

# Arcangelo Spagna y *El desdén, con el desdén* (I): *Lo sdegno con lo sdegno si vince*\*

## Arcangelo Spagna and *El desdén, con el desdén* (I): *Lo sdegno con lo sdegno si vince*

---

DEBORA VACCARI

Dipartimento de Lingue e Culture Moderne  
Università di Roma-La Sapienza  
Piazzale Aldo Moro, 5. Roma, 00185  
deboravaccari@gmail.com  
Orcid ID 0000-0002-9498-8288

RECIBIDO: 9 DE ABRIL DE 2019  
ACEPTADO: 9 DE MAYO DE 2019

**Resumen:** En el artículo se examina el caso del melodrama *Lo sdegno con lo sdegno si vince* de Arcangelo Spagna, dramaturgo italiano de comienzos del siglo XVIII. La crítica ha señalado varias veces la filiación moretiana de la obra que dependería de *El desdén, con el desdén*, pero hasta el momento nadie ha averiguado si –o hasta qué punto– el libreto del melodrama está vinculado al hipotexto español más allá del evidente parecido del título.

**Palabras clave:** Arcangelo Spagna. Moreto. Melodrama. Italia.

**Abstract:** The article examines the case of the melodramma *Lo sdegno con lo sdegno si vince* by Arcangelo Spagna, an Italian dramatist of the beginning of the 18th century. Many critics have pointed out the Moretian affiliation of the work that would depend on *El desdén, con el desdén*, but so far nobody has found out whether or not the libretto of melodramma is linked to the Spanish hypotext beyond the obvious resemblance of the title.

**Keywords:** Arcangelo Spagna. Moreto. Melodrama. Italy.

---

\* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Escritura teatral colaborativa en el Siglo de Oro: análisis, interpretación y nuevos instrumentos de investigación (Centenario de Agustín Moreto, 1618-2018)* (IP: María Luisa Lobato), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Proyecto I+D Excelencia 2017-83693-P), y en el proyecto *Ricezione e circolazione del teatro di Agustín Moreto in Italia* (IP: Debora Vaccari), financiado por Sapienza Università di Roma. Ver Alviti y Vaccari.

El canónigo Arcangelo Spagna nació en Viterbo entre 1632 y 1636, pero vivió sobre todo en Roma, donde prestó servicio con tres cardenales: Francesco Barberini, Carlo Ciceri y, desde 1689 hasta 1726, Pietro Ottoboni. Formó parte de la romana Accademia degli Infecondi con el apodo de “Resoluto” y murió en la misma ciudad en 1726. Es conocido sobre todo por sus teorías sobre el género del *oratorio sacro*, que él define “perfetto melodramma spirituale”, teorías recogidas en su *Discorso dogmatico intorno a gl’oratori* que abre los dos volúmenes de su colección de libretos *Oratorii, ovvero melodrammi sacri* de 1706 (Roma, Giovan Francesco Buagni) (Bianconi 1991, 142-43). Tres años después, en 1709, Spagna publicó sus *Melodrammi scenici dedicati all’eminentiss. e reverendiss. signore Francesco Barberino* (Roma, Domenico Antonio Ercole), colección encabezada por un *Discorso in difesa della commedia*, sobre el que volveré más adelante. Entre 1711 y 1717 de la misma imprenta de Domenico Antonio Ercole salen las tres partes de las comedias en prosa: *Comedie in prosa. Libro primo* (1711), *Libro secondo delle comedie in prosa* (1713) y *Libro terzo delle comedie in prosa* (1717); a la vez, muchas de estas piezas se van publicando como sueltas desde 1675 hasta 1716 (ver Antonucci 2007 y Sarnelli 2002, 2011 y 2018).

Como ilustra un reciente artículo de Ilaria Resta (2016) sobre el tema, el uso de fuentes sacadas del inmenso patrimonio del teatro aurisecular español por parte del canónigo italiano ha sido demostrado de sobra, y hay una rica bibliografía al respecto: en 1997 Stefano Mazzardo reconocía en *Il segreto in voce* una reescritura de la pieza calderoniana del mismo título, *El secreto a voces*. En un trabajo de 2003 Nancy L. D’Antuono añadía cuatro comedias en prosa basadas en sendas obras también de Calderón: *Il finto astrologo* en *El astrólogo fingido* (ver también Antonucci 2007 y Resta 2016), *La dama folletto* e *Il vero incanto è l’amore* en *La dama duende* (Antonucci 1998), *Il tempo è galant’homo* en *Dar el tiempo al tiempo* (Resta 2016), además de otras dos piezas, *Chi può s’ingegni*, procedente de *La discreta enamorada* de Lope de Vega (Trecca) y *La gelosa di sé stessa* de *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina (D’Antuono 1999). Sin embargo, era en un trabajo pionero de 1996 donde Maria Grazia Profeti se preguntaba, repasando los títulos de las piezas de Spagna: “E *Lo sdegno con lo sdegno si vince* non deriverà dal *Desdén con el desdén* di Moreto?” (1996, 18).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Arcangelo Spagna compuso también la comedia en prosa *Amore tra gli sdegni*, cuyo título evidentemente también está vinculado a *El desdén, con el desdén*. Así lo señala Profeti (2012, 326), comentando: “probable[mente] otra edición de la misma”. Por lo que he podido averiguar leyendo

Como también se ha puesto de manifiesto por parte de Antonucci (2007), el catálogo de obras del canónigo revela su especial aprecio por las comedias de Calderón y, entre ellas, por las de capa y espada (con la excepción justamente de nuestra obra), probablemente debido a “los menores inconvenientes que este género podía plantear a la hora de representarlo con pocos recursos técnicos y con actores aficionados” (Resta 2016, 172).

Sobre la *praxis* dramática de Arcangelo Spagna también se ha escrito mucho, especialmente a partir del análisis de las comedias en prosa, y en este sentido una vez más resultan interesantes las aportaciones de Ilaria Resta (en prensa):

Lo cierto es que los textos examinados hasta ahora revelan una índole heteróclita en lo que toca a su manera de domesticar el hipotexto: de ahí que una modalidad de reescritura más contigua con las piezas españolas –cuyo reconocimiento es, por lo tanto, inmediato– se combina con un patrón redaccional distinto. En este segundo caso, se aprecia una perspectiva escritural más autónoma, que destaca por una manipulación sustancial de los ingredientes narrativos arraigados en el teatro áureo; estos, en ocasiones, se conciertan con fragmentos de ascendencia italiana (precedentes de otras reelaboraciones previas) y con otros de su propio cuño. En este sentido, ya Antonucci se ha pronunciado en favor de una modalidad asimilable al collage, un paradigma de escritura que Spagna adopta en *Il finto astrologo*, así como en *La dama folletto* y en *Il vero incanto e l'amore*, su segunda refundición del mismo tema, mucho más emancipada que la primera con respecto a los dos hipotextos –español e italiano– de los que procede.<sup>2</sup>

Ahora bien: la crítica ha señalado varias veces la filiación moretiana de la obra de Spagna haciéndose eco de la afirmación de Profeti (por ejemplo, Di Pastena 223), pero hasta el momento nadie ha averiguado si –ni hasta qué punto– el libreto del melodrama *Lo sdegno con lo sdegno si vince*<sup>3</sup> está vinculado a *El desdén, con el desdén*,<sup>4</sup> más allá del evidente parecido del título.

---

el texto, *Amore tra gli sdegni* no es otra edición de *Lo sdegno con lo sdegno* ni su versión en prosa, como apunta Resta (2016, 172). Estudio esta comedia de Arcangelo Spagna en otro trabajo, “Arcangelo Spagna y *El desdén, con el desdén* (II): *Amore tra gli sdegni*”, actualmente en preparación.

2 Le agradezco a Ilaria Resta la oportunidad de leer este trabajo, todavía en prensa.

3 De ahora en adelante, *Lo sdegno*.

4 De ahora en adelante, *El desdén*.

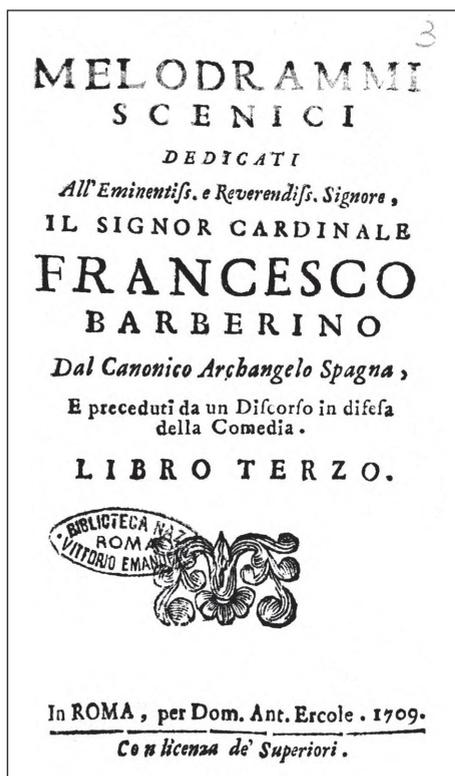
Con respecto a la pieza moretiana, según María Luisa Lobato (Moreto 2008, 402), su composición se remontaría a la segunda mitad de 1651 o muy al comienzo de 1652, mientras que su estreno corrió a cargo de la compañía de Gaspar Fernández de Valdés y Juan de Vivas, y tuvo lugar probablemente en la primavera de 1652 (Lobato 2008, 26). El 10 de septiembre de 1654 la viuda de Gaspar Fernández, Damiana de Arias y Peñafiel, vendió el manuscrito de *El desdén*, junto con el de *La misma conciencia acusa*, *Antíoco y Seleuco* y *Tram-pa adelante*, al propio Moreto que quería imprimir las comedias en la primera parte que estaba preparando, y que de hecho salió ese mismo año de 1654. Por lo que atañe al género, *El desdén* es la única comedia palatina cómica del madrileño, que prefería netamente las palatinas serias (Lobato 2015; Zugastí), el argumento es de sobra conocido, y lo resumo en la tabla que doy a continuación:

JORNADA	CUADRO	ARGUMENTO
I	1	En su palacio, el Conde de Barcelona se encuentra con los pretendientes de su hija Diana, una dama esquiva que rechaza el amor: Carlos, conde de Urgel, el Conde de Fox y el Príncipe de Bearne. Carlos, que inicialmente no está enamorado de Diana, decide seducirla porque se ve rechazado. Para hacerlo, usará contra ella el mismo desdén que ella usa con los demás.
	2	Mientras, en sus aposentos, Diana se entretiene con sus damas de compañía y con Polilla, criado de Carlos, disfrazado del médico Caniquí. Cuando llega su padre con los tres pretendientes, Diana le repite que no quiere casarse con ninguno, y ellos se retan entre sí para conquistarla. Sin embargo, Carlos se muestra aún más esquivo que la dama, por lo que ella se enoja y decide seducirlo.
II	3	Polilla le confirma a Carlos que su táctica del desdén está funcionando, ya que Diana está empeñada en enamorarlo. En el juego de las cintas de colores organizado para el sarao del carnaval, consigue que le toque Carlos, pero este, una vez más, se muestra desdefioso, suscitando el resentimiento de la dama.
III	4	En el jardín del palacio del Conde de Barcelona, Diana, que está escuchando música con sus damas, espera a Carlos, pero este, cuando llega, primero la ignora y luego se va. Diana se enfada, por lo que dos de sus acompañantes, Laura y Cintia, inferen que se está enamorando de él.
	5	Las parejas que se han formado durante el juego de las cintas de colores van entrando, acompañadas por Carlos, que sigue ignorando a Diana. La dama, por despecho, le comunica que va a casarse con Bearne, a lo que el galán replica fingiendo amor por Cintia. En este juego de celos recíprocos, Diana se da cuenta de que está enamorada de Carlos. Mientras, el Conde de Barcelona se prepara para conceder la mano de Diana a Bearne, y la de Cintia a Carlos. Sin embargo, el galán se niega y declara en público su amor por Diana, que finalmente se rinde a él. La comedia acaba en bodas: de Carlos y Diana, de Polilla con Laura, de Cintia con Bearne y de Fenisa con Fox.

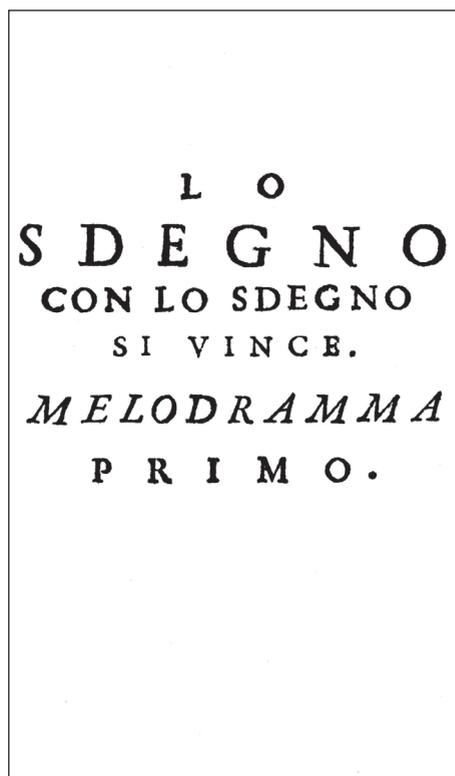
En lo referente a la circulación italiana de la comedia, se conservan dos ejemplares de la suelta sin año impresa en Sevilla por Francisco de Leefdael, una en la Biblioteca Marucelliana de Florencia y otra en el Colegio de España de Bolonia; un ejemplar de la suelta sin año impresa en la misma ciudad por la viuda del propio Francisco de Leefdael en la Biblioteca Nazionale de Florencia; por último, en la Biblioteca Palatina de Parma y en la Biblioteca Marciana de Venecia se encuentran dos ejemplares de la facticia *Primera parte de las comedias de Don Agustín Moreto*, una falsificación impresa en 1751 en Madrid por Antonio Sanz. Es decir que la obra circulaba en la península italiana, aunque no constan ejemplares en Roma, la ciudad en la que Arcangelo Spagna transcurrió gran parte de su vida.

De hecho, *El desdén* es una de las obras de Moreto que más han despertado el interés de los dramaturgos italianos: ya en 1658 (solo cuatro años después de su publicación en la *Primera parte*) un *rifacimento* se representó en Roma en ocasión de la elección del emperador Leopoldo I de Austria (Franchi 331-32), y en la segunda mitad del XVIII Carlo Gozzi la reelabora en su *La principessa filosofa o sia il contravveleno* (ver, por ejemplo, Profeti 2014); un siglo después, en 1858, Giovanni La Cecilia la traduce en su *Sdegno contro sdegno* (Di Pastena 224-30).

*Lo sdegno con lo sdegno si vince* ocupa el primer lugar (1-42) en la colección *Melodrammi scenici* de Arcangelo Spagna, publicada en 1709 con un *imprimatur* del 1 de enero, fecha que, a falta de otros datos, representa el *terminus ante quem* para la composición del melodrama. De la recopilación sobreviven –algunos íntegros, otros estragados– siete ejemplares: cuatro en la Biblioteca Nazionale Centrale Roma (sign. 34.2.A.4.5; sign. 34.2.D.4; sign. 34.2.D.23.3; sign. 34.2.D.21.3), dos en la Biblioteca Marucelliana (sign. SALA.1.OO.X.102 y sign. SALA.1.OO.X.103), y uno en la Biblioteca Area Umanistica de la Università di Urbino (sign. 001 D-04 114). A estos hay que añadir una suelta que contine solo melodrama que aquí nos ocupa sacada de esta colección y conservada en la Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella de Nápoles (Signatura: Rari 10.8.18/7 - Olim s.1.14/7). Para este trabajo he utilizado el ejemplar de la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma con signatura 34.2.D.23.3.



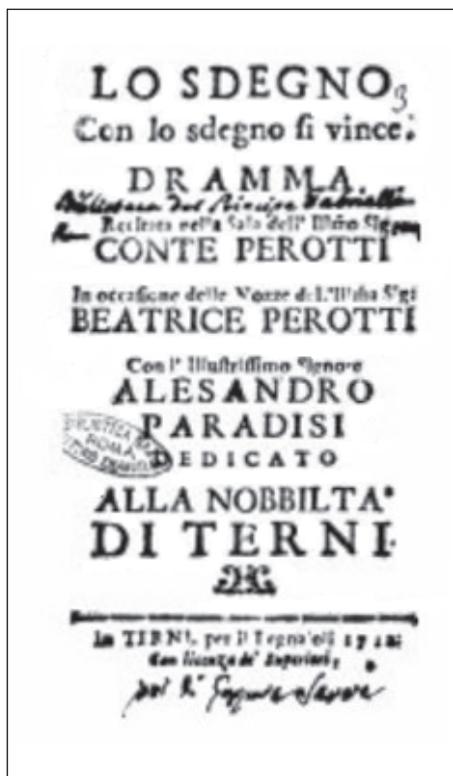
Arcangelo Spagna,  
*Melodrammi scenici*, 1709, portada  
(Biblioteca Nazionale Centrale  
de Roma, sign. 34.2.D.23.3).



Arcangelo Spagna, *Lo sdegno con lo  
sdegno si vince*, en *Melodrammi scenici*, 1  
(Biblioteca Nazionale Centrale  
de Roma, sign. 34.2.D.23.3).

Solo queda constancia de una representación posterior a la edición de 1709, que se llevó a cabo en Terni en 1712 y de la que sobrevive el libreto, custodiado también en la Nazionale de Roma (signatura 35.6.B.5.3). Como es sabido, hasta mediados del siglo XIX el libreto se imprimía nuevo para cada puesta de escena de la obra (de hecho, podía funcionar como una especie de programa de mano) (Bianconi/Pagannone 226; Bianconi 1993, 30). Así de la portada de este libreto se infiere que la representación tuvo lugar en la “Sala dell’Illmo Sig. / CONTE PEROTTI / in occasione delle Nozze dell’Illma Sigra / BEATRICE PEROTTI / Con l’Illustrissimo Signore / ALESSANDRO PARADISI”, y el libreto se dedica “ALLA NOBBILTÀ / DI TERNI”. A saber: el melodrama se puso en escena en una casa particular en el marco de las celebraciones por el enla-

ce entre dos exponentes de la pequeña nobleza local, a la que, de hecho, se ofrece la edición: se confirmaría de esta forma que, como afirma Antonucci (2007, 15), “nessuna delle commedie [...] di Spagna venne messa in scena, a quanto ne sappiamo, in uno spazio pubblico, bensì in spazi privati e comunque non professionali”.



Arcangelo Spagna, *Lo sdegno con lo sdegno si vince*, Terni, 1712, portada (Biblioteca Nazionale di Roma, sign. 35.6.B.5.3).

Con respecto a su estructura, *Lo sdegno* se reparte en tres actos, como en el teatro áureo y como ocurre en las comedias en prosa de Spagna. En su *Discorso apologetico della Commedia*, ensayo en defensa del género cómico que abre la recopilación de los *Melodrammi scenici* (V-XXIV), el canónigo defiende así la repartición en tres actos: “finalmente in tre parti si è stabilita per conformarsi al perfetto numero filosofico, di Maggiore, Minore, e Conseguenza, e per far meglio apparire i suoi tre necessari requisiti di Prothesi, Epitasi, e Catastrofe, nella

primiera divisione più confusamente distribuiti” (Spagna X).<sup>5</sup> La repartición en escenas por acto es muy equilibrada: de hecho, el primer acto presenta 11 escenas mientras que el segundo y el tercero 12, con un total de 35 escenas.

Desde el punto de vista musical, la obra está influida por la tendencia a la espectacularización del melodrama que conlleva el aumento del número de arias, ya que estas ofrecían a los intérpretes la posibilidad de deslumbrar al público con sus dotes canoras: en palabras de Lorenzo Bianconi (1991, 220), las arias eran “l’«unità semantica» minima su cui si concentra l’attenzione musicale di autori e pubblico”. Es por esto que todas las escenas de *Lo sdegno* presentan un número variable de arias, a menudo duplicadas mediante el recurso musical llamado “da capo”: “l’aria è composta da due strofe metricamente regolari, di cui la prima viene integralmente ripetuta dopo la seconda, con variazioni e abbellimenti estemporanei introdotti dal cantante” (Bonomi/Buroni 54; Bianconi/Pagannone 204-05). El melodrama de Spagna, pues, refleja los caracteres típicos del género a comienzos de siglo XVIII también en lo que atañe a la estructura poético-musical: por lo tanto, a las arias que, con sus formas estróficas diferentes, representan las partes líricas, siguen los recitativos, utilizados para las partes discursivas y las narraciones, con una libre alternancia entre endecasílabos y heptasílabos, “i versi più vicini alla prosa per la loro accentuazione meno vincolata degli altri” (Bonomi/Buroni 17, 30).

<p><b>PERSONAGGI.</b></p> <p><i>Filli Dama .</i></p> <p><i>Olindo Giovane .</i></p> <p><i>Lesbia Vecchia .</i></p> <hr style="width: 50%; margin: 10px auto;"/> <p><b>MVTATIONI DI SCENE .</b></p> <p><b>Cafa di Filli .</b></p> <p><b>Strada .</b></p> <p><b>Cortile .</b></p> <p><b>Cafa d’ Olindo .</b></p>
--

Arcangelo Spagna, *Lo sdegno con lo sdegno si vince*, 2.

<sup>5</sup> De aquí en adelante cito el texto de Spagna sin modernizar la grafía y limitándome a regularizar el uso de las mayúsculas y a deshacer las abreviaturas sin señalarlo gráficamente.

Sin embargo, lo que más llama la atención del melodrama es la disminución considerable del número de *dramatis personae* (tabla 1): si en *El desdén* tenemos a 9 personajes, sin contar a los Músicos, en *Lo sdegno* este número se rebaja a 3, a saber, a la pareja de jóvenes –que aquí se llaman Filli y Olindo– y a la vieja Lesbia.

<i>DRAMATIS PERSONAE</i>	
<i>El desdén, con el desdén</i>	<i>Lo sdegno con lo sdegno si vince</i>
Carlos, Conde de Urgel	Filli Dama
Polilla, gracioso	Olindo Giovane
El Conde de Barcelona	Lesbia Vecchia
El Príncipe de Bearne	
Don Gastón, Conde de Fox	
Diana	
Cintia	
Laura	
[Fenisa]	
Músicos	

Tabla 1

Algo parecido ocurre con otro melodrama de España, *Chi può s'ingegni*, basado en *La discreta enamorada* de Lope, donde de los 10 personajes de la comedia quedan solo 4 (Trecca 137). Este tipo de cambios están encaminados a reducir al mínimo la complejidad del original español de cara a puestas en escena que, como ya se ha apuntado, se llevaban a cabo sobre todo en casas particulares, con pocos medios y actores no profesionales.<sup>6</sup>

En cuanto a espacios dramáticos,<sup>7</sup> *El desdén* facilitaba mucho la tarea de simplificación: de hecho, en la comedia de Moreto tenemos 5 cuadros, cada uno de ellos marcado, por un lado, por un tablado que, quitando los intervalos entre la dos primeras jornadas, se queda vacío solo 2 veces a lo largo de la

6 Una reducción parecida se encuentra también en los *intermezzi comici*, precedente de *la opera buffa*: “Genere di teatro musicale comico venuto in voga nel primo Settecento, dapprima a Venezia e a Napoli: comporta non più di due o tre personaggi, ha ambientazione borghese o plebea, è diviso di solito in due parti rappresentate per ameno diversivo negli intervalli tra i tre atti di un’opera seria (e talvolta di un dramma di parola). L’esemplare più famoso, acclamato in tutt’Europa: *La serva padrona* di G. B. Pergolesi, 1733” (Bianconi/Pagannone 222).

7 “El espacio al cual se refiere el texto, espacio abstracto y que el lector o el espectador debe construir con su imaginación”, a saber, la “escena imaginada”, como la define Rubiera (18). Sobre el espacio en *El desdén* y su relación con la métrica de la comedia, ver Vaccari (en prensa).

pieza, y, por otro, por un cambio métrico (en rojo en la tabla 2).<sup>8</sup> Por lo tanto, los espacios dramáticos de *El desdén* son exclusivamente interiores, al estar todos localizados en el palacio del Conde de Barcelona, donde los personajes se encuentran y desencuentran continuamente: desde la sala inicial –donde se hallan los tres pretendientes con el padre de Diana–, a los aposentos privados de la propia protagonista –que allí se entretiene con sus damas escuchando música, y donde consigue introducirse el gracioso Polilla disfrazado de médico con el nombre de Caniquí–, al jardín, único espacio al aire libre de la obra, abierto y cerrado a la vez, híbrido.

AGUSTÍN MORETO, *EL DESDÉN, CON EL DESDÉN*

JORNADA	CUADRO	VERSOS	CAMBIOS MÉTRICOS	ESPACIO DRAMÁTICO
I	1	1-546	Redondillas Sexta rima	Interior Palacio del Conde de Barcelona
	2	547-1055	Redondillas Romance <i>é-o</i>	Interior Palacio del Conde de Barcelona Aposentos de Diana
II	3	1056-1826	Redondillas Silva	Interior Palacio del Conde de Barcelona
	4	1827-1988	Romance <i>í-o</i>	Exterior Palacio del Conde de Barcelona Jardín
III	5	1989-2934	Tercetos encadenados Romance <i>é</i>	Interior Palacio del Conde de Barcelona

Tabla 2

La situación de *Lo sdegno* es aún más básica, como se desprende de la tabla que doy a continuación:

<sup>8</sup> Ver también la Introducción de Josep Lluís Sirera (Moreto 1987, xxxviii). Para la definición de cuadro, ver Ruano de la Haza/Allen (291-92).

ARCANGELO SPAGNA, *LO SDEGNO CON LO SDEGNO SI VINCE*

ACTO	ESCENA	PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO
I	1	Filli Olindo	Casa di Filli
	2	Filli	
	3	Olindo	Strada
	4	Olindo Lesbia	
	5	Lesbia	
	6	Lesbia Filli, dentro	
	7	Filli	
	8	Filli Lesbia	Casa di Filli
	9	Lesbia	
	10	Lesbia Olindo	
	11	Lesbia Olindo Filli	
II	1	Lesbia Olindo	Cortile
	2	Lesbia Olindo Filli	
	3	Lesbia Filli	
	4	Lesbia	
	5	Olindo	Strada
	6	Lesbia Olindo	
	7	Olindo	
	8	Lesbia Filli	Cortile
	9	Filli	
	10	Lesbia Olindo Filli	
	11	Olindo Filli	
	12	Olindo	

ACTO	ESCENA	PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO
III	1	Filli	Casa di Filli
	2	Lesbia Filli	
	3	Lesbia	
	4	Olindo	Cortile
	5	Olindo Filli	
	6	Olindo	
	7	Olindo Lesbia	
	8	Lesbia	
	9	Lesbia Filli	
	10	Olindo	Casa di Olindo
	11	Olindo Lesbia	
	12	Olindo Lesbia Filli	

Tabla 3

En el melodrama, en efecto, tenemos solo 4 “Mutationi di scene”: “Casa di Filli”, “Strada”, “Cortile” y “Casa d’Olindo”. Los espacios, pues, son dos cerrados (las casas de los protagonistas) y dos abiertos (la calle y el patio), y se alternan a lo largo de toda la obra. A través de esta reducción, evidentemente, se pierde por completo la ambientación palatina del hipotexto. Y volvemos así a las circunstancias de composición de los melodramas de Spagna. En el prólogo al *Amico lettore* de sus *Melodrammi scenici*, escribe:

Saper devi, che gli primi cinque Drammi qui impressi furono da me in varii tempi composti, cioè alcuni per propria elettione, ed altri per comando di qualche Signore, il quale, compiacendosi de scenici trattenimenti, godeva prenderli con maggior comodo e minor tedio del molto che apportar sogliono i publici Theatri, come nel consumo del tempo, e nell’unire la molteplicità de’ musici di lor natura capricciosi e difficili a contentarsi, onde con pochi si ottiene più facilmente l’intento; ed io stesso nella propria casa ho avuta la sorte di rappresentarne alcuni. Mi è parso però bene di aggiungervi anche il sesto, il quale è uno degl’altri di

maggior sfera, e rappresentar non si può senza gl'accennati incomodi. Il mio intento è stato parimente per dimostrarti che si può ancora in questo genere di composizioni introdurre varietà d'accidenti ed intrecci, come nelle comedie in prosa; osservare gli precetti aristotelici intorno al tempo, & al luogo prescritto & il rigore delle rime necessarie ne' componimenti per musica, conforme dimostrai nel discorso del primo libro. (Spagna XXII)

En esta carta programática, Spagna le informa al lector de que muchos de sus melodramas son fruto de un encargo por parte de algún noble que, no queriendo problemas con los músicos y para no excederse con la duración de la función, había preferido las representaciones privadas a las de los teatros. Y de ahí su predilección por una dramaturgia mínima desde el punto de vista espectacular (pocos personajes y ningún decorado), más representable en el espacio vacío de una sala de palacio. Pero a la vez el canónigo italiano reivindica también el hecho de haber conseguido conciliar estas exigencias del cliente con sus pretensiones literarias de clara índole clasicista: variedad de enredo, observancia de los preceptos aristotélicos y rigor en la selección de las rimas.

Pero ¿qué historia cuenta *Lo sdegno con lo sdegno si vince?*

El primer acto se abre con el planteamiento del conflicto: un galán enamorado, Olindo, intenta convencer a una dama desdeñosa, Filli, para que corresponda a su amor, pero esta lo rechaza inmisericorde una y otra vez. En la calle Olindo, desesperado, se encuentra con la vieja Lesbia, que consigue adivinar la razón de su malestar: es él, que ha desdeñado a todas las jóvenes que ella le ha presentado, el que ahora se ve despreciado por una dama. A cambio de un anillo, Lesbia le promete al galán que conseguirá que Filli cambie de idea. Sin embargo, cuando la vieja entra en casa de Filli y le habla de Olindo, la dama le dice que lo perdonará solo si este deja de amarle. De hecho, al volver a ver al galán, vuelve a rechazarle.

En el segundo acto, Lesbia pone en marcha otra traza y pide a Olindo que le siga la corriente. Así, cuando llega Filli, la vieja le comunica que Olindo ha dejado de quererle, y que ahora está enamorado de otra. Al escucharlo, Filli empieza a sentir algo, una mezcla de desdén y celos, tanto que decide vengarse del galán y, furiosa, le escribe una carta. Lesbia piensa estar ya cerca de la victoria, y así se lo comunica a Olindo que, sin embargo, enfadado, le acusa de traición. Lesbia le explica su estrategia, a saber, “adoprar contro sdegni armi di sdegno”.

El tercer acto empieza con Lesbia que le cuenta a Filli que Olindo ni siquiera ha querido abrir su carta por desprecio. Mientras, en el patio, Olindo contempla un retrato de su amada, que llega de repente, se enfada y se lo quita de las manos pensando que se trata del de otra dama. Olindo se queda solo y desesperado. Más tarde, Filli encuentra en el suelo del patio su retrato roto: Lesbia, que intenta calmarle, le pide que la acompañe tapada a la casa de un mago que la ayudará a conseguir el amor de Olindo. En realidad, Lesbia la lleva a casa del galán, al que pide que se finja mago y apague todas las luces. Ya frente al supuesto mago, Lesbia le hace prometer a Filli que se casará con Olindo. Los dos se dan la mano y en esto Lesbia hace luz: los dos jóvenes se miran satisfechos y enamorados.

Como se desprende de este breve resumen, desde el punto de vista del enredo el parentesco entre el melodrama y la comedia parece como mínimo problemático: sin embargo, Spagna, al conservar el título moretiano, decide mantener el juego entre atracción y repulsión que vertebra el texto fuente, como demuestra la frecuencia con la que se repite en el melodrama la propia palabra *sdegno* y otras del mismo campo semántico. Ahora bien: si, como ya he apuntado, el primer propósito del canónigo italiano es simplificar, es lógico que la complejidad dramática de la comedia se reduzca al mínimo. Y más aún cuando Spagna decide introducir un personaje nuevo, la vieja Lesbia, que se convierte en el verdadero motor de la acción.

La creación del personaje de la *vecchia* parece vinculada a los melodramas venecianos de la segunda mitad del siglo XVII,<sup>9</sup> en los que este tipo cómico desarrolla su breve existencia (Costa Araujo). La función dramática de la vieja cómica, a menudo interpretada por actores *en travesti* y llamada precisamente Lesbia, “consiste nel formare coppie e nel persuadere giovani donne a seguire l’amore, spesso per motivi di convenienza politica o economica, ma talvolta anche per ragioni di sincero e disinteressato ardore sentimentale. Tali funzioni si raggruppano in una sotto-tipologia di vecchie: le ruffiane” (Costa Araujo 111). Y la madre de todas las rufianas, tanto en Italia como en España, es Celestina, y lo demuestra, por ejemplo, un citadísimo *canovaccio* del repertorio de los *comici dell’arte*<sup>10</sup> donde una *fantasca* dice: “Ohimè, sentite. La matina la Signora

9 Recordamos que fue en Venecia, donde, en 1637, tuvo lugar la primera representación de un drama musical en un teatro público.

10 Se trata de *le Fatiche Comiche di Domenico Bruni detto Fulvio, Comico di Madama Serenissima Principessa di Piemonte* (1623).

mi chiama: «Olà, Ricciolina, portami la innamorata *Fiammetta* che voglio studiare». Pantalone mi dimanda le *Lettere* del Calmo. (...) Il Zanni le *Astuzie* di Bertoldo, il *Fugilozio* e l'*Ore di ricreazione*. (...) Franceschina vuole la *Celestina* per imparare di far la ruffiana” (cit. en Marotti/Romei 1991, 388-89).<sup>11</sup>

De hecho, en principio, Lesbia parece jugar el papel que en *El desdén* es del criado Polilla, a saber, la figura del donaire coadyuvante del protagonista y, por lo tanto, la que mueve los hilos de la intriga con sus trazas ingeniosas. Sin embargo, Spagna somete al personaje, que mantiene un carácter cómico, a un proceso de –permítaseme el neologismo– *celestinización*. Como la vieja alcahueta Celestina, Lesbia es protagonista de la “estructura itinerante” del melodrama –la expresión es de Carmelo Samonà– al ser un péndulo que se mueve continuamente entre las casas de los dos jóvenes. Vale para ella lo que Patrizia Botta (114) comenta de *La Celestina* citando a Carmelo Samonà:

En la obra son cinco las casas que se nombran (...). Las calles que unen ese conjunto de moradas y de sitios forman una densa red urbana que es recorrida por varios personajes de la obra, en una larga serie de viajes de ida y vuelta, o en un amplio sistema de movimientos que configura lo que Samonà ha definido como la “estructura itinerante” de la obra (...). Y si algunos de esos viajes son narrados, otros en cambio, la mayoría, ocurren directamente en la escena, es decir, formando parte de la acción dramática y dando lugar a varios parlamentos callejeros, o bien a soliloquios por el camino.

Así, cuando en la cuarta escena del primer acto se encuentra con Olindo desesperado por el enésimo rechazo de Filli, Lesbia le pide un anillo a cambio de adivinar la razón de su angustia primero, y luego de llevarle a la dama, manifestando un apego por el dinero de celestinesca memoria:

LESBIA            Sospirando tenete il capo chino.  
                           Che sì, ch'io l'indovino?  
                           E scommetterci voglio  
                           (cosa che far non soglio)  
                           il primo anello, che mi vien donato.  
                           (*Nel dir ciò mira un anello, che ha in dito Olindo.*) (6)

11 Es en 1506 cuando se imprime por primera vez la *Tragicomedia di Calisto e Melibea novamente traducta de spagnolo in italiano idioma* (Roma, Eucario Silber), cuyo traductor es Alfonso Ordóñez. Sobre la recepción y la difusión de *La Celestina* en Italia ver, por ejemplo, Tobar (2005) y el más reciente Di Camillo (2012).

OLINDO Premio del tuo valore,  
già che il viver mi rendi,  
questo anello hora prendi.

LESBIA Ben volentieri accetto  
un sì galante dono,  
mentre sicura per suo mezzo io sono  
di rimirarne il desiato effetto.  
E la fatta scommessa  
m'obliga a mantenervi la promessa. (8)

Además, de las palabras de Lesbia descubrimos que Olindo –con una actitud parecida a la actual de Filli para con él– en pasado ha rechazado a muchas enamoradas suyas que la vieja le ha presentado en su calidad de tercera (“Se dentro la rete / cascato ora siete, / quando un tiempo gioiste dell’altrui pene”), tanto que esta le repite una y otra vez: “Vi sta molto bene” (6-7). Por otra parte, Lesbia, cuando se presenta en casa de Filli para llevar a cabo su plan, describe su oficio de esta forma:

FILLI E l’esercitio?

LESBIA Solo da me si bada  
a porre ogn’uno per la buona strada.

FILLI Ignoto ciò mi giunge.

LESBIA È un certo offitio  
d’una che si frapone  
a mettere in concordia le persone.

FILLI Donna a tal opra eletta, esser dotata  
dovrà insieme d’ingegno e di prudenza?

LESBIA E così per l’appunto; onde incombenza  
ebbi di fare a voi certa ambasciata  
d’un tal signor Olindo. (11)

Y el pobre “señor Olindo” ha enfermado por el amor que siente por Filli sin ser correspondido, como canta Lesbia en una irónica aria del primer acto:

È giallo, è strutto,  
pallido, asciutto,  
che pare uno stecco.  
Se lo vedeste,  
voi piangereste  
cotanto è secco. (11)

Finalmente, la propia Lesbia, sola en la escena quinta, canta en un aria:

Amanti costanti,  
 temer non dovete:  
 più fiera, e severa  
 beltà vincerete. *Amanti &c.*  
 Che per farvi goder gusti più rari  
 ci vuole una mia pari;  
 e spesso del gioir le vie dilata  
 una nostra ambasciata. (9)

A consecuencia del protagonismo adquirido por Lesbia, el papel de Olindo resulta ser mucho más pasivo si lo comparamos con el de Carlos en el texto mo-retiano: allí, en efecto, el galán es protagonista en primera persona de la estrategia “del desdén con el desdén”, que lleva a la práctica fingiéndose frío e indiferente hacia Diana. Justo lo contrario de lo que ocurre con Olindo en la obra de Spagna donde es Lesbia la que tiene la iniciativa para con Filli. Baste con recordar el primer intento de acercamiento de la vieja a la dama, a finales del primer acto (13), cuando Olindo interviene y se estropean sus planes. O cuando Lesbia le sugiere a Olindo que se disfrace para volver a hablar con Filli (14), como hace Polilla al disfrazarse de médico Caniquí para introducirse en casa de Diana en *El desdén*:

OLINDO	Lesbia, vorrei ch'una sol volta almeno mi fosse a lei di riparlar concesso.
LESBIA	Tutto ciò fare appieno potreste da voi stesso.
OLINDO	Ed in qual modo? Oh Dio!
LESBIA	Fingendo (e che sò io) d'esser barbiere, medico o spetiale, steccalegne, facchino o carbonaro; col dir che siete astrologo o sensale, cavadenti, spazzino o pur chiavaro.
OLINDO	Con questi scherni e frodi il mio vero penar troppo deludi.
LESBIA	Per introdursi, i consueti modi son questi, né a più giungono i miei studi. (14-15)

Es más. La táctica del desdén, el “insano intrico” (16), Lesbia inicialmente la pone en marcha a oscuras del propio Olindo, que sorprendido y asustado le habla aparte, desde un escondite en el escenario, como reza la acotación: “*Nel partire, che fà Olindo resta dentro la scena, e Lesbia fuori*” (16). El resultado es una escena muy divertida, parecida a otras del hipotexto moretiano, como, por ejemplo, la del diálogo de Carlos y Diana en la segunda jornada, todo jugado sobre los apartes (vv. 1538-1699). En la escena de *Lo sdegno*, Lesbia le cuenta a Filli las novedades –fingidas– para con Olindo y este no para de comentarlas desde los bastidores poniendo en riesgo el plan de la alcahueta:

- FILLI D’Olindo hai tu ripresa  
l’arroganza molesta?
- LESBIA Di fiero sdegno accesa  
io gli lavai senza sapon la testa.
- FILLI Ed allor che rispose?
- LESBIA Il suo vano desio vinto depose.
- FILLI Cessarà d’inquietarmi?
- LESBIA Appunto così parmi.
- FILLI Dunque egli più non m’ama!
- LESBIA Anzi volto ha l’affetto ad altra dama.
- OLINDO Lesbia, qual vai tessendo insano intrico? [*Aparte a Lesbia*]<sup>12</sup>
- LESBIA State zitto, vi dico. [*Aparte a Olindo*]
- FILLI Ecco ho vinto, ed è mia gloria (...)  
Bel bello, non far tanto la Marfisa. (*Da sé*)  
Parmi però cosa malfatta, e strana, (*A Filli*)  
che mentre Olindo sta parlando avante  
alla sua nuova amante,  
con maniera villana,  
vi biasmi, e vi motteggi,  
vi calunni, e beffeggi.
- OLINDO Queste menzogne più soffrir non voglio. [*Aparte*]
- LESBIA Vi lascio, e me la coglio. (*Ad Olindo*)  
(...)
- FILLI Come poc’anzi celebrò il mio merto!  
Misera, chi ad amar l’uomo s’inclina.

12 Este aparte, como los siguientes entre corchetes, no están señalados en el texto de Spagna. Sí aparece el equivalente en italiano, “(*Da sé*)”.

- LESBIA      Già comincia a operar la medicina.      (*Da sé*)  
 (...)
   
 FILLI      E donna scaltra ad abborirli impari.  
 (...)
   
 OLINDO    A danni miei tu congiurasti ancora?      [*Aparte a Lesbia*]  
 LESBIA    E tacete in bon hora.      (*Ad Olindo*)  
 (16-17)

En esta escena, Lesbia le hace creer a Filli que Olindo está prendado de otra dama a la que, además, le habla de ella en términos abyectos (“con questa innamorata / va spargendo, che siete / calva, zoppa d’un pie, guercia, e sdentata”, 18). Y más adelante la vieja añade: “Credo che sia per fare a voi dispetto”, a lo que Filli se pone celosa: “Ardo di sdegno” (18). En palabras de Lesbia, la dama, que “Se l’è bevuta come un rosso d’ovo”, aparece “stordita, e fuor di sé” (19). Esta estratagema –hacer creer que ya se tiene otro enamorado– la usa también Diana, que finge quererle casar con Bearne, y sobre todo Carlos, que en la tercera jornada de *El desdén* empieza a galantear a Cintia. Al descubrirlo, Diana empieza a criticarla sin piedad (“ni es agradable, ni hermosa, / ni discreta”, vv. 2430-31), tal y como Lesbia le cuenta a Filli que Olindo va cotilleando de ella.

Con respecto al personaje de Filli, la dama de *Lo sdegno* se parece mucho a la Diana moretiana especialmente en lo que atañe a las dudas suscitadas por el repentino cambio de actitud de Olindo. Como para la Diana de *El desdén*, también para Filli el amor y los celos que de él nacen son una experiencia nueva, cuyo fuego le abrasa dentro sin piedad:

- |  |  |
|--|--|
| ¿Qué es esto que me sucede?<br>Yo me quemo, yo me abraso;<br>mas si es venganza de amor,<br>¿por qué su rigor extraño?<br>Esto es amor, porque el alma<br>me lleva el desdén de Carlos.<br>Aquel hielo me ha encendido;<br>que Amor su deidad mostrando,<br>por castigar mi dureza,<br>ha vuelto la nieve en rayos.<br>Pues ¿qué he de hacer, ¡ay de mí!,<br>para enmendar este daño<br>que en vano el pecho resiste?<br>(vv. 2632-44) | <p style="text-align: center;"><i>Filli sola</i></p> Ardo e gelo ad un istante,<br>sono timida, e costante,<br>forte è il cor, vacilla il piè.<br>Seguo, e fuggo a un tempo solo;<br>mi contristo e mi consolo.<br>Che sarà, cieli, di me?<br>(25) |
|--|--|

Como se puede ver, Spagna conserva el manido motivo del fuego de amor en la protagonista femenina, ya presente en el texto fuente; es más, lo usa como tema para un *aria* que Filli entona sola en el escenario.

El canónigo incluye en el melodrama recursos muy utilizados también en la comedia nueva, como el de la carta que genera toda una serie de malentendidos entre los dos enamorados y que prepara el inesperado final. Filli, ya rendida al amor por Olindo, sigue a Lesbia que le promete “un esito felice” (39) y la conduce, de noche, a casa de un presunto “Mago Oltramontano” que en realidad es la del galán. Las dos últimas escenas del melodrama, por lo tanto, se desarrollan a oscuras, dado que la única luz es la de “*una gran lanterna proibita, ma chiusa*”,<sup>13</sup> y encima llueve: “Non senti come piove?” (40). De hecho, la pobre Filli entra en el escenario “*coperta con un panno bianco bagnato*” (41), y promete al sedicente Mago/Olindo –que habla un divertido alemán macarrónico—<sup>14</sup> casarse con el galán que la ha conquistado, y le da la mano. Lesbia enciende la luz y se descubre la verdad. Los dos enamorados, finalmente juntos, entonan el aria “*a due*”:

D'Amor nel Regno  
sdegno, co' sdegno  
si vince ogn'hor,  
e indarno spera  
beltà severa  
sottrarne il cor. (42)

Y Lesbia, como buena celestina, consigue su premio, el tan codiciado anillo.

Por lo que hemos visto, se puede afirmar que el melodrama de Spagna efectivamente recoge y reelabora elementos de *El desdén* moretiano, empujando por lo más importante, a saber, la idea de fondo de la obra cristalizada en el título: “adoprar contro sdegni armi di sdegno”, como dice Lesbia. También es cierto que el canónigo italiano en su melodrama parece combinar materiales de diferente procedencia, y no solo española. Es decir que vale para *Lo sdegno con lo sdegno si vince* lo que la crítica ha puesto de relieve sobre sus comedias en prosa: como en *Il finto astrologo*, en *La dama folletto* y en *Il vero in-*

13 “La lanterna proibita, è uno strumento, fatto a disegno, apposta, per affogare il lume, senza smorzarlo, con una girata di mano: anche, a porte chiuse, vi resta, tuttavia, il lume, entro quella Caverna affumicata; ma, al di fuori, non si scorge” (Nigrelli 121).

14 “Lieben vuerlich utotto”, “Diechre haud” (41).

*canto è l'amore*, también aquí Spagna realiza un *collage* a partir de múltiples fuentes que no siempre es fácil de identificar. Eso sí: la estrategia de reescritura adoptada en la obra que nos ocupa parece tener un objetivo primario, el de simplificar la estructura dramática de la comedia española con el resultado de eliminar todo lo que la caracterizaba como tal (sistema de personajes, espacios dramáticos...). En este sentido, se explica también la introducción del personaje de Lesbia, la vieja cómica que en la obra ejerce de verdadera celestina y que cumple la función que en el hipotexto le correspondía al gracioso Polilla. El resultado es una pieza ágil, fundada en *El desdén, con el desdén*, pero que ya se adapta perfectamente a su nuevo molde genérico, el del melodrama.

#### OBRAS CITADAS

- Alviti, Roberta, y Debora Vaccari. "Moreto en Italia: primeros datos y dos ejemplos de reescritura". *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*. Eds. Christophe Couderc y Marcella Trambaioli. Anejos de *Criticón* 21. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 2016. 185-209.
- Antonucci, Fausta. "Nuevos datos para la historia de la transmisión textual de *La dama duende*: las traducciones italianas del siglo XVII y comienzos del XVIII". *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de la AISO*. Vol. 1. Eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa. Alcalá: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 1998. 173-84.
- Antonucci, Fausta. "Arcangelo Spagna adattatore di Calderón: da *El astrólogo fingido* a *Il finto astrologo*". *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*. Ed. Fausta Antonucci. Firenze: Alinea, 2007. 13-36.
- Bianconi, Lorenzo. *Storia della musica, 5: Il Seicento*. Torino: EDT, 1991.
- Bianconi, Lorenzo. *Il teatro d'opera in Italia*. Bologna: Il Mulino, 1993.
- Bonomi, Ilaria, y Edoardo Buroni. *La lingua dell'opera lirica*. Bologna: Il Mulino, 2017.
- Botta, Patrizia. "Itinerarios urbanos en *La Celestina* de Fernando de Rojas". *Celestinesca* 18.2 (1994): 113-31.
- Costa Araujo, Ligiana. "*Non per tutto l'età m'aggrinza*": *le vecchie comiche nell'opera veneziana del Seicento*. Tesis doctoral en Musicología. Tours: Université François Rabelais, 2008.
- D'Antuono, Nancy L. "Tirso de Molina's *Le celosa de sí misma* and its Italian Seventeenth-Century Counterpart". *Romance Language Annual* 10 (1999): 523-28.

- D'Antuono, Nancy L. "Il teatro in musica tra fonti spagnole e commedia dell'arte". *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*. Eds. Alessandro Lattanzi y Paologiovanni Maione. Napoli: Editoriale Scientifica, 2003. 213-35.
- Di Camillo, Ottavio. "Algunas consideraciones sobre *La Celestina* italiana". *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH, 2: Medieval*. Ed. Aviva Garribba. Roma: Bagatto Libri, 2012. 216-26.
- Di Pastena, Enrico. "Due traduzioni italiane de *El desdén, con el desdén*". *Rivista di Filologia e Letteratura Ispaniche* 7 (2004): 223-38.
- Franchi, Saverio. *Drammaturgia romana: repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1988.
- La Cecilia, Giovanni. *Sdegno contro sdegno. Teatro scelto spagnuolo antico e moderno*. Vol. IV. Torino: Unione Tipografico-Editrice, 1858. 299-355.
- Lobato, María Luisa. "Moreto, dramaturgo y empresario de teatro: acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias". *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Eds. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert, 2008. 15-38.
- Lobato, María Luisa. "Moreto y la comedia palatina". *La comedia palatina del Siglo de Oro*. Dir. Miguel Zugasti. Monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico* 31 (2015): 209-30.
- Mazzardo, Stefano. "La fortuna italiana de *El secreto a voces*: collage, gemmazione, riscrittura". *Percorsi europei*. Ed. Maria Grazia Profeti. Firenze: Alinea, 1997. 63-95.
- Moreto, Agustín. *El desdén, con el desdén*. Ed. María Luisa Lobato. *Comedias de Agustín Moreto: primera parte de comedias*. Vol. 1. Dir. María Luisa Lobato. Kassel: Reichenberger, 2008. 397-580.
- Nigrelli, Sigismondo. *Prediche morali sopra gli argomenti soliti trattarsi ne' giorni quaresimali*. Venezia: Andrea Poletti, 1710.
- Profeti, Maria Grazia. *Materiali, variazioni, invenzioni*. Firenze: Alinea, 1996.
- Profeti, Maria Grazia. Reseña de *Primera parte de comedias*, de Agustín Moreto. Dir. María Luisa Lobato. Reichenberger: Kassel, 2008-2011, 4 vols. *Anuario Lope de Vega* 18 (2012): 322-26. 20 de enero de 2019. <<https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/58/v18-profeti>>.
- Profeti, Maria Grazia. "Dal *Desdén con el desdén* alla *Principessa filosofa*: percorsi teatrali tra Spagna e Italia". *Quien lengua ha a Roma va: studi di lingua e*

- traduzione*. Eds. Francesca Dalle Pezze, Matteo De Beni y Renzo Miotti. Mantova: Universitas Studiorum, 2014. 267-77.
- Resta, Ilaria. “El paradigma de la comedia nueva en la dramaturgia en prosa de Arcangelo Spagna: *Dar tiempo al tiempo e Il tempo è galant’homo*”. *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas* 12 (2016): 169-86.
- Resta, Ilaria. “*Le gare d’amicizia e d’amore* de Arcangelo Spagna: una posible refundición del *Duelo de honor y amistad*”. *El teatro español en Europa (siglos XVI-XVIII). Actas del Congreso internacional* (Florenca 12-14 septiembre 2018). Firenze: Firenze UP, en prensa.
- Ruano de la Haza, José María, y John J. Allen. *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1994.
- Rubiera Fernández, Javier. *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Madrid: Arco Libros, 2005.
- Sarnelli, Mauro. “Percorsi dell’oratorio per musica come genere letterario fra Sei e Settecento”. *Percorsi dell’oratorio romano da “historia sacra” a melodramma spirituale*. Ed. Saverio Franchi. Roma: IBIMUS, 2002. 137-97.
- Sarnelli, Mauro. “Dai Barberini all’età dell’Arcadia: nuova indagini sulla poetica drammaturgico-musicale sacra di Arcangelo Spagna”. *In Musikstadt Rom. Geschichte – Forschung – Perspektiven*. Ed. Markus Engelhardt. Kassel: Bärenreiter, 2011. 263-305.
- Sarnelli, Mauro. “Arcangelo Spagna”. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 93. Roma: Ist. Enciclopedia Italiana, 2018. 4 de diciembre de 2019. <[http://www.treccani.it/enciclopedia/arcangelo-spagna\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/arcangelo-spagna_%28Dizionario-Biografico%29/)>.
- Sirera, Josep Lluís, ed. Agustín Moreto. *El desdén, con el desdén. El lindo don Diego*. Barcelona: Planeta, 1987.
- Spagna, Arcangelo. *Melodrammi scenici dedicati all’eminetiss. e reverendiss. signore Francesco Barberino*. Roma: Domenico Antonio Ercole, 1709.
- Tobar Angulo, María Luisa. “Las traducciones italianas de *La Celestina*”. *La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas*. Coords. Miguel Ángel Vega Cernuda y Juan Pedro Pérez Pardo. Madrid: Universidad Complutense/ Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, 2005. 247-64.
- Trecca, Simone. “*La discreta enamorada* di Lope dalla comedia al melodramma: *Chi può s’ingegni* di Arcangelo Spagna”. *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*. Ed. Fausta Antonucci. Firenze: Alinea, 2007. 127-56.
- Vaccari, Debora. “Espacio y métrica en las comedias de Agustín Moreto: los casos de *El desdén, con el desdén y De fuera vendrá*”. *El universo cómico de*

*Agustín Moreto (IV Centenario). XLI Jornadas de teatro clásico de Almagro.*  
Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Almagro: Uni-  
versidad Castilla-La Mancha, en prensa.

Zugasti, Miguel. “Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina  
cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro”. *La comedia palatina  
del Siglo de Oro*. Dir. Miguel Zugasti. Monográfico de *Cuadernos de Teatro  
Clásico* 31 (2015): 65-102.