

LOS PARERGA DEL MANUSCRITO AUTÓGRAFO:  
EL EJEMPLO DE *BASTA CALLAR* DE CALDERÓN  
(BNE, RES. 19)

Robert Folger  
Romanisches Seminar  
Universität Heidelberg  
69117 Heidelberg (Germany)  
robert.folger@rose.uni-heidelberg.de

## 1. INTRODUCCIÓN

En el segundo capítulo de su *Verité en peinture* del año 1978<sup>1</sup>, Jacques Derrida comenta sobre la *Crítica de la facultad de juzgar* (*Kritik der Urteilkraft*, 1790) del filósofo alemán Immanuel Kant. Kant concibió su tercera *Crítica* como suplemento de la *Crítica de la razón pura* (1781), y la *Crítica de la razón práctica* (1788). Según Kant, el juicio media entre el mundo empírico-sensorial, dominio de la razón pura, y el mundo moral o ético, el dominio de la libertad moral, garantizando la realización práctica de la libertad en el mundo sensorial.

La troisième *Critique* a su identifier dans l'art (en général) l'un des moyens termes (*Mitten* [sic]) pour résoudre (*auflösen*) l'«opposition» entre l'esprit et la nature, les phénomènes externes, le dedans et le dehors, etc.

[...]

Ce membre intermédiaire que Kant nomme justement *Mittelglied*, articulation moyenne, c'est le jugement (*Urteil*)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Derrida, 1978, pp. 44-94.

<sup>2</sup> Derrida, 1978, pp. 42 y 45.

Derrida no analiza la tercera *Crítica* de manera sistemática, siguiendo el orden establecido por el texto kantiano, sino que escoge como punto de arranque un comentario del filósofo sobre el juicio estético en que distingue la obra de arte (*ergon*) del *parergon*, o sea, del ornato o atavío (*Zierathen* [del alemán *ziern*: decorar]). El juicio estético es, en cambio, esencialmente un término necesario para definir el juicio teleológico que ‘extrae’ un *telos* en lo percibido para salvar el abismo entre la razón pura y la razón práctica. En este sentido el juicio estético es secundario en relación al teleológico, tanto como el *parergon* es secundario en cuanto al *ergon*. A pesar de esta doble marginalidad el *parergon* es, según Derrida, esencial para el proyecto filosófico de Kant.

Derrida parte de los tres curiosos ejemplos que da Kant para el *parergon*: el drapeado de una escultura, las columnas de un edificio y el marco de una pintura. En los tres ejemplos se plantea la cuestión si el *parergon* forma parte del *ergon*. La existencia del objeto artístico-estético depende en la determinación de lo que es interior a la obra y lo que es exterior. El *parergon*, como adorno, es contiguo al objeto estético, a la vez interior y exterior. Por consiguiente, el *parergon* permite definir un *marco* —que es, desde la perspectiva de la obra ‘propia’, exterior, y, al mismo tiempo, interior, desde la perspectiva del ambiente. Todo estudioso y editor de una obra literaria es consciente de la importancia de determinar qué es la esencia de la obra, qué es el marco, y qué es mero contexto. En otras palabras, hay que juzgar si el texto que es la base de una edición es ‘suficiente’ para representar la obra literaria, si se necesitan suplir lagunas en el texto con otros testimonios, si es lícito suprimir pasajes porque no forman parte de la obra.

En la lógica de Derrida, no se trata simplemente de un problema del trabajo editorial, porque el marco se caracteriza por la lógica del suplemento<sup>3</sup>. El suplemento es secundario en cuanto al concepto primario porque, como adición, añade algo a un artefacto que ya es completo, y, es, por tanto, prescindible. Por otro lado, el suplemento se adjunta a un texto para completar la obra, o suplir una falta o laguna del original. El concepto del suplemento puede incluso significar que se suple el concepto/objeto original, convirtiéndose el suplemento en concepto/objeto primario. En todo caso el marco como suplemento fundamenta el significado del objeto original. Aunque el objetivo de Derrida es, desde luego, la deconstrucción de binomios que fundamentan la filosofía occidental (interior/exterior; razón/afecto; sujeto/objeto; naturaleza/

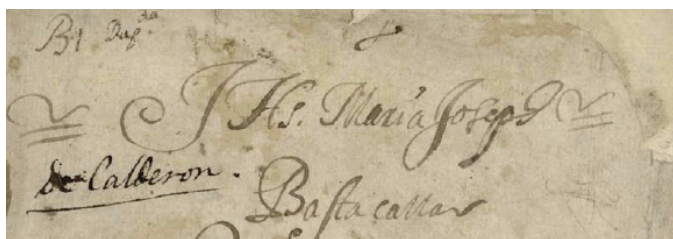
<sup>3</sup> Derrida, 1998, pp. 141-164.

moral) el concepto del *parergon* como margen tiene también un potencial hermenéutico en el sentido de que permite precisar cuáles son los conceptos ‘marginales’ que garantizan la vigencia de los conceptos principales de un texto, o incluso identificar, partiendo del margen, los conceptos que rigen un texto.

En el presente ensayo se analiza un texto de Calderón que parece, en cierto modo, una alegoría del concepto derrideano del *parergon*: el Manuscrito Res. 19 de la BNE de la comedia palaciega *Basta callar*. En este manuscrito vemos la ‘intrusión’ (gráfica) de los marcos en el texto. Los marcos que un autor de comedia o unos autores de comedias usan para señalar los pasajes por suprimir en la representación, contienen y a la vez eliminan elementos que son obviamente prescindibles porque no parecen ser esenciales para la comprensión de los conceptos centrales: la renuncia de la pasión por parte de los poderosos en aras de la ‘razón de estado’<sup>4</sup>. Veremos que el concepto suplementario de la razón del poder y de la moral es la ‘perversión’ (en el sentido que tiene la noción en la época de Calderón).

## 2. LA FAMILIA SAGRADA COMO *PARERGO*

*Basta callar* no es una de las obras maestras de Calderón de la Barca sino una obra secundaria en el canon calderoniano. En *Basta callar* se vislumbran temas y técnicas típicas del dramaturgo que pueden complementar nuestro conocimiento de las obras maestras<sup>5</sup>. El interés intrínseco de esta comedia parergonal radica principalmente en el hecho de que se haya preservado un manuscrito en parte autógrafa.



Calderón, *Basta Callar*, BNE, Res. 19, portada

<sup>4</sup> Margaret Greer demuestra en su artículo publicado en este volumen que los marcos y las indicaciones «sí» y «no» en el Ms. Res. 19 no son de Calderón mismo.

<sup>5</sup> Ver Rohland de Langbehn, 1983, p. 588.

«~JH<esú>s María Joseph~»: reza la *invocatio* de cada una de las tres jornadas de *Basta callar* en el manuscrito Res. 19 de la BNE.

La sigla JMJ es una fórmula convencional no solamente en los textos de Calderón sino en todo el mundo católico, que sigue usándose hasta hoy en día. El escribiente la usa para implorar inspiración y protección divinas para su labor, y para marcar su actividad intelectual como muestra de su veneración a la Sagrada Familia y de los valores que ésta denota. Ya que la sigla aparece de forma tópica en el comienzo de las jornadas, y no parece contribuir en nada a la comprensión de la obra y la intención del autor, no es sorprendente que no aparezca en la edición de Juan de Vera Tassis del año 1682, o porque le pareció superfluo al editor o porque el manuscrito que usó no contenía la sigla. En la edición crítica moderna más reciente de Margaret Greer, que se basa en el Res. 19, la fórmula JMJ no aparece porque la editora la juzgó, obviamente, desde la perspectiva de la comedia misma como extrínseca a la obra. Daniel Altamirano, por otro lado, quien también editó la obra en base al manuscrito en el año 1994, la incluye como elemento intrínseco a la obra, probablemente porque el hecho de que estuviera escrita por la mano del mismo Calderón la califica como parte de la obra en relación con 'el ambiente'. En todo caso la *invocatio* tiene rasgos esenciales del *paregon*. Se plantea la pregunta si calificamos este texto marginal, con Kant, como *Zierath* (decoración) prescindible o, con Derrida, como marco que da indicaciones sobre conceptos claves, o incluso rige la lógica interna de la obra.

Ya he esbozado el significado y el simbolismo principal de la Sagrada Familia, que connota la ortodoxia del escribiente y evoca, con la familia del Salvador, el momento inicial y el modelo fundamental del orden de una sociedad cristiana fundada, como veremos, en el control de las pasiones para un fin superior. También la Sagrada Familia se caracteriza por la lógica del suplemento, o sea, se construye como fundamento sobre un significado secundario o reprimido.

La Sagrada Familia es el fundamento de la Iglesia y, a la vez, su escándalo originario. La concepción de Jesús en la Virgen es escándalo o 'obstáculo' (griego: *σκανδαλον*) porque alude a una 'tentación' o escándalo (*σκανδαλον* es también lo que seduce al pecado), a la que hay que resistir. Como hijo de Dios, Jesús no puede ser engendrado por un hombre en una mujer sino que se concibe por obra del Espíritu Santo en una virgen. Al mismo tiempo Jesús, el mesías o el ungido, tiene que descender

de la estirpe del rey judío David para cumplir las profecías del Antiguo Testamento, y asumir la dignidad de Rey de los judíos. Esta genealogía, empero, corresponde a Jesús solamente como hijo del carpintero José de Nazaret. Esta presumida doble naturaleza, sin embargo, escandaliza al pueblo cuando el mesías predica en su patria Nazaret: «¿No es éste el hijo del carpintero?», preguntan los judíos, «¿No se llama su madre María, y sus hermanos, Jacobo, José, Simón y Judas? ¿No están todas sus hermanas con nosotros? ¿De dónde, pues, tiene éste todas estas cosas?» (Mateo 13, 55-56). Mientras que unos pocos adeptos conocen o creen en la procedencia divina de Jesús, y dan testimonio de que José no es su padre carnal, al pueblo le parecen la docencia y el papel de mesías del hijo del carpintero una presunción escandalosa. Si José no es el padre carnal, entonces es un cornudo, su esposa una adúltera, y Jesús no puede ser el rey de los judíos. El padre de la iglesia Orígenes relata que el filósofo pagano Celso aseveró, en un escrito polémico, que el mismo Jesús inventó la Inmaculada Concepción para ocultar la relación adúltera de su madre con el legionario romano Panthera<sup>6</sup>. La Iglesia, por otro lado, necesitaba a José como protector casto de su esposa casta —no es una casualidad que los Padres de la Iglesia ven en José tanto al que ampara a María como al *corpus mysticum* de la Iglesia.

Desde luego, la ‘versión escandalosa’ de la historia de la Sagrada Familia es apócrifa (‘falsa’), secundaria en cuanto a la versión ortodoxa. Sin embargo, existe una relación intrínseca —suplementaria— entre las dos versiones. En su libro *Perversity and Ethics*, William Egginton, mantiene, desde una perspectiva psicoanalítica, que la perversión coincide y es co-sustancial al establecimiento de un orden ético-social.

[A]t the most basic level desire, or drive, is always a driving against whatever norms of behavior, sociability, acceptability have been imposed on or integrated by an individual from his or her earliest history. [...] There can be no ethical injunction that is not at once subject to its reversal at the level of the individual's desire; every impulse or command to do good would be counteracted by the opposite desire to do evil<sup>7</sup>.

La perversión no es simplemente un deseo arbitrario que puede tomar cualquier dirección y objeto sino que sigue una *Bahnung* (‘con-

<sup>6</sup> Véase Pax, 1962-1965, cc. 1211-1212.

<sup>7</sup> Egginton, 2006, p. 24.

ducción’) preestablecida por la ‘institución’ de normas morales. El orden moral y social, el dominio de la razón práctica de Kant, no se puede desasociar de la perversión, de las emociones incontroladas que Kant, y tantos otros filósofos, veían como amenaza a la moralidad del individuo. La perversión es la *conditio sine qua non* de la moralidad y la moralidad produce las pulsiones que se califican como perversiones solamente desde la perspectiva de la ética. Desde una óptica derrideana la perversión es el suplemento de la moralidad del individuo que debe reflejar y constituir, según Kant, las leyes de la sociedad humana.

La Sagrada Familia demuestra la imbricación entre el orden y la perversión. Simboliza y prefigura la moralidad de la sociedad cristiana, negando, y, a la vez, evocando la perversidad fundacional. Para fundamentar la Sagrada Familia como núcleo y modelo de la sociabilidad cristiana, José tenía que reprimir sus deseos sexuales, según el Concilio de Letrán del año 649, que promulgó el dogma de la perpetua virginidad de María<sup>8</sup>, toda la vida, desempeñando sin embargo el papel de padre humano del mesías. De todas maneras la familia modélica del cristianismo tenía la posible tacha de la perversidad, porque tanto la falta de José de consumar el matrimonio con María como el putativo adulterio de María constituyen una corrupción de las costumbres, sobre todo si se toma en cuenta que José no cumple con su *patria potestas*. Se somete a la voluntad de su hijo y de su esposa en vez de ejercer el poder que le corresponde como soberano de la familia. Se trata de una perversión de la ley fundamental del orden patriarcal tradicional. Además no hay que olvidar que, no obstante los intentos de teólogos cristianos de reconciliar el Antiguo y el Nuevo Testamento, la Sagrada Familia es el núcleo de una herejía en cuanto a la religión judaica, una perversión de la religión de los antepasados.

De lo expuesto queda claro que no empleo el concepto de ‘perversión’ en el sentido de la psicopatología moderna para designar prácticas sexuales que violan el consenso de la normalidad. La época en la que Calderón escribió tenía un concepto más amplio de la perversión, como demuestra la definición que encontramos en el *Diccionario de Autoridades*.

*Perversidad* [...] Suma maldád ò corrupción de costumbres, ù calidad ù estado debido.

<sup>8</sup> Véase Ekonomou, 2007, pp. 113-157.

[...]

*Perversidad*. Se toma también por el estado de error ò corrupción de costumbres<sup>9</sup>.

La perversión en este sentido incluye infracciones de la sexualidad normativa porque se trata de un caso extremo de la corrupción de los *mores maiorum*, las *normas morales*, codificadas o no, que establecen y garantizan el orden social. En el siglo XVI la ortodoxia religiosa era la piedra fundamental de esta orden, y, por consiguiente la herejía o apostasía constituía el colmo de la corrupción de costumbres: «*Pervertir*. Vale también ocasionar, con mala doctrina o malos ejemplos, la falta de verdadera fe»<sup>10</sup>.

La *invocatio* de la Sagrada Familia representa en primer lugar el establecimiento de un orden religioso y moral, y evoca, en segundo lugar, el suplemento de la perversión. A esto hay que añadir que el advenio de Jesús tiene también una dimensión política. Como mesías, Jesús tenía que descender de la estirpe de David. Solo como hijo de José sería Rey y soberano seglar de los judíos. Jesús «afirmó y, a la vez modificó las expectativas judías, rechazando la idea del mesías guerrero»<sup>11</sup>. Sin embargo el deber del mesías del Antiguo Testamento «de derribar las conjuras de los pueblos, que se sublevarían contra Dios, e imponer, en un dominio de paz justo, el derecho de Dios a la realeza de manera intensiva y extensiva, en todo el mundo»<sup>12</sup> era esencial para la autoconciencia —y la política —de los soberanos en la España de la Contrarreforma.

El *parergon* de *Basta callar*, Res. 19 conyuga el establecimiento de un orden religioso y político basado en la moralidad de los individuos con las acciones y deseos perversos de los hombres. Este marco se plasma, literalmente, en la obra misma. El gran tema de la comedia *Basta callar* es el conducto ético de los poderosos en aras del orden y del poder. La intrusión del *parergon* en el *ergon* en *Basta callar* tiene la forma de marcos que tachan y representan la perversidad que fundamenta el poder.

<sup>9</sup> *Aut.*, vol. 3, p. 238.

<sup>10</sup> *Aut.*, vol. 3, p. 238.

<sup>11</sup> Traduzco del alemán: «jüd. Erwartung bejaht u. zugleich modifiziert, indem er die Idee des kriegerischen M. ablehnt», Köster y Schmid, 1962-1965, c. 341.

<sup>12</sup> Köster y Schmid, 1962-1965, c. 341: «die gg. Gott rebellierenden Völkerverschwörungen zu brechen u. in einer gerechten Friedensherrschaft die Königsansprüche Gottes extensiv u. intensiv in aller Welt durchzusetzen» (LThK 337).

### 3. *PARERGA* INTRÍNSECOS

El escenario de *Basta callar* es el ducado de Bearne. Margarita se queja que su hermano, el Duque Enrique, haya prometido su mano al conde Montpellier. Nos enteramos de que la princesa ha encontrado y salvado, durante una cacería, a un hombre llamado César. Margarita no le ha confesado su amor a este hombre que se ha convertido en secretario del duque. El criado de César, Capricho, le cuenta a Margarita que se trata de hecho de Ludovico, que ha tenido que escaparse de Montpellier por los celos del conde. Margarita le regala a Capricho un reloj por el servicio. Llega a Bearne Roberto el antiguo amo del Duque con su hija Serafina, la amada de César/Ludovico, y revela que el conde de Montpellier está incognito en Bearne para ver a su futura esposa, aunque está enamorado de Serafina. El duque le confiesa a su privado Carlos que él también está enamorado de Serafina. César relata a su amigo Carlos que tuvo que huir de Montpellier porque confrontó a un hombre que escaló el balcón de Serafina. Demasiado tarde reconoció que el hombre que había atacado era el conde.

En la segunda jornada, César intenta aclarar la razón de la ‘traición’ de Serafina pero el duque impide una entrevista mediante pretextos. Se producen unos enredos en los cuales César se enfrenta otra vez con el conde. El duque manda arrestar a los dos.

En la tercera jornada se produce, por fin, la entrevista entre César/Ludovico y Serafina. Los tres potentados, el duque, su hermana y el conde atisban la conversación. Los tres deciden sacrificar su amor: Margarita su amor por César, y el conde y el duque su pasión por Serafina. Margarita acepta casarse con el conde, y el duque da la mano de Serafina a César/Ludovico, sacrificando su propio deseo.

Una de las razones de la poca favorable recepción de *Basta callar* por parte de los críticos es que la obra no se concibió originalmente para la representación en un corral. En el subtítulo de la edición de Vera Tassis del año 1682 la obra se denomina «Fiesta, que se representó a sus Magestades en el Salón de su Real Palacio»<sup>13</sup>. Era práctica común adaptar las elaboradas y extensas fiestas palaciegas a los escenarios del teatro popular. Para este fin, fue necesario, sobre todo, abreviar la obra<sup>14</sup>,

<sup>13</sup> Calderón de la Barca, *Basta callar*, ed. Vera Tassis, p. 496.

<sup>14</sup> Ver Greer, 1984, pp. 74-76. En cuanto al estado de la discusión sobre la función de las fiestas de corte ver *Anuario calderoniano*, volumen extra 1, 2013.



teniendo en cuenta, como explicaré en seguida, que los destinatarios ya no eran «sus Magestades». La obra refundida, a caballo entre comedia de capa y espada y comedia palaciega<sup>15</sup>, se dirigía a un público heterogéneo. El resultado de la refundición es la versión reflejada en la edición de Vera Tassis. La fiesta original se estrenó, probablemente, entre 1638 y 1639<sup>16</sup>. Hacia 1653/1654 Calderón mismo la revisó, como documenta el manuscrito Res. 19.

Ya en el año 1937, S.N. Treviño llamó la atención sobre el hecho de que el manuscrito contuviera «versos desconocidos», pasados por alto en ediciones anteriores.

Está en excelente condición salvo la primera hoja y la última que tienen algunas roturas y manchas. Contiene, sin embargo, muchas tachaduras, atajos, apuntes, versos interlineados y al margen, y dos trozos de papel pegados sobre el original, de lo cual se infiere que el manuscrito se usó para representar la comedia<sup>17</sup>.

Treviño distingue cuatro manos diferentes en la producción del manuscrito.

- a) La mano de Calderón en la portada, en las siete últimas páginas de la primera jornada, y en la mayoría de las correcciones que se encuentran en todo el manuscrito.
- b) La mano de un copista responsable por la mayor parte del texto.
- c) Una «letra fina y pequeña y tan parecida a la de Calderón que hay poca duda que sea dél»<sup>18</sup>.
- d) Una cuarta mano, que aparece sobre todo en cuatro folios de la segunda jornada.

El manuscrito se basa sin duda en la fiesta original, pero no se trata meramente de una copia. Greer ofrece una explicación por la forma curiosa del manuscrito: «Calderón revised his original version of the play, and had a scribe make a fair copy, on which he then made a number of further revisions»<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Ver Altamiranda, 1994, p. 15.

<sup>16</sup> Ver Greer, 2000, p. 12 y Altamiranda, 1994, pp. 1-5.

<sup>17</sup> Treviño, 1936, p. 682.

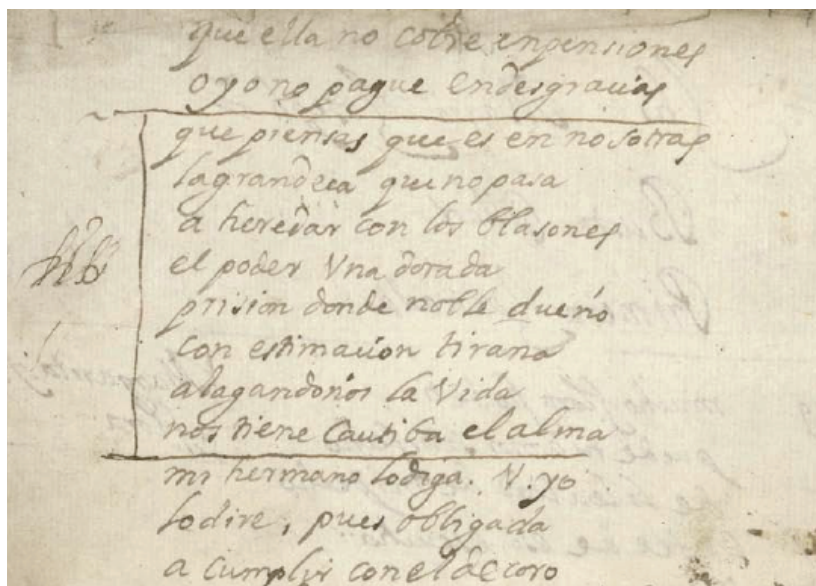
<sup>18</sup> Treviño, 1936, p. 683.

<sup>19</sup> Greer, 1984, p. 76.

La importancia del manuscrito, sobre todo de las partes autógrafas, reside en las indicaciones que nos puede dar sobre la forma original de la obra y sobre la *intentio auctoris*. Los críticos están de acuerdo en que, con los casi 600 versos adicionales, Res. 19 ofrece un texto superior a la edición de Vera Tassis.

[S]i se excluyese todo lo que está atajado en el manuscrito, no hay duda que la comedia quedaría maltrecha. Opinamos que solamente dos o tres de los pasajes que restauramos mejoran el desarrollo de la comedia, aunque casi todos suplen detalles que faltan en el texto conocido. El valor de las restauraciones es el de establecer el texto auténtico<sup>20</sup>.

Treviño destaca sobre todo el monólogo que presenta a Roberto, a diferencia de la versión impresa, no como traidor sino como hombre moral y escrupuloso. Pese a esta evaluación, los especialistas, como aparentemente el mismo Calderón y/o sus editores, juzgan que los atajos son suplementarios, y, por tanto, prescindibles.



(fol. 1v)

<sup>20</sup> Treviño, 1936, p. 685.

El primer atajo aparece en el monólogo de Margarita en el cual se queja de tener que someterse a la voluntad de su hermano, el duque.

¿Qué piensas que en nosotras  
la grandeza, que no pasa  
a heredar con los blasones  
el poder? Una dorada  
prisión, donde noble dueño,  
con estimación tirana,  
halagándonos la vida,  
nos tiene cautiva el alma<sup>21</sup>.

Este atajo es un caso excepcional porque el monólogo de Margarita aparece no solamente en todas las versiones impresas posteriores sino que era también tan popular que se reprodujo en el año 1710 en una separata<sup>22</sup>. Sin embargo, el primer atajo ilustra perfectamente el sistema que se usaba para indicar los pasajes que no debían presentarse en el escenario. La forma gráfica de los atajos indica, además, que su interés no se limitaba a contribuir a la «restauración» de un «texto auténtico» como lo llama Treviño<sup>23</sup>. Los versos por tachar están enmarcados; en el margen alguien, muy probablemente un autor de comedias<sup>24</sup>, escribió «no». En otros casos se sustituye el «no» con una afirmación que, a veces, es negada nuevamente. Todo editor moderno y lector del manuscrito inevitablemente se pregunta por qué Calderón, o un autor de comedias, o un actor quisieron privar al público de los pasajes marcados.

La cuestión fundamental que presenta el sistema de refundición del Ms. Res. 19 es el estatus textual de los atajos. ¿Son exteriores al texto o pertenecen a la obra? Se puede especular que el texto no se hizo ilegible para tener la opción de reciclarlo en otras representaciones. Esta es precisamente la lógica del suplemento y del *parergon* derrideano: los atajos son prescindibles pero suplementan el texto principal. La forma de las tachaduras refleja también el concepto de la tachadura (*sous rature*) de Derrida<sup>25</sup>: el texto de Margarita es, a la vez, eliminado y presente. La tachadura es doble y nula: porque se anula (¿o no?) mediante un 'no'. Es

<sup>21</sup> Calderón, *Basta callar*, ed. Greer, p. 94, vv. 23-30.

<sup>22</sup> Ver Greer, 2000, p. 13.

<sup>23</sup> Ver Treviño, 1936, p. 685.

<sup>24</sup> Ver nota 4.

<sup>25</sup> Ver Spivak, 1998, pp. XIII-XX.

un juego de tachaduras que no produce una positividad en una negación de la negación hegeliana, sino que defiere la presencia del texto. Lo más importante es que observamos una intrusión del marco en el texto que recuerda, o, mejor dicho, anticipa la estrategia textual que Derrida usa en su análisis para visualizar la imbricación entre *ergon* y *parergon*. En el ensayo del filósofo francés el texto está interrumpido, confundido y fragmentado por marcos vacíos. En el texto de Calderón estos marcos contienen pasajes textuales *sous rature*, indicando su estatus *hors d'oeuvre*. Al mismo tiempo los atajos enmarcados se asocian con el marco evocado por la *invocatio*.

#### 4. DESEOS 'PERVERSOS'

En el primer atajo Margarita asocia el tormento que le produce el amor no correspondido de César con el orden patriarcal que caracteriza a la élite nobiliaria. La nobleza, el blasón de la mujer no significan poder, porque tiene que sojuzgar su alma, o sea, el deseo que es un deseo espiritual pero también carnal, a la voluntad y los intereses dinásticos del hermano, que es *pater familias* y soberano. El impulso de rebeldía desemboca en la afirmación del orden.

Mi hermano lo diga, y yo  
lo diré, pues obligada  
a cumplir con el decoro,  
que es la herencia que me alcanza,  
convengo en un casamiento  
a mi disgusto. [...] <sup>26</sup>

La «dorada prisión» mencionada antes, es un espacio que restringe a la princesa pero se caracteriza también por el lujo y la afluencia; es el marco para la existencia privilegiada de la princesa 'reclusa'<sup>27</sup>. Tanto la conservación del estado como el orden que garantiza el poder de las élites exigen que la princesa se someta a la soberanía del monarca.

Llama la atención la metáfora del «alma cautiva», reminiscente, como la cárcel, de la poesía amorosa. La retórica de la pasión tiñe la relación entre hermana y hermano, como explicaré en seguida. Además, trasluce

<sup>26</sup> Calderón, *Basta callar*, ed. Greer, p. 94, vv. 31-36.

<sup>27</sup> Rohland de Langbehn, 1983, p. 599, pasa por alto los privilegios que gana los poderosos con su renuncia, el Conde y Margarita chivos expiatorios.

en este pasaje, que se iría a enmarcar y tachar, el deseo ilegítimo de la princesa. Una unión con César sería una ‘corrupción de costumbres’, o sea una perversión, no solamente porque los dos no pertenecen a la misma clase sino porque la iniciativa amorosa de Margarita violaría las leyes del patriarcado.

La tensión entre el ‘deseo natural’ de los poderosos, que es, al mismo tiempo, perverso, y la necesidad de suprimir este deseo para la preservación del poder, coincide con la intrusión del marco en el texto, como demuestran incluso más claramente los otros pasajes tachados en el texto destinado para la representación pública. Varios estudiosos han señalado que justamente los representantes de la más alta capa nobiliaria, los títulos, el Duque, su hermana, el Conde de Montpellier, tienen que renunciar sus deseos<sup>28</sup>. Margarita desea a César/Ludovico, el Conde y el Duque aman a Serafina, ninguno de los tres alcanza el cumplimiento de sus deseos. Lo que parece un deseo socialmente inapropiado pero últimamente legítimo, es, en realidad, un deseo subversivo y destructivo. Es significativo que el reloj que Margarita regala al gracioso Capricho por su ‘traición’ no es solamente un chiste recurrente sino el único elemento humorístico en la obra. Greer explica que el reloj, como metáfora de un orden social estable, era de suma importancia en la época, y que la entrega del reloj a un hombre común con el nombre revelador Capricho, que lo destruye inmediatamente, es una alegoría del fracaso de la razón de estado ante la pasión<sup>29</sup>.

El Conde de Montpellier es el personaje que más claramente ilustra esta problemática: no solamente descuida los intereses de estado sino que es incapaz de controlar su deseo desordenado<sup>30</sup>: la escena en la que intenta trepar al balcón de Serafina es nada menos que un intento de violación. También el amor que el Duque siente por Serafina tiene un elemento de la «corrupción de las costumbres». En uno de los atajos, pasaje enmarcado sin publicar, el Duque explica que su pasión por Serafina tiene una prehistoria.

[...] ha sido  
inclinación que tuve a Serafina

<sup>28</sup> Ver Rohland de Langbehn, 1983, p. 587; Déodat-Kessedjian, 1997, p. 170; Greer, 2000, p. 32.

<sup>29</sup> Ver Greer, 2000, pp. 53-68.

<sup>30</sup> Ver Greer, 2000, p. 48.

desde que de mi hermana fue menina,  
 mas como entonces era  
 en los albores de su primavera  
 tierna, la edad no veía  
 la pompa, el esplendor, la lozanía...<sup>31</sup>

Pese a la aseveración que la pasión se desplegaría más tarde, la «inclinación» del Duque por la niña «tierna» es inquietante.

En particular Margarita está a punto de salir de su quicio porque está inclinada a desacatar las diferencias de los estados y traicionar los intereses políticos y dinásticos. También su deseo tiene un matiz de ‘perversión’ porque corteja, como mujer, activamente a César. Margarita encuentra al herido César en la caza, imagen prolifera para la conquista amorosa<sup>32</sup>. Greer observa que la actividad cazadora de Margarita podría ser una indicación de una agresividad sexual ilegítima de la mujer si no se contentara con halconería y presas menores<sup>33</sup>. Sin embargo, la ironía es que Margarita ‘caza’, con César, un noble de rango inferior, una presa menor. Pues la princesa viola las ‘costumbres’ doblemente.

Otra vez, en un pasaje enmarcado y atajado, en el comienzo de la tercera jornada, el hermano se queja de la actitud reticente de su hermana: «¿Cómo / tan desdeñosa conmigo / que apenas me miras?»<sup>34</sup>. Su criada Flora le aconseja disimular la razón de sus disgustos: («Harto callo y harto finjo.) [*Aparte a Flora*]»<sup>35</sup> y confesar o pretender confesar que tiene celos.

Sí, señor, que como eres  
 hermano, amante y marido,  
 es forzoso que de ti  
 los tenga, habiendo sabido  
 que desvelado la noche  
 has pasado hasta el día mismo  
 fuera del palacio, y más  
 si advierto que mi cariño,  
 sabiendo que fuera estabas,  
 cantar a mis rejas hizo

<sup>31</sup> Calderón, *Basta callar*, ed. Greer, p. 119, vv. 795-801.

<sup>32</sup> Ver Rohland de Langbehn, 1983, p. 589.

<sup>33</sup> Greer, 2000, pp. 39-40.

<sup>34</sup> Calderón, *Basta callar*, ed. Greer, p. 188, vv. 2890-2892.

<sup>35</sup> Calderón, *Basta callar*, ed. Greer, p. 189, v. 2895.

porque llegaras a ellas,  
y no te merecí<sup>36</sup>.

Otra vez el 'amor' entre hermana y hermano se presenta como amor fraternal, y además como inocente fingimiento. Sin embargo, incluso si se interpreta como transferencia de la jerga del amor cortés al amor fraternal, resulta que el suplemento de este amor es un deseo incestuoso, perverso. Otra vez la perversión es el marco tachado del amor según las costumbres.

El elemento del amor ilícito se acentúa también mediante el desdoblamiento de figuras o la dispersión de un carácter en varios personajes. Serafina es el objeto del deseo de tres hombres que pueden verse como tres *personae*<sup>37</sup>, máscaras, de un sujeto soberano. El nombre de Serafina se refiere al ángel más hermoso, pero este ángel tiene, en su manifestación originaria, la naturaleza de una serpiente<sup>38</sup>. En Serafina convergen, pues, la esencia de la hermosura perfecta femenina y la figura de la seductora y corruptora diabólica. Desde la perspectiva del Duque, Serafina es la doble de la hermana inalcanzable o prohibida, con quien Serafina se crió. También César/Ludovico es un doble del Duque, con la diferencia que el abismo social no le priva de su objeto de deseo. El duque y el conde son dos aspectos de la sexualidad incestuosa y violenta de los poderosos que se evita por un pelo, realizándose en el personaje de César, y eso solamente en el instituto del matrimonio de acuerdo con el «decoro»<sup>39</sup>.

## 5. LA PERVERSIÓN DE LA RELIGIÓN

Desde luego, no encontramos en el manuscrito de *Basta callar* ninguna indicación abierta o incluso alusión vedada a la violación, a la pedofilia o al incesto. Es la naturaleza del *nefandum*, de la perversión sobre la cual no se puede hablar y la cual enmarca la esfera del poder soberano. La ausencia/presencia del deseo perverso tachado hace posible relaciones sociales según las costumbres que son esenciales para la razón de estado. En la obra se plasma también, siguiendo la misma lógica

<sup>36</sup> Calderón, *Basta callar*, ed. Greer, p. 189, vv. 2900-2911.

<sup>37</sup> Ver Rohland de Langbehn, 1983, p. 589 y Greer, 2000, p. 64.

<sup>38</sup> Ver Gigot, 1913.

<sup>39</sup> Calderón, *Basta callar*, ed. Greer, p. 94, v. 33.

indecidible de ausencia y presencia, el aspecto más condenable de la perversión, o sea, la perversión religiosa.

El ambiente geográfico de la comedia es poco común, ya que está fuera del área de influencia español, aunque no se entiende a primera vista la razón de esta ubicación. Esta circunstancia no ha sido discutida debidamente en la crítica<sup>40</sup>. Bearne, situada al norte de los Pirineos, es la parte gascona del antiguo reino de Navarra. El señorío se formó cuando Fernando el Católico invadió Navarra y anexó las regiones sureñas, forzando la huida de la familia real de los Albret<sup>41</sup>. Sólo con la ayuda del rey de Francia lograron los Albret preservar sus territorios allende las montañas. Por eso Bearne es, desde una perspectiva española, un ‘atajo’ o suplemento prescindible del Reino de Navarra, resultado de la consolidación definitiva de la unificación de los reinos de España bajo los Reyes Católicos. Bearne era, de hecho, un reino cuya soberanía se consumió entre las potencias España y Francia. Es lícito situar el señorío en el contexto de la expansión española en Europa y la lucha por la hegemonía en Europa, principalmente con Francia<sup>42</sup>. Desde una perspectiva española Bearne está ubicada en la frontera de lo propio, suficientemente cerca para que los espectadores de la fiesta palaciega original pudieran establecer una relación con su sociedad pero, a la vez, suficientemente lejos para que las implicaciones potencialmente ofensivas no recayeran en ellos<sup>43</sup>.

En el momento en que se compuso y estrenó la obra, Bearne tenía un significado histórico incluso más trascendente, que, sin duda, no se les escapó a los espectadores. Jeanne d’Albret o Juana III de Navarra, la hija del último rey hispano-francés de Navarra, instituyó la reformación en el señorío en 1560<sup>44</sup>. Se convirtió en una de las personas más influyentes del calvinismo en Francia. También Montpellier, el segundo enfoque geográfico en *Basta callar*, está estrechamente relacionado con la historia del protestantismo en Francia<sup>45</sup>. El bastión hugonote se integró sólo después de un sitio en el año 1622 al reino de Francia.

<sup>40</sup> Únicamente Greer, 2000, pp. 68-86, discute este aspecto.

<sup>41</sup> Ver Esarte, 2000.

<sup>42</sup> Como Greer, 2000, p. 76, observa que los títulos y nombres usados en *Basta callar* aluden a esta confrontación.

<sup>43</sup> Ver Greer, 2000, p. 76.

<sup>44</sup> Ver Bryson, 1999.

<sup>45</sup> Ver Greer, 2000, p. 71.



Aunque no hay indicios manifiestos en la obra sobre cuándo se desarrolla la historia, el hecho de que la cuestión religiosa no tenga ninguna importancia en la trama, sugiere que Calderón presenta la obra como contemporánea al momento en que escribe, cuando Bearne ha vuelto al catolicismo y ha sido incorporada a las tierras de la corona de Francia. De ahí que Bearne esté asociado con el escándalo de extinción de un reino soberano y, sobre todo con la perversión de la verdadera religión, la católica.

El personaje que *Basta callar* evoca antes que nada es indudablemente el hijo de Jeanne d'Albret: Enrique III de Navarra, después Henrique IV de Francia. Originalmente caudillo de los protestantes franceses, Enrique puso fin, provisionalmente, a las sangrientas guerras religiosas en Francia cuando él se convirtió, por segunda vez, al catolicismo —presuntamente con el famoso dicho: «Paris vaut bien une messe», «Paris bien vale una misa»<sup>46</sup>. Un año más tarde, se le jugó como rey de Francia.

Si nos fijamos en los *dramatis personae* de *Basta callar* se vislumbra un complejo de alusiones y superposiciones de personajes históricos. Tenemos, desde luego, al Duque de Bearne, llamado también Enrique. Enrique IV se casó por primera vez con Margarita de Valois<sup>47</sup>, desacreditada por su conducta escandalosa y una multitud de aventuras amorosas. También su marido el rey tenía muchos amoríos adúlteros. Sentía cariño particular por su amante Gabrielle d'Estrées en quien tuvo varios hijos. El primer hijo de esta unión fue el Duque de Vendôme, César de Bourbon, 'natural' delfín de Francia, pero excluido de la sucesión dinástica por su calidad de hijo bastardo. Calderón complica la situación incluso más con la figura de César/Ludovico, que es, por un lado, alter ego del Duque de Vendôme, por otro, cifra del histórico Ludovico XIII, el hijo legítimo del rey de Francia en el momento en que Calderón escribió su fiesta palaciega. De ahí que César/Ludovico sea una faceta del soberano. No obstante, como es el único que no es afectado por el deseo perverso es también una figura antitética a las otras manifestaciones del soberano, Federico y Enrique. César/Ludovico representa al soberano legítimo, cristiano ortodoxo y *pater familias* que garantiza la continuidad del régimen y el orden por su unión matrimonial con una mujer conforme a su nivel social.

<sup>46</sup> Ver Hinrichs, 1994, pp. 153-154.

<sup>47</sup> Como Greer, 2000, p. 32, nota Margarita era también un nombre común entre las princesas de la casa de Habsburgo.

Esta felicidad matrimonial y dinástica de César/Ludovico es solamente posible porque las otras manifestaciones de sí mismo, los poderosos, renuncian a sus pasiones. La figura emblemática de esta abnegación que conserva o incluso funda el estado es Enrique IV, quien renuncia a la mayor perversión pensable, o sea, la apostasía calvinista y la herejía, para asumir su papel como soberano. Igualmente los títulos de la pieza, el conde, el duque y su hermana, renuncian, al fin y al cabo, su deseo perverso. Como en el caso de Enrique IV no se trata, en efecto, de una renuncia, sino de una manera de negocio o transformación: una misa por París, renunciamiento al calvinismo por la reinstauración del orden. También el deseo perverso de Enrique, Federico y Margarita se sublima en la perversidad del poder.

#### 6. *ASUJETTISSEMENT AU SUJET*

¿Por qué se abstienen Enrique y Federico de cortejar a Serafina y Margarita de perseguir a César, aunque tienen el poder de imponer su voluntad? En la pieza el renunciamiento se presenta, por un lado, como deber de los poderosos de no abusar de su poder para satisfacer su voluptuosidad. Por otro lado —y esto es el aspecto más importante— la preservación del poder exige el control de las pasiones (mensaje ubicuo en las obras de Calderón). Ésta es la moraleja obvia de la obra, aunque no se pueda expresar directamente. El matrimonio entre Margarita y el Conde de Montpellier (que significa también que el duque ‘renuncia’ a su hermana) ilustra perfectamente que el poder tiene un interés fundamental en que la pasión desmesurada no ponga en peligro a la jerarquía social. En la pieza el mecanismo que logra la preservación del statu quo es el silencio de los poderosos, que hace posible los matrimonios adecuados y legítimos.

El silencio que propugna *Basta callar* es, sin embargo, socialmente diferenciado<sup>48</sup>. No cabe duda de que los personajes de los rangos medios (César, Serafina) están a oscuras sobre los deseos de los poderosos, porque éstos se conforman a la máxima de callar. En cambio, los espectadores originales de la fiesta palaciega en el ambiente de la corte conocieron las intenciones y anhelos de los poderosos. Para ellos, la renuncia de los títulos a sus pasiones no exigía una motivación psicológica en el sentido moderno. Era suficiente que aparecieran en el tablado perso-

<sup>48</sup> Ver Déodat-Kessedjian, 1997, p. 161.

najes con quienes pudieran identificarse, internalizando su comportamiento. Se trata de un proceso de interpelación en el sentido que Louis Althusser dió al concepto.

Según Althusser «*l'idéologie est une «representation» du rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence*»<sup>49</sup>, una presentación que es parte de la reproducción de estas condiciones. La interpelación es una invocación («hé, vous, là-bas!»<sup>50</sup>) que incita al ser humano a identificarse con las imágenes modélicas producidas por los aparatos ideológicos (la escuela, el ejército, la cultura oficial) del estado, transformando al interpelado en un ciudadano conforme con las normas de la sociedad<sup>51</sup>. También el espectador aristócrata cortesano de *Basta callar* se identificará con los poderosos de la comedia y renunciará, a fin de cuentas, a su deseo perverso para asegurar su posición privilegiada en la sociedad.

En *Basta callar* observamos una *mise en abyme* de la interpelación porque también los poderosos experimentan una interpelación. Solamente por eso se someten a la 'abnegación'. La interpelación de los títulos no implica la identificación con una imagen concreta —aunque observamos la evocación de imágenes ortodoxas en las conversaciones del Duque Enrique con su privado Carlos— sino que se manifiesta, en primer lugar, como *asujettissement au Sujet*<sup>52</sup>. Althusser postula que la interpelación implica la identificación con un Sujeto (*Sujet*) absoluto y único. Si la persona interpelada es el soberano mismo, y tanto Enrique como Federico son soberanos, tenemos la situación que se identifica con el Sujeto absoluto sin hacer el 'desvío' por una imagen intermedia.

En la revisión de la fiesta palaciega para la representación pública era oportuno eliminar los elementos de la interpelación de los nobles, por un lado, por las exigencias prácticas de tener que abreviar el texto, por otro porque la perversión esencial del poder era propia de la esfera de los poderosos y un *nefandum* para los otros. Basta callar.

## 7. CONCLUSIÓN

El mensaje de *Basta callar*, la *intentio auctoris*, es que los poderosos tienen que controlar y renunciar a sus pasiones ilegítimas para preservar el

<sup>49</sup> Althusser, 1995, p. 296. La cursiva es de Althusser.

<sup>50</sup> Althusser, 1995, p. 305.

<sup>51</sup> Ver Mowitt, 1988, p. xiv. Egginton (2003) mantiene que el teatro áureo tenía esencialmente la función de 'pantalla' para la proyección de imágenes identificatorias.

<sup>52</sup> Althusser, 1995, p. 310.

orden y su poder. El análisis de la obra desde los márgenes, o sea, desde los *parerga* en los atajos del manuscrito Res. 19 corrobora esta interpretación. A diferencia del texto pulido para la publicación, el manuscrito en parte autógrafo revela los procesos de tachadura y suplementación. Desde la perspectiva de los *parerga* de Derrida vemos que la renuncia del deseo perverso no equivale a la desaparición o domesticación definitiva del deseo ilegítimo. Como marco del poder soberano la perversidad está tachada, ausente y presente a la vez. Así como el autor (Calderón o el autor de comedias) podía hacer reaparecer su atajos dentro del *ergon* con un simple ‘no’ al ‘no’, la perversidad del poder puede en cualquier momento suplementar el orden, desencadenando su potencial destructivo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANDA, Daniel, «Introducción», en Calderón de la Barca, Pedro «*Basta Callar*», según el manuscrito Res. 19 (Biblioteca Nacional de Madrid), ed. Daniel Altamiranda, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 1-82.
- ALTHUSSER, Louis, «Idéologie et appareils idéologiques d'état (notes pour une recherche)», en *Sur la reproduction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, pp. 269-314.
- BRYSON, David M., *Queen Jeanne and the Promised Land: Dynasty, Homeland, Religion and Violence in Sixteenth-Century France*, Leiden, Brill, 1999.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Basta callar*, Ms. Res. 19, BNE.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Basta callar*, en *Verdadera quinta parte de comedias de Don Pedro Calderón*, ed. Juan de Vera Tassis, Madrid, Francisco Sanz, 1682, pp. 496-542.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, «*Basta Callar*», según el manuscrito Res. 19 (Biblioteca Nacional de Madrid), ed. Daniel Altamiranda, Kassel, Reichenberger, 1994.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Basta callar*, ed. Margaret R. Greer, Ottawa, Dovehouse, 2000.
- DÉODAT-KESSEDJIAN, Marie Françoise, «Callar y/o hablar. La problemática del silencio en una comedia palaciega de Calderón. Las dos versiones de *Basta callar*», *Criticón*, 71, 1997, pp. 159-174.
- DERRIDA, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- DERRIDA, Jacques, *Of Grammatology*, intro. y trad. de Gayatri C. Spivak, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.
- EGGINTON, William, *How the World Became a Stage: Presence, Theatricality and the Question of Modernity*, Albany, SUNY Press, 2003.
- EGGINTON, William, *Perversity and Ethics*, Stanford, Stanford University Press, 2006.
- EKONOMOU, Andrew J., *Byzantine Rome and the Greek Popes: Eastern Influences on Rome and the Papacy from Gregory the Great to Zacharias, A.D. 590-752*, Washington D. C., Lexington Books, 2007.
- ESARTE, Pedro, *Navarra, 1512-1530*, Pamplona, Pamiela, 2001.
- GIGOT, Francis, «Seraphim», en *Catholic Encyclopedia*, vol. 13, 1913, Wikisource, <[http://en.wikisource.org/wiki/Catholic\\_Encyclopedia\\_\(1913\)/Seraphim](http://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_(1913)/Seraphim)> [24/08/2014]
- GREER, Margaret R., «Calderón, Copyists, and the Problem of Endings», *Bulletin of the Comediantes*, 36, 1, 1984, pp. 71-81.
- GREER, Margaret R., «Introduction», en Calderón de la Barca, Pedro, *Basta callar*, ed. Margaret R. Greer, Ottawa, Dovehouse, 2000, pp. 11-90.
- HINRICHS, Ernst, «Heinrich IV (1589-1610)», en *Französische Könige und Kaiser der Neuzeit. Von Ludwig XII. bis Napoleon III, 1498-1870*, ed. Peter C. Hartmann, München, C. H. Beck, 1994, pp. 143-170.

- KÖSTER, W. y J. SCHMID, «Messias», en *Lexikon für Theologie und Kirche*, dir. Josef Höfer, Freiburg im Breisgau, Herder, 1962-1965, cc. 335-342.
- MOWITT, John, «Foreword», en Paul Smith, *Discerning the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.
- PAX, E., «Jungfrauengeburt», en *Lexikon für Theologie und Kirche*, dir. Josef Höfer, Freiburg im Breisgau, Herder, 1962-1965, cc. 1210-1212.
- ROHLAND DE LANGBEHN, Regula, «Artificios utilizados en la comedia *Basta Callar*», en *Calderón: Actas Del Congreso Internacional Sobre Calderón y El Teatro Español Del Siglo De Oro (Madrid, 8-13 de Junio de 1981)*, vol. 1, ed. Luciano García Lorenzo, Anejos de la Revista Segismundo, 6, CSIC, Madrid, 1983, pp. 587-601.
- SPIVAK, Gayatri C., «Introduction», en Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trad. Gayatri C. Spivak, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998, pp. IX-XC.
- TREVIÑO, S. N., «Versos Desconocidos de una comedia de Calderón», *Publications of the Modern Language Association of America*, 52, 1936, pp. 682-704.