico aquí es que la resolución de don Juan será de confiar sus asuntos de amor a un hombre que sabe harto poco de lo que son cortesanía, buen gusto y sutileza. Acaba don Alonso además de meterse en lo que él mismo califica de *niñería* (v. 1335), el disparate de querer regalarle a una buscona veinte varas de tela costosa. Ahora bien, San Isidoro (*s.v. Cupido*, 8, 11, 80) comenta que el dios de amor se pinta como niño, porque el amor es necio e impenetrable a la razón (*stultus est et irrationabilis*). Para acabar

⁴ *No hay burlas con el amor*. Numeración de versos según la ed. de Ignacio Arellano, Universidad de Navarra, Pamplona, 1981.

con los días críticos de la enfermedad quien resulta ser “sangrado en la vena de la cabeza” es don Alonso, en el curso de un ridículo alboroto digno de algún entremés. Enseguida doña Beatriz le envía impulsivamente su banda, para curar las supuestas heridas de muerte, pero esto desbarata “poéticamente” al *niño* Cupido, desnudo aparte de su *banda* de carcaj, y ya sin armas. La desaparición del afecto crítico de Beatriz y de la infantil necesidad de don Alonso es cosa de unos versos de la comedia, y la intriga principal, la de la burla por amores/amor de burlas, pierde su razón de ser. Como en la puericultura de antaño, la letra sólo con sangre entra.

Sólo al final de *El pintor de su deshonra* han de saber los espectadores que la metáfora que rige el drama viene cifrada en un lienzo que representa el rapto de Deyanira por el centauro Neso, con la *tabla* adjunta al lienzo, representando la inmolación de Hércules. Un personaje designa el lienzo como “hermoso y fiero”, y en efecto los principios de la hermosura y la fiereza, la Bella y la Bestia, son las fuerzas motrices de la tragedia. Hace falta primero identificar el afecto de Serafina. Ella lo describe recordando un amor previo por el supuesto muerto don Álvaro; la escucha la hermana de éste, Porcia:

De aquellas, pues, continuadas
visitas, Porcia, nacieron
su atención y mi cuidado,
su inclinación y mi afecto;
que aunque es verdad que al principio
le respondí con despegos,
acá en el alma quedaba
si ahora la verdad confieso,
cierto género de agrado,
[. . .]
andaba mi pensamiento
en crepúsculos de amor. . . (vv. 401-415)⁵.

Aquí Calderón se vale de la dilogía, *afecto* como ‘simpatía’ (como en el caso de don Álvaro mismo, según Serafina más abajo, v. 450: “usados afectos”). Su afecto no será únicamente de este género, ni siquiera el de la lujuria, típica —según los autos sacramentales en su austeridad— de la mujer⁶. Tendrá Serafina más

⁵ *El pintor de su deshonra*. Numeración de versos según la ed. de Manuel Ruiz Lagos, Alcalá, Madrid, 1969.

⁶ Véase N. MARGRAFF, *Der Mensch und sein Seelenleben in den “Autos sacramen-*

bien cierta vulnerabilidad involuntaria, y en circunstancias de lo más desfavorables. San Isidoro da la etimología de *Seraphim* (s. v., 7, 5, 24) como “los que arden o que encienden”. De ahí que Serafina se vea destinada a encender la imaginación de otros, concretamente del don Álvaro redivivo y del príncipe de Ursino, éste de nombre “ferino” y aquél equiparado a una bestia fiera por su misma hermana (vv. 2359-2369). El gracioso también (v. 312) los había calificado ya antes como *recua*, como si de animales, si no de centauros. Pero ambos han de raptarla como Neso a Deyanira, y Serafina insinúa además que su marido don Juan Roca también la ha “raptado a la vida”, dejándola como cosa muerta.

Volviéndonos a la cuestión de la simetría, encontramos que al centro de la obra Calderón ha engastado un discurso, y ha subrayado su importancia orgánica empleando un esquema de versos 4 + 25 + 4, según los personajes Celio + el príncipe Ursino + Celio. Edward M. Wilson ya señaló que el contenido del discurso del príncipe contradice lo que sabemos de sus emociones⁷. Celio lo nota, y por eso tiene que versar sobre otro asunto:

...no porque de su seno
nazca tal vez, orilla
del mar, a breve edad la fuentecilla
donde su cuna en su sepulcro vea,
dirán que su *crystal* cristal no sea... (vv. 1605-1609).

Cristal es entonces la palabra-clave del drama, si esta teoría comprueba ser la buena (y de paso se notará que Serafina, hija del castellano de Sant'Elmo, acaso nació “orilla del mar” en esa fortaleza litoral). San Isidoro (s. v. *crystalli*, 16, 13, 2) explica el nombre como “fuerza no domada”, y añade que aunque el cristal vence el hierro y desprecia el fuego, cede al fin y rompe bajo golpes fuertes una vez expuesto a la sangre caliente de un chivo. Serafina ha definido su posición de modo memorable como “más firme que *robusta encina / fiyo escollo*” (vv. 1320-1321). El destino ha querido, sin embargo, la “sangre caliente” de aquellos hombres impulsados, al fin y al cabo, por el instinto. La “indomita vis”, el “pecho invicto” (v. 1356), se hace pedazos al final de

tales” des Don Pedro Calderón de la Barca, Schweitzer, Bonn-Aachen, 1912. “Das Gefülsleben”, pp. 83-93, sobre la mujer y la lascivia como afecto, pp. 90-91.

⁷ EDWARD M. WILSON, “Hacia una interpretación de *El pintor de su deshonra*”, en *Abaco 3*, Castalia, Madrid, 1970, pp. 49-85. Sobre este discurso, p. 56; sobre los afectos de Serafina, p. 69; sobre etimologías, p. 75.

este drama de acoso. El destino de Serafina se puede decir que es el tener que ser hecha pedazos, desde su primer discurso, todo él elocuente de división (“... y así no respondo al uno / por no agraviar a los dos”, vv. 291-292) hasta el final del cuento fragmentado de Juanete sobre las porciones divididas en Barcelona (y si no se refiere al destino de Serafina, ¿por qué situar el cuentecillo específicamente en Barcelona, donde la vida de Serafina empieza a fragmentarse?), pasando por la hermosura de ella imposible de retratar puesto que insiste en fragmentarse en sus elementos:

... luego
retratarse no podrá
beldad que compuesta está
de sol, aire, luz y fuego (vv. 1147-1150).

La dama-cristal tiene en este drama que apurar el cáliz de la tragedia, casi se podría decir del martirio. Isidoro había además mencionado que los cristales “son destinados a ser *pocula*”, pero que “sólo las cosas frías pueden sufrir”. El único personaje que acaso podría ayudarla en su desamparo es Belardo, servidor del príncipe Ursino. Pero Belardo declara “poco entiendo de diamantes” (v. 2923) —e Isidoro ha incluido los diamantes entre los cristales— y es capaz de lanzar el obscuro rugido “¡San Hilario! / ¡Zas! Entróse ya” (vv. 2461-2462) tras Serafina y el príncipe. Además, en esta jornada de citas —en las dos acepciones—, ¿quién no se acordaría de aquel otro Belardo, tan despreciado de Calderón, también maestro de los placeres menores de un noble del Reino de Nápoles? El afecto de Serafina muere con ella.

Decididamente más optimista es el estudio del afecto en el tercer drama de la serie, *El secreto a voces*. El afecto en este caso le es achacado a Federico, secretario de la duquesa reinante de Parma, y por eso su subordinado, con mucho, en la pirámide social. Toma la forma de una pasión irracional, no de Federico sin embargo, sino de ella misma, por este hombre ya enamorado de otra, y que tiene en verdad pocas virtudes aparte de la elocuencia. Calderón subraya lo disparatado de este afecto al dejar al gracioso Fabio expresar su creencia de que él mismo es el objeto de esta pasión. Sólo es distinto en registro: igualmente fatuo es buscar en amores a un secretario que a un lacayo.

La metáfora de este drama se bosqueja pronto, cuando Enri-

que, encubierto pretendiente mantuano de Flérida, pondera el parque de palacio:

... en cuantas fábulas varias
 leí por divirtimiento,
 ociosamente ocupado,
 Federico, el pensamiento,
 no fue posible jamás
 perceber en el concepto
 que acá en la idea formaron
 agentes entendimientos
 selva tan hermosa... (vv. 35-43)⁸.

Las *Etimologías* nos enseñan que el jardín se llama así porque allí algo siempre crece (*s.v. hortus*, 17, 10, 1). Cuando otras tierras no producen más de una vez al año, el jardín nunca está sin sus frutos. Ahora bien, Flérida, en este parque que algún *intellectus agens* (¿la Culpa?, ¿la Malicia?) ha construido para ella, pasa horas ociosas mirando cultivarse los productos del ingenio, así como concursos de argumentos acerca del amor filosófico, pero sólo resulta ella aun más melancólica e importunada por su afecto. Es, sin embargo, dueña del parque en más de lo jurídico, siendo ella “soberana deidad / desta verde esfera” (vv. 3451-3452, y también en el ms. entre los vv. 1833 y 1834). Mientras dura la potencia del afecto sólo puede resultar un estancamiento emocional, sujetando —y como encarcelando— a todos. [*S*]emper ibi aliquid oriatur; crece y cunde en el parque-metáfora la desesperación y el hastío.

En esta comedia también se evidencia la simetría por medio de un discurso central puesto en boca de Federico, y también con versos pareados a cada lado: 20 + 8 + 20, representando las palabras de Enrique + Federico + Enrique:

Aunque está
 de otra parte mi opinión,
 la vuestra quiero seguir,
 sólo por poder decir
 que no erré⁹ por mi elección.
 Al criado buscaré... (vv. 1805-1810).

⁸ *El secreto a voces*. Numeración de versos según la ed. de José M. de Osma, edición crítica del manuscrito autógrafo (University of Kansas, Lawrence KS, 1938).

⁹ En el ms. *ere*; en la *Parte*, sin acento.

La palabra central sería entonces *ere*, si hemos de seguir el manuscrito que Calderón nos ha dejado. Si es efectivamente *aire* (como ablativo latino), entonces podríamos aducir la tradición isidoriana que hace derivar el nombre de “la inanidad”, pero la que sostiene la tierra (*s.v. aer*, 13, 7, 1)¹⁰. El parque, la “verde esfera” de Flérida luego descansaría sobre la inanidad de su afecto y nada más. Parece que para dar desenlace al estancamiento —y liberar a los personajes de la “enfadosa cárcel de una metáfora”¹¹— Calderón lo ha hecho coincidir con la salida del sol. ¡*Aliquid orietur*, de la forma más corriente! Se observa además que alguien ha dejado abierta la puerta falsa del parque, deshaciendo al mismo tiempo, aunque el texto no lo dice, el aire estancado y el encantamiento. Flérida deja de ser la jardinera de su deshonra.

Nos aventuraremos, pues, a sugerir que existe otra manera de categorizar las comedias de Calderón; por lo menos estas tres son “dramas del afecto”. Si terminan en muertes y dolor, o si terminan en boda y alegría, tendrán ciertas cosas en común. Se percibe, por ejemplo, que en cada drama hay un momento de turbación nocturna que resulta decisivo para el curso de la trama; el Carnaval en *El pintor*, las malas pasadas de la noche de don Alonso en *No hay burlas* y el trastrueque de sentimientos de amor entreoído bajo la ventana de Federico en *El secreto*. Estos momentos acaso recuerden para algunos el *handy-dandy* del *Rey Lear* (4, 6), cuando hay que adivinar quién es el plebeyo, quién el noble, quién el reo, quién el inocente. En los dramas estudiados tenemos en aquellos momentos de delirio: un marinero que se lleva a una muchacha del pueblo, ¿o un noble que rapta a la hija casada del castellano de Sant’Elmo? Un idiota que corteja imprudentemente a una muchacha también casquivana, ¿o un amante sensible que rescata a su dama del ridículo? Una gran dama que no se da cuenta de que requiere de amores a un hombre sin rango y sin interés aparte de una elocuencia profesional, ¿o una dama que sabe “quién es”?

¹⁰ También entre las comedias incluidas en *Diferentes XLII* está *La hija del aire, segunda parte*. DANIEL DE W. ROGERS discute el simbolismo del aire en relación con la ambición y vanagloria de Semíramis en “La imaginación de Semíramis”, en *Hacia Calderón. II. Coloquio Anglogermánico, Hamburgo 1970*, Gruyter, Berlin-New York, 1973, pp. 171-179, esp. en la p. 172. Aunque en este texto (¿de Calderón?, ¿de Enríquez Gómez?) se habla del afecto de Semíramis, parece que los desmanes de ésta son cosas pensadas, no de origen oculto, involuntario.

¹¹ Consabida expresión humorística de Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*, Discurso 51.

Ahora que leemos al Calderón de las comedias seculares sin ningún afán de establecer su didactismo, de inferir reglas acerca de nociones como “responsabilidad” o “culpabilidad” (modernas al fin, y quizá heredadas de un jansenismo que Calderón desconoció), ha sido interesante presentar algunas obras suyas en donde nadie se coloca seriamente al lado de los malos, sino que son meras víctimas de “afectos . . . que desta nuestra flaca humanidad nos provienen”.

ALAN SOONS
State University of New York at Buffalo