

## Una reescritura italiana de *Fingir y amar* de Agustín Moreto<sup>1</sup>

Debora Vaccari  
Università di Roma La Sapienza  
[deboravaccari@gmail.com](mailto:deboravaccari@gmail.com)

### Palabras clave:

Agustín Moreto. *Fingir y amar*. Reescritura. *Amare e fingere*. Siena.

### Resumen:

En el marco del más amplio proyecto de investigación *Ricezione e circolazione del teatro di Agustín Moreto in Italia* se analiza el caso de una reescritura italiana de la comedia moretiana *Fingir y amar*, a saber, el *dramma per musica* titulado *Amare e fingere*. La obra se representó a cargo de la Accademia delle Assicurate en Siena con ocasión de una visita (en 1676 o 1704) de la princesa de Farnese Maria Virginia Borghese –a la que va dedicada la obra– y de su marido. El objetivo de este trabajo, pues, es identificar qué vínculo guarda la pieza italiana con la de Moreto más allá de las novedades introducidas en el libreto debido a los gustos del público italiano así como al nuevo marco genérico, el del *dramma per musica*.

### An Italian *reescritura* of the comedy of Moreto *Fingir y amar*

### Key Words:

Agustín Moreto. *Fingir y amar*. Reescritura. *Amare e fingere*. Siena.

### Abstract:

In the context of the wider research project *Ricezione e circolazione del teatro di Agustín Moreto in Italia*, I analyze the case of an Italian *reescritura* of the comedy of Moreto *Fingir y amar*, the *dramma per musica* *Amare e fingere*. The work was performed by the Accademia delle Assicurate in Siena on the occasion of a visit (in 1676 or 1704) by the princess of Farnese Maria Virginia Borghese –to whom the

---

<sup>1</sup> Este estudio está vinculado con la participación en el proyecto de investigación *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus comedias IV: las comedias escritas en colaboración*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Proyecto I+D Excelencia 2014, FFI2014-58570-P, IP: María Luisa Lobato).

---

work is dedicated— and by her husband. The aim of this work, therefore, is to identify the link between the Italian piece and Moreto's one beyond the novelties introduced in the *libretto* due to the tastes of the Italian public as well as the new generic framework, the *dramma per musica*.

---

0. Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación titulado *Ricezione e circolazione del teatro di Agustín Moreto in Italia* del que soy responsable y que ha sido financiado en 2015 por la Università di Roma La Sapienza. Este proyecto, que nace de la estrecha colaboración con el grupo *Moretianos* dirigido por María Luisa Lobato de la Universidad de Burgos<sup>2</sup>, tiene como objetivo llenar un vacío crítico todavía existente en los estudios sobre la circulación del teatro clásico español en Italia con respecto a la difusión de la dramaturgia de Moreto, tanto en la vertiente de su obra original, como en la de las traducciones y reescrituras elaboradas a partir de esta. Ya hemos presentado algunos resultados parciales de esta investigación en un coloquio internacional organizado por Marcella Trambaioli en Vercelli en 2015 [Alviti-Vaccari, 2016]. En aquella ocasión estudiamos el caso de una traducción italiana anónima de la pieza *Industrias contra finezas* fechada a comienzos del siglo XVIII, *La Dantea regina d'Ungaria, o sia le industrie opposte alle finezze*, y el de una reescritura más profunda del hipotexto español, la de *Amare e fingere*, compuesta en 1675 por Antonio Parrino a partir de *Fingir y amar*, una de las comedias de Moreto que más ha llamado la atención de los *rifacitori* italianos junto con *El desdén con el desdén*.

El caso del que me ocuparé en estas páginas es el de otra obra titulada también *Amare e fingere*, pero diferente de la mencionada de Antonio Parrino. Se trata de un *dramma per musica*, expresión con la que, como es sabido, en el siglo XVII y hasta el XVIII, los italianos indicaban una obra dramática destinada a ser puesta en música, lo que hoy llamaríamos el *libretto* de una ópera. El objetivo de este trabajo, pues, es averiguar si existen coincidencias con la pieza de Moreto más allá del título,

---

<sup>2</sup> Véase la página web del equipo: <http://www.moretianos.com/>



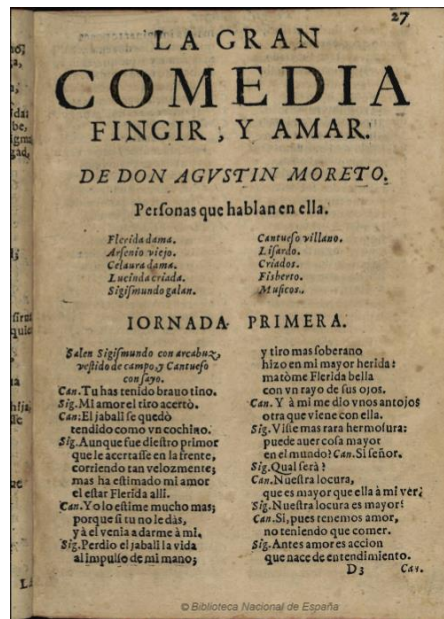
que calca el *Fingir y amar* del madrileño aunque con una significativa inversión de los términos (y por lo tanto de la relación causa-efecto), una inversión que, por otra parte, curiosamente encontramos en todos los *rifacimenti* italianos (véase la mencionada *Amare e fingere* de Domenico Antonio Parrino de 1675, la de Giovanni Andrea Spinola de 1695 o la de Biagio de Calamo de 1720).

1. Pero empecemos por el texto español. Según María Luisa Lobato [2010: 64, 67], Agustín Moreto habría escrito *Fingir y amar* alrededor del año 1657, en el segundo periodo de su producción teatral, el de la madurez (1655-1669). La comedia se imprimió en la Parte XV de *Escogidas*, publicada en Madrid por Melchor Sánchez a costa de Juan de San Vicente en 1661<sup>3</sup>, y luego en varias ediciones sueltas, la mayoría sevillanas, todas del siglo XVIII: dos de la imprenta sevillana de Leefdael, s.a., una de la también sevillana de José Padrino (¿entre 1741 y 1779?), una de la de Diego López de Haro (1735?), también sevillana, y dos de la valenciana de los Orga (1772). De todas estas ediciones, en las bibliotecas italianas se conserva un ejemplar de una de las sueltas de la viuda de Francisco de Leefdael en la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia (signatura: MAGL.60.4.222./o), y un ejemplar de la de Diego López de Haro en la Biblioteca Palatina de Parma (signatura: CC IV.28033 10).

---

<sup>3</sup> Para este estudio uso una reproducción digital del ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España con signatura TI/16/15, ff. 27-47.





Portada de la comedia en la Parte XV de Escogidas (ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, signatura TI/16/15, f. 27)

Con respecto al argumento de la pieza moretiana, se trata de una compleja comedia de enredo, basado en la duplicidad de los comportamientos de los personajes que se mueven entre sinceridad y simulación. La pieza, que está ambientada en los alrededores de Krujë, ciudad de Albania, empieza *in medias res*, con una escena de caza en la que aparecen Sigismundo y su criado Cantueso, y en la que el galán ve a Flérida, sobrina del rey, y se queda prendado de ella: «matóme Flérida bella / con un rayo de sus ojos» (f. 27r-a). A su vez, como Flérida confiesa a su prima Celaura, ella se ha enamorado de él a pesar de su condición y le da una plaza de montero. En realidad, como revela poco después el viejo Arsenio al propio Sigismundo, a pesar de haber sido criado como villano en una aldea, él es hijo natural del rey de Albania («Tú, señor, eres mi dueño / y el príncipe soberano / de Albania, y su real corona / será en tu frente su aplauso», f. 29r-b). De hecho, antes de morir, su padre había revelado su existencia, le había nombrado heredero del trono a condición de que se casara con su prima Flérida, y había concedido la mano de Celaura a Fisberto, otro sobrino suyo. Sin embargo, Fisberto, nada más ver a Flérida,



se había enamorado de ella dejando en el altar a su prometida, la pobre Celaura, con gran disgusto del rey. Ignorando por completo las últimas disposiciones de su tío, a su muerte Fisberto había usurpado el trono y declarado que solo consiguiendo la mano de Flérida (que se había opuesto desde el primer momento) cedería la posesión de la corona al legítimo heredero, el hijo del difunto rey, su primo Sigismundo. Así las cosas, este último, para reconquistar el trono y asegurarse el éxito en sus amores, decide «fingir amando» (f. 30v-b), simulando querer a Celaura, y, a su vez, Flérida hace lo mismo con Fisberto. Mientras, el plan (o «la fineza», como la designa Moreto más de una vez) de Sigismundo prevé pedir auxilio militar a su tío, rey de Hungría. Los dos enamorados engañan así al usurpador, no sin padecer grandes celos («Los celos nada perdonan», f. 40v-a) y arriesgar varias veces sus vidas. Con la llegada del rey de Hungría, los dos triunfan definitivamente sobre su opresor y se casan.

Se trata, pues, de una comedia palatina, con una trama bastante compleja que gira alrededor de «temas relacionados con la sucesión del poder [...] vinculado a la estirpe» [Lobato, 2015: 225], con personajes de alta nobleza, agniciones, una ambientación en un tiempo y un espacio indefinidos, y un feliz desenlace en bodas. En esta comedia, pues, se confirma la «clara predilección de Moreto por el género palatino serio, aún en mayor proporción que los últimos grandes autores que le precedieron en el tiempo y sirvieron de fuente, como es el Lope de los años 1627-1635» [Lobato, 2015: 228].

2. Del *libretto* de *Amare e fingere* se conservan dos ejemplares: uno en la Biblioteca Apostolica Vaticana con signatura Stamp.Chig.VI.1152 (int. 1) y otro en la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma con signatura 35.4.K.3.2 (este último es el que he utilizado para mi análisis). En la portada se lee: «AMARE, E FINGERE / *DRAMMA PER MUSICA* / Fatto Recitare dall'Accademia / *DELLE SIG. DAME* / ASSICVRATE, / *Con l'occasione della venuta in Siena* / Dell'Illustrissima, & Eccellent.<sup>ma</sup> / Signora Principessa /



DI FARNESE, / Et alla medesima dedicato. / IN SIENA / Nella Stamparia del Pubblico. / *Con licenza de' Superiori*».



Portada del ejemplar conservado en la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma, signatura 35.4.K.3.2

Empecemos, pues, por lo que la portada nos dice de la obra.

El frontispicio ofrece algunas informaciones interesantes sobre las circunstancias de la representación: la obra fue puesta en escena en Siena por la Accademia delle Assicurate con ocasión de las celebraciones para la visita a la ciudad de Maria Virginia Borghese (1642-1718), esposa desde 1658 de Agostino Chigi (1634-1705), príncipe de Farnese, sobrino del papa Alejandro VII, y a la que, de hecho, está dedicado el *libretto*. Sin embargo, como se ve, no aparece ninguna fecha de publicación, lo que ha llevado a los estudiosos a formular diferentes hipótesis: según Leonardo Spinelli [2010: 139], la función a la que se refiere el texto se remontaría a 1704, cuando las Assicurate habían acogido como socias a la ya mencionada Maria Virginia Borghese, princesa de Farnese, y a la esposa del duque Altieri Albertoni di Monterano. Precisamente para celebrar su llegada a Siena se había organizado una fiesta en el palacio de los Piccolomini y la



representación de un *dramma in musica* probablemente en el teatro de los Intronati. Por su parte, Colleen Reardon [2016: 102-117]<sup>4</sup> defiende que *Amare e Fingere* se escribió por encargo de Sigismondo Chigi y luego sí se representó en casa de Mario Piccolomini<sup>5</sup>, pero con ocasión de las fiestas por la visita de los príncipes en junio de 1676, las cuales comprendieron incluso un *palio* en la plaza principal de la ciudad. Considerando también la partitura de la obra, conservada en la Biblioteca Vaticana con la signatura I-Rvat, Chigi Q.VIII.175<sup>6</sup>, la estudiosa [2016: 105] propone como *terminus ante quem* para la redacción del libreto y la composición de la música de la obra el año 1678, cuando el título, sin indicación del nombre del autor, aparece en un inventario de partituras enviado a Lorenzo Onofrio Colonna, por aquel entonces en España. Finalmente, siempre en opinión de Reardon [2016: 105], el compositor de la música podría ser Alessandro Melani (1639-1703), uno de los protagonistas absolutos de la vida musical de la Roma de finales del siglo XVII, y muy vinculado a las producciones musicales de esa época promovidas por los Colonna y los Chigi. Melani, había nacido en Pistoia pero era romano de adopción al ser maestro de capilla de Santa María la Mayor desde 1667 y de la Iglesia de San Luis de los Franceses desde 1672 hasta su muerte [Morelli, 2009; Weaver, 2001]<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> De momento, el único análisis del libreto de *Amare e fingere* es el que incluye Colleen Reardon en su volumen de 2016; a este vamos a referirnos a menudo en las páginas que siguen.

<sup>5</sup> «The same families who were involved in earlier operatic productions –the Marsili, the Savini, and the Piccolomini, to name just a few– were probably responsible for contributing money and selling tickets» [Reardon, 2016: 106].

<sup>6</sup> Según Reardon [2016: 116], «The score for *Amare e fingere* is graceful, often charming, solidly constructed, and well within the grasp of Siena’s professional musical class».

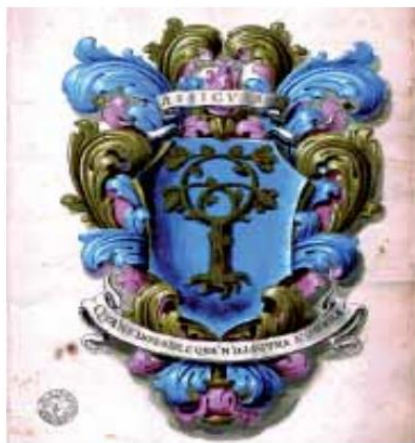
<sup>7</sup> Reardon [2016: 106] nos da una información más: «Agostino Chigi y Maria Virginia Borghese doubtless asked Acciaoli to accompany them on their trip so that he could once again exploit his directorial and impresarial skills to whip the production into shape in the final weeks before it opened». No hay que olvidar que el propio Alessandro Melani ya había colaborado con Filippo Acciaoli (o Acciauoli) para la composición de la ópera *L’empio punito*, la primera pieza musical sobre el mito de Don Juan, basada en *Il convitato di pietra* di Giacinto Andrea Cicognini (véase, solo por citar un par de ejemplos, Pirrotta, 1991, o Dolfi, 1996), y representada el 17 de febrero de 1669, a saber, en pleno carnaval, en el Palazzo Colonna de Roma [Weaver, 2001].



Sea como fuere, es un hecho que la representación de *Amare e fingere* corrió a cargo de la Accademia delle Assicurate, probablemente la primera asociación literaria italiana exclusivamente femenina del periodo:

L'esperienza delle Assicurate, seppure effimera e discontinua, fu singolare nel panorama accademico del tempo. Poche, infatti, le accademie che annoveravano donne fra i loro membri; tra queste i Ricovrati di Padova, e gli Spensierati di Rossano e soprattutto l'Arcadia romana fondata nel 1691 [Paoli, 2012: 104].

El siglo XVII es una época en la que, en palabras del citado Spinelli [2010: 137], «rispetto al Cinquecento le dame non erano più soltanto spettatrici e destinatarie privilegiate bensì parte attiva dell'intrattenimento divenuto ormai pubblico». De hecho, la Accademia delle Assicurate se fundó en Siena en 1654, bajo la protección de la gran duquesa Vittoria della Rovere, y de ahí que en el emblema se encuentre un roble, acompañado por el lema: «Qui ne difende, e qui ne illustra l'ombra» [Paoli, 2012: 98-99].



Emblema de la Accademia delle Assicurate  
(Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, Ms. Y.II.22; siglo XVII)

La asociación reunía a las damas de las principales familias de la ciudad, a menudo esposas o hermanas de conocidos miembros de la Academia de los Intronati y de la de los Rozzi, y se les consideraba como «le gentildonne più spiritose, e amanti delle Lettere» [Spinelli, 2010: 237]





de toda Siena. Después de una fase de decadencia tras la muerte de Vittoria della Rovere en 1694, la Accademia delle Assicurate volvió a su antiguo esplendor con la llegada de Violante Beatriz de Baviera, esposa de Ferdinando de' Medici, que fue *governatrice* de Siena desde 1717 hasta 1731.

Una de las actividades a las que se dedicaban las *socie* era el teatro, así que cuando llegaron a Siena de visita el príncipe de Farnese Agostino Chigi y su mujer Maria Virginia Borghese (fuera en 1676 o en 1704) fue normal para ellas organizar una representación, la del *dramma in musica* *Amare e Fingere*<sup>8</sup>.

Otro elemento que llama la atención mirando la portada del libreto es la falta de indicación del nombre del autor. Claudio Sartori [1990: 123] lo atribuye al genovés Giovanni Andrea Spinola (1625-1705), poeta, político y embajador en Madrid desde 1680 hasta 1688. En efecto, si se consulta la colección de sus obras publicada en Génova por Antonio Casamara en 1695 bajo el título de *Il cuore in volta e'l cuore in scena. Saggio di lettere, e poesie, e componimenti drammatici [sic] dell'illustrissimo sig. Giannandrea Spinola*, se encuentran varios *drammi per musica* (p. 1): *L'Ariodante, Gl'incanti di Ismeno. Intermedij, L'Europa, Il Sansone, L'Aspasia, Odoacre e Teodorico, colla diuisione del regno d'Italia*, y un *Amare e fingere, o'sia il Prasimene* (pp. 441-531). Sin embargo, al leer esta última obra de Spinola, se descubre que no coincide con el texto del drama representado en Siena bajo los auspicios de las Assicurate para homenajear a los príncipes de Farnese<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> En el carnaval de 1708, en el teatro público de la ciudad, se puso en escena *Non ha cuore chi non sente pietà*, reescritura de *La fuerza lastimosa* de Lope de Vega [Marchante Moralejo, 2009: 26-27], obra también dedicada a las «Nobilissime e Virtuosissime Accademiche Assicurate» [Spinelli, 2010: 140].

<sup>9</sup> De hecho, el *dramatis personae* es completamente diferente (como se puede ver en la p. 448: «Acrisio, re de'Medi; Judamora [sic], regina d'Armenia, amante di Prasimene; Meraspe, figlio d'Acrisio, amante d'Indamora; Aldimira, sorella d'Indamora, amante di Meraspe; Prasimene, segretario d'Indamora, amante della medema [sic], poi Adrasto fratello di Meraspe; Oronte, principe del sangue armeno, amante d'Aldimira; Narsete, capitano delle guardie d'Acrisio; Trespola, nodrice d'Indamora, e d'Aldimira; Trullo, scudiere di Prasimene [...]»); la acción se desarrolla «parte sotto la Città, e parte nella



Pero si pasamos a leer el primer paratexto incluido en *Amare e fingere*, la dedicatoria de la obra a la *Illustriss.ma & Eccell.ma Signora*, se nos ofrece un interesante indicio acerca del autor del *libretto*:

Giudichi dunque V.E. se arrivando lei in questa Città, benefico Sole, dal quale ha preso tanto incremento la nostr'Accademia, potevamo meglio al suo arrivo riverirla, che con le voci dei più armoniosi Cigni della nostra Patria. Se **la composizione non è nata fra noi, ma partorita da una celebre penna nelle rive del Tevere**, non sono però forestiere le voci che si sciolgono a questo canto. [...] Non dobbiamo valerci dell'altrui lingue, quando si tratta d'impiegarle all'ossequi di V.E.; ma se se [*sic*] gl'imbandisce un mantenimento pasto dell'ingegno, non può recarsegli più grato piacere, che condirgli un cibo proprio della sua Patria.

Es muy probable que con la palabra *composizione* el desconocido autor de la dedicatoria no se refiera al compositor de la parte musical del *dramma*, sino al *librettista*, el escritor de *Amare e fingere* que analizamos aquí, sobre cuya procedencia romana y cuyo valor literario, como se ve, se insiste especialmente. Por otra parte, como ya se ha apuntado, también el supuesto autor de la partitura, Alessandro Melani, se había establecido en Roma desde el año 1667.

De la misma forma, pero en sentido contrario, se señala el origen sienés de los cantantes involucrados en la representación: «Giudichi dunque V.E. se arrivando lei in questa Città [...] la potevamo meglio al suo arrivo riverirla, che con le voci dei più armoniosi Cigni della nostra Patria», y más adelante: «non sono però forestiere le voci che si sciolgono a questo canto».

También el otro paratexto incluido en la edición, la advertencia *A' Lettori*, es muy interesante por lo que afirma acerca de las circunstancias concretas de la representación de *Amare e fingere*:

---

Corte d'Ismara» y tiene como trasfondo el conflicto bélico entre Armenia y Media y los contrastados amores de los protagonistas: Meraspe está enamorado de Indamora, que lo rechaza; la reina está ocultamente prendada de su secretario Prasimene, que también la ama secretamente y es usado por Meraspe como intermediario; de este se enamora Aldimira, hermana de Indamora... y el enredo sigue por estos derroteros durante los tres actos.

---



L'Autore dell'Opera ha ormai in tanti altri Drammi dichiarati i suoi veri sentimenti intorno alle parole Deità, adorare, e simili, che non ha bisogno adesso di maggiori espressioni per quello che qui s'è valso per pura frase poetica, non già perché senta in contrario della vera fede Cattolica. **Se non sentirete recitare quest'Opera nel modo medesimo che la leggerete scritta, ciò procede, perché in molte cose è bisognato adattarsi al luogo, & alle persone**, e non s'è voluto toglier niente all'Opera della nativa vaghezza datagli dall'Autore. Non vi meravigliere per se vedrete mutata la parte della Damigella in quella d'una vecchia, e se non vedrete il balletto delle Ninfe, cambiado col saltare nel cavallo, e trasportato nel fine dell'Opera, compatiteci di queste variazioni, e vivete felici.

En la Advertencia, pues, se pone de relieve algo que los estudiosos del teatro aurisecular conocen muy bien, a saber, la necesidad por parte de las compañías de actores de adaptar el texto de la obra a las específicas condiciones materiales tanto del lugar (el *luogo*) de la representación como de la propia compañía (las *persone*). Es por esto que el autor anónimo invita al lector a tolerar el cambio de la *damigella* en *una vecchia*, y el traslado de la danza de las Ninfas, también convertido en un *salto nel cavallo* (probablemente similar al salto del potro de la gimnasia actual), desde el final del primer acto al cierre de la obra. Sobre las razones de esta importante modificación, Reardon [2016: 109-110] formula una sugerente hipótesis: ya que este tipo de ejercicios físicos era típico de los ensayos de fin de año del Collegio Tolomei (en el que los jesuitas acogían y formaban a los jóvenes de la nobleza sienesa)<sup>10</sup> y que, en su viaje a Siena de 1676, Agostino Chigi y Maria Virginia Borghese iban acompañados por su único hijo varón hasta aquel momento, Augusto, de catorce años, a lo mejor este se exhibió en el escenario con el fin de demostrar la virilidad del futuro heredero de la rama romana de la familia.

Con respecto al argumento del *dramma*, se retoma el tema de la comedia moretiana, ejemplificado por el binomio del título, *Fingir y amar*, con la inversión de los dos términos a la que ya he apuntado. A diferencia del caso analizado por Roberta Alviti [Alviti-Vaccari, 2016], que ha puesto

<sup>10</sup> Sobre esta antigua y famosa institución sienesa, fundada en 1676, véase, por ejemplo, Giorgi, 2000.



de relieve cómo y cuánto Domenico Antonio Parrino sigue de cerca la comedia moretiana, la obra de la que nos ocupamos es una reelaboración bastante libre del texto de partida, del que, como veremos, se mantienen solo algunos aspectos, y cuya estrategia de composición se acerca más bien al trabajo sobre el teatro español que hace Giacinto Andrea Cicognini, estudiado a fondo por Fausta Antonucci en más de una ocasión<sup>11</sup>.

Probablemente condicionada por el gusto italiano de la época, dominado por el *dramma pastorale*, la historia de pieza sienesa está ambientada en las «campagne della Arabia», a saber, en un marco bucólico, por lo que, para mantener el planteamiento palatino de la fuente, los personajes principales tienen una doble identidad, una real de reinas, príncipes e infantas, y otra fingida, pastoril:



Artabano (príncipe de Persia) = Fileno  
 Despina (princesa de Persia) = Clori  
 Coraspe (infante de Egipto) = Rosalbo  
 Oronta<sup>12</sup> (princesa de Arabia) = Celia

*Amare e fingere, Dramatis personae*

<sup>11</sup> Véase Antonucci, 2012, solo por citar un ejemplo.

<sup>12</sup> Este nombre, en su variante masculina Oronte, aparece también en el *dramatis personae* de *Amare e fingere, o' sia il Prasimene* de Giovanni Andrea Spinola.



Al comienzo de la obra, Fileno confiesa a su amigo Rosalbo que en realidad su nombre verdadero es Artabano, que es el príncipe de Persia y que lleva diez años buscando a su hermana Despina, presuntamente raptada por los árabes. En sus viajes ha llegado a la corte de Oronta, heredera del trono de Arabia, que rechaza el amor («Libertà, libertà, canta il mio core», p. 12) y vive en los montes cual «regia ninfa humile» (p. 4), dedicándose a la caza (en palabras de su ayo Silvano, es un «genio guerriero», p. 11) y haciéndose llamar Celia. Cuenta también que su padre quiere que se case con ella, pero que él está enamorado de Clori, sin ser correspondido. Al escuchar esta última confidencia de Fileno, Rosalbo empieza a temer por su vida, ya que él también quiere a Clori, y además es correspondido por ella. Para salir del «intricato meandro» (p. 5) en el que se encuentra, y permanecer fiel al amigo y a la vez al amor por Clori, Rosalbo decide «simular e amar» (p. 7), es decir, fingir que odia a Clori y ama a Celia. De la misma forma, Clori tendrá que disimular con Fileno para salvar la vida de Rosalbo y el honor de ella. La situación se enreda aún más cuando Rosalbo salva la vida a Celia durante una batida de caza y esta, muy sorprendida, empieza a sentir algo por él, aunque se da cuenta de su inferior condición social. Durante todo el segundo acto se suceden escenas de amor y de celos por parte de todos los protagonistas, hasta que, ya en el tercer acto, la situación se precipita. Artabano, que ha dejado definitivamente las prendas del pastor Fileno para recobrar las de príncipe de Persia, y Rosalbo, que revela ser en realidad Coraspe, infante de Egipto, se enfrentan por el amor de Clori, mientras que Celia finalmente decide volver a la vida de corte con su verdadera identidad de Oronta, reina de Arabia, asumiendo así sus responsabilidades políticas. Poco a poco se va descubriendo la verdad: Silvano revela que Clori es en realidad Despina, princesa de Persia y por lo tanto hermana de Fileno/Artabano, que no había sido raptada por los árabes, sino alejada de la corte para salvar su vida, ya que Apolo en Delfo había vaticinado a su madre que la niña acabaría siendo esclava y esposa de un



hermano suyo. Y con esta agnición final, la obra acaba en bodas: la de Coraspe y Despina, y la de Artabano y Oronta.

Como queda patente por este breve resumen de la intriga, nuestro *Amare e fingere* no es una traducción, y tampoco una sencilla reescritura del modelo. En efecto, el *libretto* retoma (aun modificándolo) el título de la obra moretiana y, con él, el tema de la simulación amorosa que atañe a las dos parejas protagonistas, además de algunas escenas concretas, como se verá, pero no reproduce mecánicamente el texto de partida, sino que lo usa como material dramático para construir una nueva obra, repleta de sugerencias procedentes de diferentes fuentes. En concreto, la impresión que se saca de la lectura de las dos obras es que en la italiana el eje del conflicto se desplaza hacia el polo sentimental en vez de hacia el político que, por el contrario, es mucho más relevante en la comedia de Moreto. Se trataría, pues, de un ejemplo más de esa *drammaturgia alla spagnola* «caracterizada por la transgresión de las unidades aristotélicas, por la presencia de dos (o incluso de tres) parejas de enamorados y de personajes bufos asimilables al gracioso» de la que habla Anna Tedesco [2009].

Desde el punto de vista de la estructura externa, *Amare e fingere* presenta una división en tres actos, cada uno repartido en escenas (el primero en ocho, el segundo en doce y el tercero en quince, con un total de treinta y cinco escenas), y se respetan las tres unidades aristotélicas. Llama especialmente la atención por su escasa frecuencia en las obras coetáneas el empleo del verso y de la rima, lo que confiere muchísima musicalidad al libreto que, de hecho, estaba destinado al canto. Por la misma razón abundan los monólogos líricos, a saber, los momentos en los que el solista podía lucir sus habilidades canoras. Por otro lado, la música ya está muy presente en *Fingir y amar* de Moreto<sup>13</sup>, donde, por ejemplo, en la segunda jornada Cantueso entabla un diálogo con los músicos y luego se oye un

---

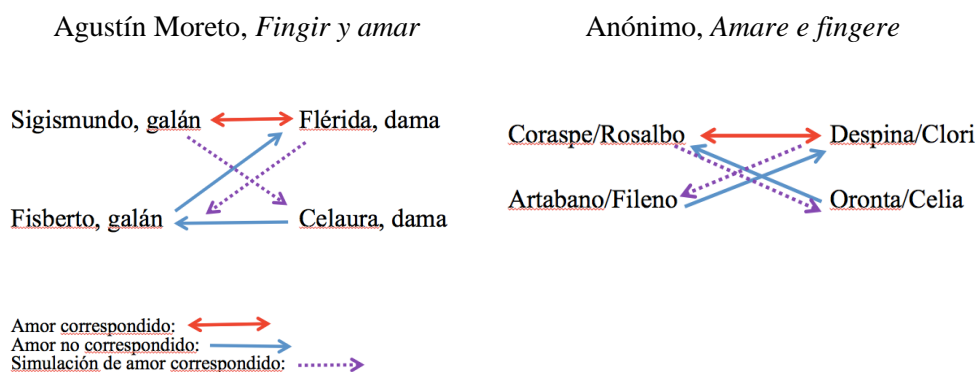
<sup>13</sup> Sobre el uso de la música por parte de Moreto, véase, por ejemplo, Sáez Raposo, 2011: 444.



acompañamiento musical que, como reza la acotación, empieza «*a cantar a media voz, poco a poco va sonando más*» (f. 37r-a).

Con respecto al sistema de personajes, la diferencia más relevante entre las dos obras es, sin duda, la que atañe a la relación que une a Fileno y Clori respecto a la de Fisberto y Celaura: si en Moreto Fisberto no ama a Celaura, con quien debería casarse por voluntad de su tío, aunque sí es amado por ella, y, en cambio, quiere a Flérída, que lo rechaza porque está enamorada de Sigismundo, en *Amare e fingere* Fileno ama a Clori sin ser correspondido, ya que ella está prendada de Rosalbo, pero, como se descubre al final, los dos, Fileno y Clori, también son hermanos. Y, claro está, la presencia de este vínculo familiar rompe completamente el más sencillo esquema moretiano, y acerca por un momento el *dramma* a la tragedia. No obstante, esta no se desata gracias a la agnición final a cargo de Silvano, que anula el riesgo trágico del incesto y garantiza el final feliz<sup>14</sup>.

#### SISTEMA DE PERSONAJES



*Amare e fingere*, de esta forma, se muestra coherente con la idea de *tragedia di lieto fine* formulada por Giraldi Cinzio en su *Discorso over*

<sup>14</sup> Sobre el incesto en la comedia del Siglo de Oro, véase, por ejemplo, Sáez (2013: 620): «Claramente prima en el teatro el motivo del incesto fraterno, habitualmente reducido a amenaza. Es frecuente que derive de un temprano abandono o separación de los hermanos, que provoca la confusión al menos inicial de las fronteras entre el deseo y el amor familiar; un paradigma repetido en el tema del salvaje».



*lettera [...] intorno al comporre delle comedie e delle tragedie, a Giulio Ponzo Ponzoni de 1554*<sup>15</sup>, y así sintetizada por Fausta Antonucci:

si costruisce con personaggi, tematiche e linguaggi «alti», propri della tragedia, ma [...] evita la soluzione tragica del conflitto, proprio grazie a un uso sapiente dell'«inganno a fin di bene». Un inganno che si sostanzia in scambi di persona, equivoci, travestimenti, che finiscono col determinare [...] una estrema complicazione dell'intreccio, andando così a lusingare più il gusto del senso morale degli ascoltatori, inclinando insomma più verso il *delectare* che verso il *docere* [1996: 81].

Otra novedad interesante en el sistema de personajes es la que concierne a la figura del donaire. En *Fingir y amar* este papel lo desempeña Cantueso, criado de Sigismundo, que, como ocurre a menudo en la comedia nueva, es protagonista de una historia de amor, paralela a la de su amo, con Lucinda, también criada. En cambio, en *Amare e fingere* la carga cómica la lleva exclusivamente Erinda, la *damigella* de Celia, cuyo papel, aun manteniendo algunas de las características típicas del gracioso (como el hambre acuciante o el miedo constante), resulta más colateral dentro de la intriga, sobre todo si lo comparamos con el del texto fuente. Por lo tanto, se realiza aquí también, como ocurre en la mayoría de las adaptaciones italianas de comedias áureas, lo que afirma Cesare Molinari:

lo spazio riservato alle maschere è spesso più marginale [...]: gli Zanni fanno da servi, da carcerieri, da funzionari, ma viene loro tolta l'iniziativa. La figura del primo Zanni, facitore d'intrecci, scompare. La loro presenza si risolve in un contrappunto all'azione degli altri personaggi [1986: 50].

De hecho, la función de Erinda en el sistema de los personajes es irrelevante y su único cometido es el de hacer el ridículo, y hacerlo bien, como demuestran estos versos, en los que la criada pusilánime se niega a seguir a los demás en la batida de caza al jabalí sobre la que volveremos luego.

<sup>15</sup> Véase, por ejemplo, Morace, 2013.





*Erinda e pastorelle che ballano.*

ERINDA Chiamà Celia, se sai, grida e borbotta,  
che io non vengo sicuro.  
Amo la caccia anch'io,  
ma quando è cotta.  
A me non par diletto,  
da modesta fanciulla,  
cavar sangue a un cignale:  
se non m'ha fatto nulla,  
perché gl'ho da far male?  
E poi, mirando solo  
quelle zanne e quel grifo,  
reca la morte altrui prima che giunga.

(I.8, pp. 18-19)

Por el contrario, muy parecidos en las dos obras son los papeles del que llamaríamos «barba», a saber, Arsenio en *Fingir y amar* y Silvano (cuyo nombre es eco de la ambientación pastoril del libreto) en la obra italiana, ya que ambos son guardianes de importantes secretos acerca de la identidad de sus protegidos (tanto Sigismundo como Clori). Pero si Arsenio revela a Sigismundo las vicisitudes de su nacimiento y su destino como rey de Albania junto a Flérida justo al principio de la primera jornada, como ya se ha apuntado, Silvano calla la verdad sobre Clori durante todo el *dramma*, revelándola solo *in extremis*: en efecto, interviene justo antes de que Fileno y Rosalbo se enfrenten en duelo por el amor de la joven:

FILENO Come a tempo giungesti  
per satiar con tuo sangue i sdegni miei.  
Ma perché chiaro io resti  
del tuo regio natal, dimmi chi sei.

ROSALBO Qual già ti dissi, e come  
coll'armi sosterrò. Di te non temo,  
nacqui regnante anch'io.  
Se vuoi sapere il nome,  
su'l foglio del tuo seno  
con sanguinosi carmi  
lo scriverà il mio ferro.

FILENO Alla prova, all'armi, all'armi.

ROSALBO Al cimento, all'armi, all'armi.

#### SCENA DECIMATERZA

*Silvano e detti.*

SILVANO Fermate, oh là, fermate.



FILENO Parti.  
 ROSALBO Lascia.  
 SILVANO Cessate,  
 o suspendete almen  
 l'incominciata lite.  
 ROSALBO Che vuoi?  
 SILVANO Solo un momento udite,  
 che troppo ad ambi voi,  
 ed a Silvano insieme,  
 ciò che per dirvi io sono, importa e preme.  
 (III.12-13, pp. 75-76)

y emplaza a los dos contrincantes para más tarde, en el palacio de Celia/Oronta, para revelar el secreto que solucionará definitivamente el conflicto causado por el amor de ambos hacia Clori. Es así como la agnición final restablece el orden moral y evita el cumplimiento de la profecía sobre el destino de Clori («Ecco veri i presagi, / ecco aperto il rigor che'l Cielo destina, / [...] vinto il Fato», p. 82).

Pero veamos algún otro ejemplo de las coincidencias entre la comedia de Moreto y el *libretto*.

La principal deuda del *dramma per musica* con el texto español es, evidentemente, el juego de «fingir y amar», a saber, la estrategia que los protagonistas se ven obligados a poner en marcha para salvar su vida ante una situación adversa: en la pieza moretiana, esta argucia les sirve a Sigismundo y Flérida para «defenderse» de las pretensiones de Fisberto para con el trono y la mano de la dama; en *Amare e fingere* son Rosalbo y Clori que disimulan su amor para librarse de Fileno (que es amigo del joven). Así Rosalbo, después de un intenso monólogo en el que se debate entre el amor por Clori y la lealtad para con Fileno, llega a la decisión de fingir:

Disamar? Non si può.  
 Scoprir? Né meno.  
 Tradir l'amico? No.  
 Simular y amar? Saggio consiglio.  
 Chi di voi m'insegna a fingere,  
 scintillanti deità?

(I.2, p. 7)



Y, más allá de las obvias implicaciones en el enredo (como comenta Clori; «Quant'è duro al mio core amare e fingere», p. 31), en ambas obras este juego posibilita la explotación al máximo del recurso dramático del aparte que continuamente interpela al público como cómplice y testigo mudo de la acción:

- FLÉRIDA Deteneos, Fisberto.  
 [...] Proseguid vos en quererme,  
 y para que os corresponda,  
 buscad medios que me halaguen,  
 no violencias que me enojan.  
 Y aunque yo ahora no os quiera,  
 perseverad, que no hay hora  
 del tiempo que no suceda  
 con diferencia a la otra.  
 (¡Cielos! Sin alma lo digo. *Aparte*  
 Ay, Sigismundo, perdona,  
 que para excusarte un riesgo  
 habla sin alma la boca.)
- SIGISMUNDO (¡Cielos! ¿Qué es esto que escucho? *Aparte*  
 Muriendo estoy de congojas.)  
 [...]
- FLÉRIDA Mas con una atención sola,  
 que habéis de guardar secreto  
 por excusar la zozobra,  
 de Sigismundo digo.
- SIGISMUNDO (¡Ay, cielos, traición notoria!) *Aparte*  
 (Moreto, *Fingir y amar*, f. 39v-b, f. 40-a)

*Fileno, Rosalbo.*

- FILENO (Oh, Dio, che sento?) *[Aparte]*
- ROSALBO Qui si scrive in un tempo e si dipinge  
 il più confuso enigma agl'occhi miei.  
 Perché, mio cor, se questa è nuova Sfinge,  
 nuovo Edipo non sei?
- FILENO (Confuso parla, *[Aparte]*  
 estatico rimira.  
 Oh s'io potessi...)
- ROSALBO Un core  
 che amore  
 uccider non sa,  
 confuso, deluso,  
 tra dubbi e inganni,  
 oh cieli tiranni!,  
 vi chiede pietà.
- FILENO (Si duole e non s'intende, *[Aparte]*



quel confuso cordoglio  
 più confuso mi rende.  
 Ma perché non...)  
 ROSALBO Vorria  
 l'alma mia  
 per vostra mercè  
 fuggire,  
 sortire  
 da un giro ch'inganna,  
 ma il filo d'Arianna,  
 oh numi!, dov'è?  
 FILENO (Dell'Infanta di Persia [Aparte]  
 parlò poc'anzi....).  
 (Anónimo, *Amare e fingere*, II.9, pp. 40-41)

Los parecidos entre las dos piezas son muy numerosos, pero seguramente la escena de *Amare e fingere* que más debe a la pieza moretiana es la de la cacería en el monte: es la primera con la que se abre la comedia española, que empieza *in medias res* con la acotación «Sale Sigismundo con arcabuz, vestido de campo, y Cantueso con sayo» (f. 27r-a). De hecho, Sigismundo acaba de matar un jabalí, como remarca enseguida Cantueso: «el jabalí se quedó / tendido como un cochino» (f. 27r-a). A la escena ha asistido Flérida, de la que el galán se queda prendado: «matóme Flérida bella / con un rayo de sus ojos» (f. 27r-b), aun a sabiendas de que, con ella, «la distancia es tanta» (f. 27v-a). Solo más tarde Arsenio revela al joven su verdadera identidad de hijo bastardo del rey de Albania, las últimas voluntades de su padre concernientes a las bodas suyas con Flérida, su prima, y las de Celaura y Fisberto, y las pretensiones de este último para con el reino y Flérida, de la que se ha enamorado. Es entonces cuando Sigismundo decide disimular sus sentimientos. En la escena cuarta del primer acto de *Amare e fingere*, Celia decide organizar una cacería por el monte para matar «un cignal mostruoso / spaventoso» que «empie di tema la pianura e i monti» (p. 10), a saber, un jabalí que está sembrando el miedo por la selva (véanse también las escenas séptima y octava). Interesante es la reacción de Erinda que, al ver la bestia, exclama: «Oh che porco gigante, / par giusto un elefante» (II.2, p. 23), en la que parecen resonar las palabras



de Cantueso: «el jabalí se quedó / tendido como un cochino» (f. 27r-a). El segundo acto empieza después de la batida, en la que Rosalbo ha salvado la vida a Celia y esta ha empezado a sentir algo por él. Pero si en *Fingir y amar* la caza al jabalí inicial es la ocasión en la que Sigismundo y Flérída se enamoran, aquí la escena sirve al dramaturgo para mover a la impasible Celia al amor por Rosalbo, que, sin embargo, nunca le corresponderá.

Asimismo, en el *dramma per musica* se acumulan situaciones y motivos sacados de otras fuentes pertenecientes al abundante patrimonio de la comedia áurea española que, como se ha demostrado ampliamente, estaba ya muy difundida en Italia a través de representaciones, traducciones y *rifacimenti*, o en otras palabras, de esa ya mencionada *drammaturgia alla spagnola*. Baste con mencionar algunos, como, por ejemplo, el motivo de la vida como sueño, que el *librettista* encuentra también en *Fingir y amar*, cuando, después de asistir a una escena en la que Sigismundo niega amarla delante de Fisberto, Flérída, preocupada, se pregunta: «Lo que me sucede aquí, / ¿es sueño o ilusión?» (f. 33v-a), donde son de sobra evidentes las reminiscencias calderonianas, por otra parte ya manifiestas a través de la elección del nombre del protagonista por parte de Moreto. En la pieza italiana, el motivo se amplía mucho, hasta llegar a ocupar tres escenas del segundo acto: en la quinta, Rosalbo, solo, pronuncia un monólogo en el que se queja de sus tormentos y, cuando nota que le está entrando sueño («Parmi che lieve sonno / dolcemente m'ingombre», p. 33), termina diciendo:

A bandirsi le pene,  
forse mentre tu dormi  
verrà in sogno il tuo bene.  
Sì, sì, tutti i miei sensi, o sogni, o larve,  
unitevi a sopire, e sia menzogna.  
Che chi non può dormire,  
dorme almen quando sogna.

(I.5, pp. 33-34)

y cae dormido en el escenario. En las dos escenas siguientes, Celia aprovecha de su sopor para dejarle un retrato suyo (otro motivo frecuente en



la comedia nueva) causando los celos de Clori que, a su vez, deja a Rosalbo, todavía dormido, uno suyo de niña.

Muy fuerte también es la presencia del tema del decoro, estrechamente vinculado al del conflicto entre amor y poder tanto en la comedia moretiana como en el *dramma*. En *Fingir y amar* Sigismundo, que todavía desconoce su verdadera identidad, al enamorarse de Flérida enseguida se da cuenta de lo imposibles que son sus sentimientos:

Aunque la distancia es tanta,  
quien tiene gran corazón,  
al más difícil blasón  
su espíritu se levanta,  
y el mío, aun a mi modestia,  
esta vanidad le da.

(f. 27v-a)

En una situación parecida a la de Flérida<sup>16</sup> para con Sigismundo se encuentran tanto Celia como Clori en *Amare e fingere*. Por un lado, Celia, en el segundo acto, después de ser salvada por Rosalbo, cuya verdadera identidad de heredero al trono de Egipto nadie conoce todavía, se enfrenta al dilema (tan frecuente en la comedia áurea) que le supone amar a un inferior:

Per qual molle sentiero  
così facile e pronta  
ad amori plebei, Amor m'inclina?  
Questi nacque pastore, io son regina.  
Che fo? Che penso?  
[...]  
Così vuole il destino, io così voglio.  
Se la tema e l'onore  
tolgano a me di palesar[g]li a pieno  
l'incendio del mio seno,  
nuovo pensier mi suggerisce Amore [...].

(II.6, pp. 36-37)

<sup>16</sup> Flérida comenta así a Celaura el valor de Sigismundo, después de conocer que es su primo: «Celaura, gran dicha ha sido / que haya criado un sujeto / tan galán y tan discreto un monte», a lo que la dama le contesta: «Si él ha nacido / con el valor heredado, / de su sangre es el primor» (f. 29r-a), remarcando así la preeminencia de la sangre sobre la educación recibida en el monte por el joven, otro motivo recurrente en las comedias áureas.



Más adelante, también Clori se enfrenta al mismo problema, como lo demuestra este diálogo con su ayo Silvano:

SILVANO    Così fiero ti punse  
                  lo stral del cieco dio,  
                  che per un vile oggetto  
                  il tuo ben poni in oblio?  
 CLORI       Legge, o padre, non ha forza d'affetto.  
 SILVANO    E t'abbassi a un pastore?  
 CLORI       Dardi maneggia, e non bilance, Amore.  
 SILVANO    Sì, ma profana all'onestà l'altare.  
 CLORI       A' regi dunque è sacrilegio amare?  
 SILVANO    Quando l'oggetto è basso, è fallo indegno.  
 CLORI       Beltà, senno, valor, son scala al regno.  
 SILVANO    Ma l'onor del tuo sangue?  
 CLORI       Morrò pria d'li macchiarlo.  
 SILVANO    La regia maestà?  
 CLORI       Questa non langue.  
 SILVANO    Troppo, o figlia, sei tu da te diversa.  
 CLORI       Naufraga son ben'io, ma non sommersa.

(III.2, pp. 52-53)

En resumidas cuentas: del análisis llevado a cabo sobre las relaciones entre el anónimo *dramma per musica Amare e fingere* puesto en escena en Siena por la Accademia delle Assicurate a finales del siglo XVII y la comedia de Moreto *Fingir y amar* se desprende que la pieza italiana guarda cierto vínculo de parentesco con la española, sobre todo respecto al juego amoroso sintetizado por el título y la consiguiente explotación del aparte como recurso dramático, además de algunas escenas (como la de la cacería en el monte) y de algunos motivos. Asimismo, las novedades introducidas en el libreto (la ambientación pastoril o el *lieto fine* como solución reconfortante ante la tragedia de giraldiviana memoria) parecen responder a los gustos del público italiano así como al nuevo marco genérico, el del *dramma per musica* que tanto éxito habría de cosechar en toda Europa.



## BIBLIOGRAFÍA

- ALVITI, Roberta y Debora VACCARI, «Moreto en Italia: primeros datos y dos ejemplos de reescritura» en *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias. Anejos de Criticón*, 2016, vol. 21, 185-209.
- ANÓNIMO, *Amare e fingere. Dramma per musica fatto recitare dall'Accademia delle sig. dame Assicurate con l'occasione della venuta in Siena dell'Illustrissima & Eccellentissima Signora Principessa di Farnese e alla medesima dedicato*, Siena, Stamparia del Pubblico, s.a.
- ANTONUCCI, Fausta, «Spunti temáticos e rielaborazione di modelli spagnoli nel *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini» en Maria Grazia Profeti (ed.), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Firenze, Alinea, 1996, 67-86.
- ANTONUCCI, Fausta, «Las operaciones de adaptación y reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: el caso de Giacinto Andrea Cicognini» en Debora Vaccari (ed.), *Rumbos del Hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. IV: *Teatro*, Roma, Bagatto Libri, 2012, 13-19.
- DOLFI, Laura, «Il *Convitato di pietra* di Cicognini e la sua fonte spagnola» en *Studi secenteschi*, 1996, vol. 37, 135-55.
- GIORGI, Roberto, *L'Istituto di Celso Tolomei: nobile collegio, convitto nazionale (1676-1997)*, Siena, Tipografia senese, 2000.
- LOBATO, María Luisa, «La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669)» [en línea], en *Studia Aurea*, <<http://www3.ubu.es/proteo/docs/Biblio/Lobato.LaDramaturgia.pdf>>, [consultado el 27-4-2017], 53-71.
- \_\_\_\_\_, «Moreto y la comedia palatina» en Miguel Zugasti (dir.), Mar Zubieta (ed.), *La comedia palatina del Siglo de Oro*, monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 31, Madrid, Compañía del Teatro Clásico, 2015, 209-230.





- MARCHANTE MORALEJO, Carmen, «Lope de Vega en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y *scenari*» en Maria Grazia Profeti (ed.), *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Firenze, Alinea, 2009, 7-58.
- MOLINARI, Cesare, *La commedia dell'arte*, Milano, Mondadori, 1986.
- MORACE, Rosanna, «La teoria del tragico nel Giraldi (con alcune incursioni nell'epico)» en *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul trágico. Atti del Convegno di Studi (Salerno, 15-16 novembre 2012)*, Napoli, Liguori, 2013, 169-185.
- MORELLI, Arnaldo, «Melani, Alessandro» en *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2009.
- MORETO, Agustín, *Fingir y amar en Parte quince. Comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Melchor Sánchez a costa de Juan de San Vicente, 1661.
- PAOLI, Maria Pia, «A veglia e in accademia. Le letterate senesi (secoli XVI-XVIII)» en Aurora Savelli y Laura Vigni (eds.), *Una città al femminile: protagonismo e impegno di donne senesi dal medioevo a oggi*, Siena, Nuova Immagine, 2012, 87-112.
- PIRROTTA, Nino, *Don Giovanni in musica*, Marsilio, Venezia, 1991.
- REARDON, Colleen, *A Sociable Moment. Opera and Festive Culture in Baroque Siena*, Oxford, Oxford University Press, 2016.
- SÁEZ, Adrián J., «Entre el deseo y la realidad: aproximación al incesto en la comedia áurea» en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2013, vol. LXI, núm. 2, 607-627.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «Hacia una teoría de lo espectacular en las comedias de Agustín Moreto» en *Castilla. Estudios de Literatura*, 2011, vol. 2, 443-458.
- SARTORI, Claudio, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994, 7 vols.



SPINELLI, Leonardo, *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e Violante di Baviera (1675-1731)*, Firenze, Le Lettere, 2010.

SPINOLA, Giovanni Andrea, *Il cuore in volta e'l cuore in scena. Saggio di lettere, e poesie, e componimenti drammatici [sic] dell'jllustrissimo sig. Giannandrea Spinola [...]*, Genova, Antonio Casamara, 1695.

TEDESCO, Anna, «Teatro del Siglo de Oro y ópera italiana del Seiscientos: un balance» [en línea] en *Criticón*, <<http://criticon.revues.org/515>>, [consultado el 11-12-2016].

WEAVER, Robert Lamar, «Alessandro Melani» en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001<sup>2</sup>.

