

lucky, and falls victim to another, in this instance fatal, blow. In its linkage of the themes of usurpation and reduplication, Bass finds in *El mayor monstruo* a direct reflection of the swirling political debates of the day regarding legitimate and illegitimate authority and the dangers posed to monarchy by those who would challenge it, particularly powerful *privados*.

Bass's fifth chapter is an extensive disquisition on the shifting and slippery relations between those who existed on the margins of palace life in the early modern period and the center of power. The first half is devoted to a series of portraits, principally by Velásquez, that immortalized a number of the famous dwarves and jesters who were patronized by the Habsburg court. As Bass points out, in some of the paintings the marginalized figures serve to enhance the feeling of authority projected by the court by working as foils to the royal subjects who are either literally or implicitly present in them; in others, through parodic imitation, they suggest the limitations of that authority. The second half of the chapter is devoted to Cosme Pérez, the homosexual actor whose theatrical persona of "Juan Rana" was the most celebrated comic creation of the seventeenth century. Enormously popular both with the public and the royal family, Juan Rana was the central figure in dozens of *entremeses* of the period, three of which, by Agustín Moreto, Antonio de Solís, and Sebastián de Villaviciosa, feature the painting of his portrait. Each of these interludes, like the portraits of dwarves and jesters, teases the boundaries not just between representation and reality but also between the margins of court life and the center, and, as Bass writes, through their carnivalesque inversions both destabilize and reassert the "hierarchies of difference within a rigidly stratified court society."

Professor Bass concludes *The Drama of the Portrait* with some final reflections on the many ways in which portraits on the stage, as in real life, were employed to create, define, manipulate, expand, diminish, undermine, and, in some cases, even destroy identity. As the foregoing has attempted to make clear, her erudite, innovative, elegantly written, and – it should be mentioned – beautifully illustrated monograph is an essential contribution to studies of classical Spanish theatre and of early modern Spanish culture in general.

Donald R. Larson

Frederick A. de Armas/Luciano García Lorenzo/Enrique García Santo-Tomás (eds.): *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 55) 2008. 448 páginas.

El volumen retoma uno de los temas clave del estudio del teatro español áureo: la existencia o no de la tragedia en la tradición teatral española. Es fruto del Congreso celebrado en Chicago en 2007 que reunió a especialistas "venidos de Europa y de las dos Américas" (p. 10) para enfrentarlos con esta polémica cuestión en la recepción crítica del teatro clásico español. Editan el volumen Frederick A. de Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García Santo-Tomás que en sí constituyen una recomendación y aval del conjunto de los trabajos distribuidos en dos apartados –ponencias y comunicaciones– de los cuales cada uno sigue un orden cronológico que corresponde al desarrollo de las formas trágicas en la España de los siglos XVI y XVII.

Abre el volumen Alfredo Hermenegildo con un resumen maestro de la proble-

mática de lo trágico en el teatro del siglo XVI que completan Enrique García Santo-Tomás y Margarita Peña con sendas exposiciones dedicadas, respectivamente, a Cristóbal Virués y a *La destrucción de Numancia* de Cervantes. No podría faltar una importante aportación sobre *El castigo sin venganza*, la tragedia española por excelencia, con la cual Lope de Vega logró –según Edward H. Friedman– “una síntesis de tres tradiciones literarias, y de otras suplementarias: la tragedia de la antigüedad clásica, la *novella* italiana y su propia ‘comedia nueva’” (p. 89). En su opinión *El castigo sin venganza* escenifica “una competencia implícita entre la tragedia y la tragicomedia lopesca”, ya que el *hybris* clásico queda sustituido por la honra que “a un nivel social e individual dirige las acciones de los personales, mezclando así el protocolo y el orgullo, la convención y la estima” (p. 89). A continuación Frederick A. de Armas ofrece un interesante inciso en las relaciones entre la dramaturgia áurea y las pinturas mitológicas de Tiziano destinadas al camerino erótico de Felipe II, subrayando la importancia de la écfrasis en los espacios mnemónicos de Lope de Vega. Margaret R. Greer anticipa una interesante tesis del estudio de la tragedia de la primera modernidad española ofreciendo un análisis de dos dramas bíblicos, *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina y *Los caballos de Absalón* de Calderón. En su opinión “la tragedia en España adquirió fuerza en proporción inversa a la pérdida del dominio de la monarquía española en el tablado europeo y global” (p. 118). A su vez Melchora Romanos se centra en los dramas de la antigüedad clásica escritos por Rojas Zorrilla, mientras que Santiago Fernández Mosquera apunta elementos trágicos en la fiesta mitológica *Los tres mayores prodigios* ofreciendo un competente resumen de las polémicas voces que ha despertado

la obra entre los calderonistas. Evangelina Rodríguez Cuadros ofrece una extensa presentación del canon de la tragedia del Siglo de Oro visto desde la perspectiva del actor recurriendo tanto a textos dramáticos, como a tratados de retórica y preceptiva, todo con el fin de refutar los argumentos de George Steiner o Ferdinand Brunetière que relegaron a los españoles de la historia de la tragedia en Europa. El apartado de las ponencias cierra una aportación de Luciano García Lorenzo que documenta tres versiones escénicas para ballet de *La vida es sueño*, *La hija del aire* y *A secreto agravio, secreta venganza* que José Ruibal quiso estrenar con el motivo de las celebraciones calderonianas del año 1981: un proyecto frustrado que por sí sólo testimonia la difícil fortuna de Calderón en España. El apéndice reproduce el texto de la adaptación de *La vida es sueño* por Ruibal.

La comunicaciones siguen el mismo patrón cronológico. No es de extrañar que se note una clara dominación de textos dedicados a Calderón. El apartado lo abre Ignacio López Alemany con un artículo sobre *La gran Semíramis* de Virués y sigue Martha García sobre *La Numancia* insistiendo en la originalidad de Cervantes en evitar la imitación de “los modelos puramente senequistas” (p. 262). Carmela V. Mattza analiza la historia de Crisóstomo y Marcela del *Quijote* desde una premisa dramática y teatral. Benjamín Torrico propone distinguir las piezas de asedio como un subgénero bélico de la tragedia nueva tomando como ejemplo *El asalto de Mastroique* de Lope. De entre las comunicaciones dedicadas a Lope de Vega destaca el texto de Florence d’Artois que analiza el uso de las etiquetas genéricas en el contexto del corpus lopian, en especial, de sus *Partes XVI* y *XX*. John C. Parrack se enfrenta con el problema de la autoría de *La estrella de Sevilla*, Javier Lorenzo ana-

liza *Las paces de los reyes y judía de Toledo* de Lope. Kerry Wilks completa los textos dedicados a Lope con una interesante aportación sobre la recepción de *El caballero de Olmedo* indicando las claves del éxito de sus montajes en los Estados Unidos. A continuación Esther Fernández estudia las técnicas metateatrales empleadas por Tirso de Molina en *La venganza de Tamar*, Daniel Lorca ofrece una reflexión sobre *El dueño de las estrellas* de Alarcón, mientras que María Reyna Ruiz centra su interés en los dramas de Rojas Zorrilla ambientadas en la Antigüedad en busca de lo trágico. El volumen lo cierran seis comunicaciones dedicadas a Calderón. Jonathan Ellis habla de *La gran Cenobia*. Nicolás M. Vivalda ofrece un interesante enfoque de la problemática política en *La vida es sueño*. Christopher Weimer, de una manera muy sutil, traza la presencia de motivos que aluden al personaje del mítico Tiresias en *La hija del aire*. David J. Hildner recuerda la antigua polémica en torno a *En la vida todo es verdad y todo es mentira* que despertó Voltaire ofreciendo una interesante e ingeniosa defensa de Calderón. Una mención aparte se merecen las perspicaces observaciones de Leonor Fernández Guillermo en torno a la presencia de la silva en la tragedia del Siglo de Oro español que subrayan la importancia de esta forma métrica en los momentos de tensión dramática sobre todo en Calderón. Y finalmente, la aportación de María M. Carrión sobre *El médico de su honra* calderoniano que se propone responder una pregunta que nos hacemos todos: “¿Por qué ha suscitado esta obra tanta introspección, meditación y debate en papel, pero no tanto así cuando se trata del texto en las tablas?” (p. 432). Recurriendo a Paul de Man y su concepto de “la retórica ceguera” ofrece una importante y sensible valoración del tema de la violencia doméstica en *El médico de su honra*.

Todo el volumen se inscribe en lo mejor de la crítica hispánica reclamando el reconocimiento para la tragedia áurea española como una original aportación de los españoles a la tradición y el desarrollo de la tragedia en Europa.

Beata Baczyńska