

The inventory includes “historians, philosophers, cartographers, scientists, poets, theologians, moralists, statesmen, humanists, and dissertators” (589). It provides brief biographies of the authors, titles of their works, and the pages where each can be found in *Lima fundada*. Readers glimpse the religious, philosophical, and moral lenses of early Latin America even as the list quantifies the sheer volume of Peralta’s self-fashioning and self-authorizing referents. The second appendix is a timeline that details Peralta’s biography and works to provide a “framework for evaluating his legacy” (569). Peralta scholars will enjoy the interplay of textual and paratextual detail in the biographical timeline: the chronology includes footnotes with intriguing details. For example, we learn not only that Peralta had an illegitimate daughter, Luisa, but also that she inherited a printing press owned jointly by her mother and father, and how it was used (587). Together, these two sections provide rich background information that compliments the critical introduction.

In short, *Lima fundada* is another excellent edition edited by Slade and Williams for a field of study that often has limited access to works that we know were widely read but have previously been restricted. The authors make the text accessible and provide a critical apparatus that will orient a new generation of readers and scholars to the epic. This most welcome volume will open new studies of Peralta and his poem.

dddddd
José de Cañizares. *Las amazonas de España. La hazaña mayor de Alcides*. Ignacio López Alemany, ed. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2018.

Óscar Ruiz Hernández
University of Virginia

El teatro de las primeras décadas del siglo XVIII durante el cambio dinástico ha sido inadvertido por considerarse un período “epigonal”, denominado como Tardobarroco o Postbarroco, entre otras etiquetas (13). Sin embargo, también podemos observar la evolución de géneros todavía incipientes. Uno de estos, los “dramas con música” (16), perteneciente al ambiente cortesano o palaciego, se constituye como el heredero del teatro mitológico de Calderón en su función eminentemente de propaganda política. El propio gusto de los monarcas fue esencial en su transformación por influencia de la corriente operística italianizante, y, en especial, por la figura de Isabel de Farnesio, princesa de Parma, y segunda esposa de Felipe

V. Ignacio López Alemany, apoyado en una ingente investigación documental, realiza en este libro la edición de dos de estos dramas musicales representantes de estos años de cambio, analizando los elementos que afectaron a su producción.

El doctor Ignacio López Alemany es actualmente profesor titular en la Universidad de Carolina del Norte en Greensboro. Entre sus publicaciones, destacan *Ilusión áulica e imaginación caballeresca en El cortesano de Luis Milán* (2013) y en colaboración con J. E. Varey, *El teatro palaciego en Madrid 1707-1724. Estudio y documentos* (2006). Asimismo, es editor de la revista *Caliope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*. Ahora, en este libro nos presenta dos comedias con música inéditas de José de Cañizares: *Las amazonas de España* (1720) y *La hazaña mayor de Alcides* (1723), así como dos piezas breves que acompañaron estas representaciones en el Coliseo del Buen Retiro.

El teatro palaciego tiene características propias que lo diferencian del otro, abierto al público general. En primer lugar, son normalmente los monarcas, o personas cercanas a ellos, quienes escogen las obras a su gusto. Esto es especialmente cierto en el caso de Isabel de Farnesio, quien se encargó personalmente muchas veces de la producción de los espectáculos, definiendo el nuevo estilo de la época (19). En segundo lugar, como una herencia de los dramas mitológicos calderonianos, estas obras servían de "ejemplaridad política y amenaza de intenciones", dedicadas a un público cortesano selecto, en un momento y geografía concretos, y, por ello, están definidos por su "carácter efímero" y "exclusividad" (16). Por último, como su objetivo era una gran espectacularidad, en su producción se invertían sin reserva alguna fondos públicos, y eso sin contar los gastos a fondo perdido de las representaciones privadas al rey o a los Consejos. No obstante, eran consideradas como un gasto necesario de cara a la política europea e interior (67).

Sin embargo, no debemos olvidar la dificultad que implica el estudio de estos dramas acompañados de música y espectáculo. Normalmente se imprimía el texto literario, incluso en ediciones de lujo, pero no se guardaban los diseños escenográficos, cortinas o textos musicales por no estar destinados a tener vida más allá de la propia representación. Algunos quedaban archivados en el Alcázar de Madrid, cuyos varios incendios tampoco ayudaron (17).

A pesar de ello, existen diversos documentos, como las cuentas, que permiten suponer algunos de estos elementos. La variación a la hora de compensar económicamente a compositor, escritor, actores, músicos o maestros de canto, refleja los cambios sobre el escenario (18). En estos documentos, entre otros muchos, recogidos cuidadosamente por López Alemany, se observa un incremento en la importancia que se concede al aparato musical y que se debe al gusto italiano vigente en la Corte de Felipe V tras su boda con Isabel Farnesio en 1714 (17). Sin embargo, tanto esta boda como la nueva reina, no fueron la causa directa de este giro

italianizante de la política española, sino más bien, el “síntoma de un interés que ya existía” (29), hecho apoyado anteriormente en 1703 por la llegada y el éxito de la compañía de actores italianos de “los Trufaldines” (17, 24).

López Alemany justifica estas obras de José Cañizares concertadas por la reina Isabel de Farnesio como una forma de reforzar su propio poder en la Corte y en la política internacional. Se presentan mujeres fuertes, astutas, líderes de su pueblo, y llenas de encantos personales, tema complementado con la sumisión del héroe masculino seducido y “afeminado” después de enamorarse (71). El público entendería rápidamente la conexión del argumento con el contexto político y reconocería a la reina Isabel entre esas heroínas, así como a otros ministros y personajes de la Corte (59).

El mayor interés de este libro reside, pues, en la reconstrucción de todos los aspectos concernientes a la producción de estos dos dramas de José de Cañizares: el espectáculo, las tramoyas y decorados, las compañías teatrales y los actores, pintores y músicos, así como los estipendios recibidos por todos ellos, que evidencian la cada vez mayor importancia de la música en este género de procedencia italiana adaptado a letra “castellana” (19). Es evidente la utilidad del estudio introductorio sobre el contexto histórico-político, aunque en ocasiones resulte algo repetitivo en lo referente a la influencia de Isabel de Farnesio. Este pequeño detalle no impide apreciar la impresionante labor de investigación y consulta de archivos realizada por López Alemany, y, sobre todo, la difícil tarea de extraer conclusiones válidas a partir, no de hechos, sino, muchas veces, de suposiciones obtenidas a partir de las escasas fuentes documentales sobre los dramas musicales que han sobrevivido hasta nuestros días.

oo
***Ocio y ociosidad en el siglo XVIII español e italiano/Ozio e oziosità nel settecento italiano e spagnolo.* Robert Fajen y Andreas Gelz, eds. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2017.**

Rebecca Haidt
 The Ohio State University

Students of the *Ilustración* quickly realize the importance of the concepts *ocio* and *ociosidad* in eighteenth-century social, economic and political thought: it is impossible to make one’s way through all sorts of texts without bumping into diverse and opposing ideas about idleness, work, utility, leisure, and the proper direction of one’s time and effort. The excellent essays in this volume propose the emergence, during the Spanish