

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *Géneros y construcción literaria en el Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2023. ISBN: 978-84-9192-408-1. 291 págs.

Ludmila PONCE DE LEÓN

Universidad Nacional de General Sarmiento (Argentina)

mlponcedeleon@campus.ungs.edu.ar



Luego de numerosas indagaciones y publicaciones en torno a la literatura del Siglo de Oro español desde una perspectiva genérica, Santiago Fernández Mosquera, catedrático de Literatura Española en la Universidad de Santiago de Compostela y director del Grupo de Investigación Calderón (GIC), nos presenta un volumen compuesto por diversos trabajos en los que reflexiona sobre el vínculo entre géneros literarios y literatura áurea. A partir de una perspectiva filológica, el autor se propone subrayar la importancia del factor genérico en la creación literaria del siglo XVII español, mediante el

análisis de distintas obras pertenecientes a tres figuras centrales del periodo: Cervantes, Calderón y Quevedo. De esta manera, los diversos apartados de los que se compone este libro ofrecen, en distinta medida, una explicación sobre el concepto de género literario.

En el capítulo «La desdramatización de la jácara: Quevedo reformado por Calderón», Fernández Mosquera desea determinar si es posible establecer un puente entre Quevedo y Calderón mediante el género de la jácara, puesto que, a pesar de que las coincidencias entre ambos parecen escasas —Calderón es ante todo un dramaturgo y Quevedo es un poeta—, podría existir un delgado nexo a través de los géneros breves. El autor señala que, si bien la crítica coincide en sostener que Quevedo tuvo un papel central en la evolución de la jácara como género, no sucede lo mismo en cuanto a la consideración de esta como pieza del género dramático. En esa línea, desglosa tres propuestas que conforman este debate: la primera de ellas, que es posible hallar en trabajos como el de Catalina Buezo (2008), sostiene que las jácaras tienen un nacimiento teatral y Quevedo las desdramatiza, pues eran cantadas o recitadas por un actor de forma no dramatizada; la segunda, presente en estudios como el de María Luisa Lobato (2014), afirma que las jácaras tienen un

origen no dramático y Quevedo las teatralizaría; la última y aquella por la que se inclina nuestro autor plantea que las jácaras no tienen un nacimiento teatral y Quevedo no las desdramatizaría, ya que esta característica no está presente en el nacimiento del género. De esta manera, Fernández Mosquera explicita el concepto quevediano de jácara caracterizado por su estilo conceptista y artificioso, que lo distancia, a su vez, de los valores dramáticos, privilegiando elementos estilísticos y temáticos. A partir del análisis de la jácara presente en la comedia incompleta *Pero Vázquez de Escamilla*, el crítico ilustra la idea quevediana de este género breve y destaca factores distanciados del universo dramático, como su núcleo descriptivo y narrativo o su densidad conceptual y léxica que no coincide con la fluidez del ritmo dramático ni de la comprensión de los receptores. A partir de este análisis, Fernández Mosquera concluye que Quevedo no tuvo intención alguna de acercarse al mundo dramático a través de la jácara, ya que, aunque el poeta las introduce en una comedia, este gesto no la convierte en un texto dramático. Así, el posible nexo entre Quevedo y Calderón mediante la jácara se ve frustrado porque «deja entrever una separación conceptual que, en el fondo, está detrás del alejamiento literario entre ambos escritores» (pág. 30).

El volumen continúa con el apartado «La paradoja del monólogo en el Siglo de Oro: Cervantes y Calderón». Aquí el autor inicia sus reflexiones con la idea de la «paradoja del monólogo», que pone en evidencia la incongruencia del teatro como un acto de comunicación con un destinatario y la funcionalidad del monólogo. Fernández Mosquera afirma que, estrictamente, el monólogo no existe, puesto que, si bien es un discurso no dirigido a un interlocutor inmediato, sí tiene un destinatario concreto y presente como el espectador o el lector. En ese sentido, señala, siguiendo a Françoise Dubor (2011), que «hay monólogo cuando un personaje, hablando solo, se dirige a sí mismo o a una entidad invisible en escena [...] y su discurso está indirectamente destinado al público, que es el único capaz de tomar nota completa de él» (pág. 34). De hecho, el autor plantea que el concepto de monólogo se asienta sobre múltiples paradojas: no solo es un discurso sin interlocutor que encuentra un receptor en el público, sino que también, por un lado, puede entablar una relación dialógica con algún personaje fuera de escena y, por otro, utiliza recursos retóricos propios de figuras de diálogo que suponen la presencia de un interlocutor. A continuación, Fernández Mosquera se detiene en la presencia del monólogo en Cervantes y Calderón con la intención de esclarecer su función en la obra de cada uno. En lo que respecta al primero, el autor ilustra su uso del monólogo a partir de

la *Tragedia de Numancia* —obra que conserva, a su entender, ciertos usos casi arcaizantes del monólogo— y concluye que Cervantes lo emplea tanto para suspender la acción y desvincularla de la inmediatez de la escena, como para amplificar los discursos con información imposible de conocer por el desarrollo de la propia acción. En cambio, afirma que Calderón supera los peligros de un uso arcaico de este elemento, puesto que lo introduce mediante un *verbum dicendi* que deshace su condición inicial de monólogo. Así, «el poeta no permite que el ritmo de la acción decaiga [...], intenta que la acción quede suspendida el menor tiempo posible [...]; y dota, en última instancia, de verosimilitud a una situación no fácilmente justificable desde ese punto de vista» (pág. 53).

En «El vicio de la virtud en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», Fernández Mosquera se propone responder a cuál es la relación de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* con la narración bizantina y en qué dirección se encamina la misma, es decir, si estamos ante un gesto de imitación, superación o transformación del género. El autor señala que hay dos elementos propios de este tipo de narraciones que, en principio, se presentan como virtudes inherentes al género, pero que, por su insistencia, se convierten en vicios literarios y, por ende, Cervantes los enfrenta con su ironía: la heroicidad de los protagonistas y la belleza de Auristela y Periandro. En cuanto a la construcción de los personajes principales, Fernández Mosquera explica que Periandro presenta características menos heroicas, puesto que no se vale de su fuerza física, sino de su elocuencia y persuasión, lo que lo convierte en un «héroe en diferido y subjetivo». Pues bien, Cervantes supera esta caracterización propia de la tradición del héroe bizantino y, quizás, también épico —según el modelo virgiliano— con un juego irónico de perspectivas: por un lado, el lector se encuentra con la presentación que Periandro hace de sí mismo y, por otro, cómo es descrito por inferencia cuando otro personaje o un narrador relata la acción. En un proceder bien conocido en Cervantes, el lector tendrá la tarea de confrontar ambas realidades para obtener una imagen fiel del personaje. Finalmente, si bien la belleza de la pareja protagonista es también un elemento central para la adscripción del texto al género bizantino, produce sospechas, ya que, como comenta el autor, su descripción se torna maledicente o irónica. De esta forma, «la belleza [...] caracterizada con tanta insistencia, debe ser contrapunteada con intervenciones moderadoras que apelan al recto entendimiento de la obra y que son expresadas por la estrategia más apegada a Cervantes: su ironía» (pág. 68).

El capítulo siguiente, «La tormenta en el *Persiles*: un tópico con inesperado valor estructural», se detiene en la función de la tormenta en *Los trabajos de Persiles*

y *Sigismunda* de Cervantes. Al respecto, el autor señala que «la tormenta, y en su caso el naufragio, es un motivo obligado en la narración bizantina que deriva del viaje y la peregrinación por tierras casi siempre ignotas» (pág. 72). En el caso particular del *Persiles*, este tópico va más allá de la continuidad genérica, ya que, a su entender, supera su valor tradicional y adquiere nuevos valores narrativos. Si bien las descripciones de tormentas y naufragios son escasas en este texto, lo que resultaría paradójico considerando su adscripción genérica, Cervantes cumple con el género bizantino mediante un uso cuidadoso del tópico de la tormenta. Luego de analizar detenidamente, por ejemplo, el uso del término «tormenta» en la obra con un valor moral, simbólico y psicológico, o la parquedad en la descripción de las borrascas, Fernández Mosquera señala que el final del Libro I y el comienzo del II recogen la narración de una tormenta que contiene muchos de los elementos formales del tópico. Este uso del motivo por parte de Cervantes responde a un procedimiento funcional y estructural, como argumenta Arellano (2018): en la narración, la tormenta tiene como función desviar el camino de los aventureros; una vez concretado ese cometido, el texto puede dejar de insistir en las descripciones tormentosas. Es en ese sentido que debemos interpretar la escasa frecuencia del tópico en el relato, pues «la tormenta se convierte en un agente narrativo, con valor funcional y estructural, que sirve para avanzar en la narración y cambiar el paradigma del relato» (pág. 84).

Luego de analizar el motivo de la tormenta en el *Persiles*, en el apartado «El espacio experimental en la comedia mitológica *Los tres mayores prodigios* de Calderón», el texto examina el valor del espacio en las comedias mitológicas de Calderón, concretamente en *Los tres mayores prodigios*. El capítulo inicia con una reflexión sobre la flexibilidad del espacio dramático en la escena de la comedia nueva que respondería, por un lado, a la escasa atención sobre la unidad de lugar en el *Arte Nuevo* de Lope y, por otro, a la ocasional participación del autor de comedias en la localización escénica. Asimismo, el espacio no solo tiene un valor enmarcador, sino también significativo, puesto que la elección de un espacio es relevante para el desarrollo de la pieza, es decir, el espacio escénico tiene una vinculación directa tanto con la acción como con la interacción verbal de los personajes. En suma, «no hay teatro sin el desarrollo y disposición del espacio dentro de la escena y dentro de la fábula» (pág. 89). Pues bien, Fernández Mosquera señala que la representación de una comedia no se ejecutaba de una única manera, ya que la representación teatral, a diferencia del espacio dramático, es un hecho único y efímero. Precisamente, esta característica resulta especialmente significativa cuando dicha representación tiene

como objetivo ser irreplicable por sus características escénicas, como en el caso de las comedias mitológicas de Calderón. En otras palabras, al carácter efímero de toda representación se le adiciona la no repetitividad de estas piezas ostentosas. Incluso, la ostentación de estas obras se evidenciaría en la variedad simultánea del espacio escénico, como sucede en la representación de *Los tres mayores prodigios*, que cuenta con tres escenarios individualizados dentro del jardín del Buen Retiro. La participación de Lotti en la creación de estos espacios escénicos fue fundamental, quien «quiso cambiar la calidad y espectacularidad de las máquinas por la cantidad de los escenarios y el mayor número de actores, manteniendo, sin embargo, el carácter exclusivo y único de la representación, del estreno» (pág. 92).

En «Secretos y mentiras: fundamentos del enredo calderoniano en *El astrólogo fingido*», Fernández Mosquera ilustra la presencia del enredo en la mencionada obra de Calderón. El apartado inicia con algunas aclaraciones en torno a esta estrategia literaria del Siglo de Oro. Por un lado, sostiene que, si bien el enredo se perfila como un elemento esencial de toda comedia, independientemente de su género, este cobra gran protagonismo en las piezas de capa y espada. Por otro, las herramientas de las que se sirve el enredo, a saber, las mentiras y secretos, también forman parte de la acción de cualquier obra en tanto generadoras de burlas o tragedias. Dada su relación directa y, en más de una ocasión, obligatoria, la mentira y el secreto conviven en la intriga de casi todas las comedias. Sin embargo, «ningún género las acumulará en mayor medida que el de capa y espada (y tal vez las palatinas), y ningún otro hará de la mentira el motor de la acción y del secreto el combustible de la intriga» (pág. 96). En otras palabras, cuando los secretos y mentiras se utilizan combinadamente y se acumulan en demasía, solo tienen justificación en piezas cómicas que buscan la diversión no trágica. Pues bien, a criterio del autor, *El astrólogo fingido* es una de las pocas piezas que acumula ingeniosamente el enredo a base de mentiras y secretos. En primer lugar, el texto se detiene en una de las características tópicas de estas comedias: la vinculación del secreto o su ruptura y de la mentira con personajes femeninos o graciosos. En este tipo de personajes, el secreto es entendido como una carga de la que buscan liberarse rápidamente, como muestra la escena en la que María revela el secreto de su amor por don Juan luego de su falsa partida a Flandes y deposita el peso del secreto en manos de quien tópicamente lo romperá, la criada Beatriz. De esta forma, «los personajes que no rompen su ‘decoro’, es decir, que se adecuan a su caracterización tópica a la hora de quebrantar un secreto y decir mentiras, son las mujeres, los criados y los gallegos» (pág. 100). Como señala el autor, los secretos se acumulan en la primera jornada de la comedia,

mientras que en la segunda tomará protagonismo la mentira, sobre todo aquella que refiere a la profesión astrológica de don Diego. Finalmente, la tercera jornada cierra la comedia con la presencia del engaño, que alcanza a todos los personajes de la pieza.

En consonancia al capítulo anterior, Fernández Mosquera analiza en «El enredo inverosímil: la comicidad difusa de *Las manos blancas no ofenden*» otro tipo de enredo en la obra calderoniana, aquel que no está indicado en el texto dramático. Al respecto, el autor explica que en *Las manos blancas no ofenden* toda la intriga de amores y disfraces no se presenta en clave de humor, sino de forma seria y cortesana, aunque es difícil no entender tales situaciones como momentos cómicos. Precisamente, a «esa circunstancia de producir comicidad allá en donde no se verbaliza explícitamente, ni está marcada por el texto espectacular, podemos denominarla *comicidad difusa o latente*» (pág. 110). Este tipo de comicidad tiene claras diferencias con aquella concebida como *situacional* (Bergson, 1985): mientras la primera depende de la interpretación del director y del lector para sacar a la luz ciertas situaciones cómicas implícitas de la obra, la otra tiene lugar cuando la situación cómica se hace más evidente dada su frecuencia. A continuación, el apartado se detiene en las huellas de esta comicidad difusa en la comedia de Calderón. Por un lado, las situaciones cómicas son generadas por los personajes aristocráticos que asumen un rol cómico no siempre explícito, pero latente en sus acciones. Por otro, el efecto cómico se alimenta, sobre todo, de la efectividad de los distintos disfraces, que cobran grandes dimensiones a causa del juego de identidades de los personajes. Todos estos elementos no presentan marca explícita en el texto, ya sea en las didascalias o en las intervenciones de los personajes. De esta forma, la comicidad difusa impregna toda la obra y permite que se la entienda desde el primer momento como una pieza de risa.

El concepto de desengaño calderoniano es abordado en «Calderón y sus desengaños. El desengaño en su vida y obra». Aquí, el autor se propone demostrar que en la obra de Calderón conviven distintos significados de desengaño, no solo aquel asociado al desencanto y la desilusión, tan frecuente en textos del siglo XVII. Si bien la idea del desengaño existencial aparece en ciertas piezas del dramaturgo, como en *La vida es sueño*, Fernández Mosquera señala que convertirlo en representante de esta tendencia ideológica resulta excesivo, puesto que el dramaturgo también emplea este concepto para valores más convencionales, vinculados al género dramático en el que aparecen y a su funcionalidad en la pieza. Entre las ocurrencias del desengaño en la obra calderoniana, el valor referido a la decepción

amorosa es de los más frecuentes, como se evidencia en piezas como *Argenis y Poliarco*, *Los dos amantes del cielo* o *De una causa dos efectos*. El desengaño amoroso es un elemento esencial, aunque no exclusivo, de las comedias de capa y espada, palatinas y mitológicas, que refiere a «una etapa provocada por los celos y las inferencias engañosas del enredo para acabar bien, sin ningún disgusto desengañado» (pág. 145). Asimismo, el enredo es otra de las claves de interpretación del uso del desengaño en Calderón. En las comedias de capa y espada, el desengaño refiere al descubrimiento de un ardid y la resolución de un enredo, como podemos hallar en *Hombre pobre todo es trazas*, *El astrólogo fingido* o *Mañanas de abril y mayo*. En ese sentido, y siguiendo a Arellano (2022), el juego de engaño y desengaño en este tipo de piezas es uno de los elementos esenciales de su enredo. Así, el desengaño en Calderón se consolida como una herramienta central de la técnica dramática.

En la misma línea, el autor analiza los distintos sentidos del concepto del decoro presentes en Calderón, en el capítulo «El concepto del decoro en Calderón y en su obra». Al respecto, señala que en la obra calderoniana conviven distintos sentidos del decoro, como el decoro literario, el decoro a la persona debida y el decoro personal. El apartado propone un recorrido por estas acepciones a partir del clásico estudio de Maxime Chevallier (1993), en el que se recogen tres sentidos centrales del decoro. El primero de ellos, «el concepto horaciano de conformidad con la naturaleza y verosimilitud de los caracteres» (pág. 167), postula la adecuación de las acciones y comportamientos de los personajes a su género. El otro sentido, «cierta inclinación virtuosa que impulsa al hombre a conducirse con arreglo a unos valores esencialmente morales» (pág. 168), conjuga el decoro dramático de los personajes con el decoro ético de una persona discreta del siglo XVI y XVII. El último, presente también en Covarrubias, encierra el sentido principal de la palabra en Calderón: «respeto, deferencia o miramientos que conviene demostrar a varias personas o cosas por diversos motivos» (pág. 169). La vinculación del decoro y el respeto es muy habitual en la obra calderoniana, y se puede sintetizar en la fórmula «guardar el decoro», esto es, cuidar el respeto para con el receptor de la obra, sobre todo si se trata del rey. Según Fernández Mosquera, esta acepción del decoro es central para comprender a Calderón como dramaturgo y como persona, puesto que encierra no solo un valor literario, sino también social, cortesano y político. En este punto resultan cruciales los comentarios del autor acerca de la preocupación por el decoro en la corte de Felipe IV, donde se impulsó un programa basado en el protocolo con el propósito de afianzar el compromiso con la corte. Esta campaña triunfó en el mecenazgo de los escritores y artistas, cuyas producciones no solo estaban destinadas

al entretenimiento del monarca, sino también a la consolidación y ostentación del poder imperial. En ese sentido, la función política del dramaturgo estaba al servicio de la monarquía, por lo que ir contra ella implicaría una ruptura del decoro en todos sus sentidos: «rompería su decoro estético traicionando el género que utilizaba, traicionaría el decoro a la persona debida [...], el decoro a sí mismo y [...] el horizonte de expectativas del público cortesano» (pág. 192).

A continuación, el volumen se detiene en el vínculo entre decoro y género literario en «Decoro, censura y género literario en los *Sueños* de Quevedo». El autor examina las numerosas diatribas de la época contra los *Sueños* quevedianos, que encierran interpretaciones torcidas del texto e ignoran, incluso, el género en el que se inscriben: la sátira. Como recuerda Fernández Mosquera, este tipo de textos contiene y permite ciertas indecorosidades y salidas de tono que en otros géneros serían motivo de censura: «cuando Quevedo elige la sátira da por supuesto que sus lectores [...] encajarán sus agudezas, sus chistes, sus interpretaciones de todo tipo de figuras y textos (incluidos los más respetables, como los morales o religiosos) en ese ámbito de la sátira» (pág. 202). A partir de un instrumento filológico, el autor coteja las distintas variantes del texto para observar si las afirmaciones de Quevedo son permanentes o fueron sometidas a censura. Si bien Quevedo se destacó por su voluntad de participación política, en los *Sueños* se evidencia una intención de guardar el decoro para con su rey. De hecho, cuando el poeta desea abordar cuestiones ligadas a la política, no deja lugar a matices sobre cuál es su posición y cuál es la intención de su obra. Al respecto, Fernández Mosquera propone dos ejemplos: por un lado, *La hora de todos*, producción bastante posterior a los *Sueños*, que presenta una actitud política más radicalizada e incluye críticas poco disimuladas por la sátira; por otro, los memoriales o los tratados, que implicaban una intervención política directa al estar firmados por el autor y dirigidos a un receptor concreto, el rey. En cambio, en los *Sueños*, Quevedo desea mantenerse dentro del decoro, concepto de gran importancia para él que se refleja en el respeto no solo al género literario en el que incluye sus textos, sino también a la tradición en la que se inscribe. A pesar de esto, el poeta ha sido etiquetado de indecoroso por sus detractores, como ilustra el *Tribunal de la justa venganza* contra *el Sueño del Juicio final*, en el que se cuestionaba la representación grotesca de esta escena: «demuestra en ello las dos causas aparentes de estas acusaciones: o no entender nada de los que se escribe y donde Quevedo inserta su obra o, lo que parece más verosímil, interpretar torticeramente el texto para desencajarlo de su género y desvirtuar su significado» (pág. 213). En suma, Fernández

Mosquera demuestra una vez más cómo género literario y decoro entablan una relación bidireccional, puesto que el género justifica el decoro y el decoro elige el género propicio para su propósito.

En «Calderón y el deporte sacramental: la *Loa del juego de la pelota*», el autor examina la presencia del juego de la pelota en la loa calderoniana. Respecto a la relación entre literatura y teatro, señala que ha suscitado numerosas reflexiones desde Aristóteles centradas en la licitud moral de la comedia, como recuerda fray Manuel de Guerra y Ribera: «Sepa, pues, todo el mundo que Santo Tomás, maestro de todos los sabios y el iluminado por Dios, no reprueba las comedias, sino que las permite y tolera; sepan que dice que es necesario algún juego para la vida humana» (pág. 222). Esta identificación del término *teatro* con *juego* conduce al texto a detenerse en algunas distinciones sobre esta última palabra. Covarrubias diferencia entre los juegos de tipo espiritual, en el que se incluiría al teatro, y juegos humanos, que implican el uso de la fuerza del cuerpo. En esta misma línea, Ruiz Pérez (2009) discierne entre «juegos de obra» —aquellos que requieren fuerza y destreza— y «juegos de boca» —entre los que se encuentra el teatro y cuyo propósito es el entretenimiento—. Pues bien, en la loa calderoniana *Juego de la pelota*, este entretenimiento adquiere un valor deportivo y, también, moral y religioso, dado que permite ilustrar la alegoría del auto sacramental. A criterio del autor, Calderón combina en esta pieza los dos tipos de juegos: el espiritual, relacionado con el teatro, y el humano, esto es, el deporte de la pelota. De esta forma, «la literatura es vista como un juego que integra, a su vez, otro juego de diferente tipo y que es ejecutado en escena, no descrito» (pág. 237). Esta curiosa utilización del juego de la pelota por parte de Calderón demuestra, según Fernández Mosquera, la versatilidad del género loa y su adaptación alegórica para los autos sacramentales.

En el siguiente apartado «Comercio, mercaderes y dinero en la obra de Calderón», Fernández Mosquera explicita que el uso de estos elementos por parte del dramaturgo está mediatizado por el factor genérico: Calderón restringe la presencia del comercio al auto sacramental. Esta delimitación genérica marca una notable diferencia con Quevedo, pues en su obra cobra gran protagonismo el dinero, el comercio y la economía. Si Quevedo escribe con una intención social, política e incluso personal, Calderón, en cambio, «no vincula directamente el comercio y el dinero con una posición moral de una manera tan clara» (pág. 241). Por esa razón, el dramaturgo delimita sus preocupaciones económicas y sociales a los autos, donde adquieren un valor religioso, doctrinal y moral. El autor ejemplifica esta particularidad con *El gran mercado del mundo*, pieza que recoge numerosas alusiones al

mundo mercantil y, sobre todo, ilustra las implicancias que tiene un acto comercial en la vida de un individuo y en el cuerpo social. Según Escudero (2016), este valor interpretativo de carácter moral de los autos instala una gran diferencia con las piezas cómicas del mismo dramaturgo, puesto que en ellas el dinero tiene la función de sostener el enredo y acompañar la caracterización de los personajes. Un ejemplo paradigmático es la comedia de capa y espada *El hombre pobre todo es trazas*, en la que las alusiones comerciales, por un lado, permiten anclar la pieza dentro del género y, por otro, aportan verosimilitud. De esta forma, el autor logra demostrar que el comercio, y sus elementos asociados, solo representa una preocupación esencial en Calderón dentro de los límites genéricos del auto, dado su tono moral y religioso.

Finalmente, en el capítulo «Los otros en la comedia: el negro y el indio en *Los hijos de la fortuna Teágenes y Cariclea* de Calderón», el autor instala una pregunta acerca de la recepción de *Las etiópicas* de Heliodoro en la prosa española del siglo XVI, «cuántos lectores u oyentes de estas narraciones, embriagados por el discurrir de tan trepidantes aventuras, repararían en el color de muchos de sus protagonistas» (pág. 253). Esta interrogante está directamente vinculada a la representación superficial de los *otros* en la literatura áurea. Más allá de algunas mínimas marcas raciales, estos personajes «nada aportan en su comportamiento a la acción o al significado de la trama» (pág. 255), es decir, su otredad es simplemente una máscara. Esta particularidad pudo provocar, a criterio del autor, que el lector u oyente de las narraciones bizantinas olvide la raza y el color de los personajes. Sin embargo, tanto la representación escénica, como el texto dramático, se sirven de distintas estrategias para explicitar la raza de los personajes. En la representación de la comedia, el público es consciente de la condición de cada personaje gracias a la caracterización de los actores por medio de la pintura de la piel o su estereotípico vestuario. De esta manera, la representación instala desde el primer momento el extrañamiento con el espectador, pues resulta llamativa la presencia de personajes negros en comedias no explícitamente burlescas. Asimismo, el autor recuerda que «la superestructura dramática [...] obliga a que negros o indios se comporten como personajes del XVII español» (pág. 256). El género dramático, por su parte, se sirve de adjetivaciones y caracterizaciones para recordar la raza de los personajes. Estas marcas abundan en la primera jornada y pierden frecuencia en las dos restantes, dada su redundancia. Una de las tantas herramientas de las que se sirve el texto para dotar a estos personajes de características exóticas y nobles es la presentación de los *dramatis personae*: «Persina, reina de Etiopía, india, negra» (pág. 260). En suma, Fernández Mosquera ilustra las distintas estrategias a las que debe acudir un dramaturgo del siglo XVII al

momento de representar personajes negros serios y evitar, así, confusiones en un receptor acostumbrado a interpretar estas otredades como objeto de burlas.

Por el momento, basten estos apuntes para presentar un volumen en el que Fernández Mosquera volcó el resultado de sus extensas investigaciones en torno al vínculo entre géneros literarios y literatura áurea. Quien se adentre en la lectura de *Géneros y construcción literaria en el Siglo de Oro* experimentará la clara y organizada argumentación del autor y se empapará de sus interesantes reflexiones sobre un variado corpus de tres figuras centrales del Siglo de Oro español, como Calderón, Cervantes y Quevedo.

OBRAS CITADAS

- ARELLANO, Ignacio, «Naturaleza y urbe: los escenarios del Persiles», *Revista Estudios*, número extra 0 (especial «Naturaleza amena y naturaleza agreste en las letras hispánicas»), 2018, págs. 13-24.
- , ed., Pedro Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*, Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2022.
- BERGSON, Henri, *La risa*, trad. de Amalia Aydée Raggio, Madrid, Sarpe, 1985.
- BUEZO, Catalina, *Historia del teatro breve español III, siglos XVI-XX*, ed. de Javier Huerta Calvo, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- CHEVALIER, Maxime, «Decoro y decoros», *Revista de Filología Española*, 73, 1. 2, 1993, págs. 5-24.
- DUBOR, Françoise, *Le monologue contre le drame?*, ed. de F. Dubor y Heulot-Petit, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel, «El dinero en las comedias calderonianas», en *El dinero y la comedia española*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, págs. 115-146.
- LOBATO, María Luisa, *La jácara en el Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/ Vervuert, 2014.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Días lúdicos: juego, ocio y literatura», en *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, ed. de Enrique García Santo Tomás, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2009, págs. 35-58.