

DA LA CELOSA DE SÍ MISMA DI TIRSO A LA GELOSA DI SE STESSA,  
MELODRAMMA DI ARCANGELO SPAGNA<sup>1</sup>

Simone Trecca

1. Sulla figura del canonico viterbese Arcangelo Spagna (1632-1726), in particolare per quanto riguarda il suo profilo di autore di commedie e melodrammi ispirati a modelli spagnoli, oltre ai contributi di D'Antuono e, specialmente, di Antonucci, Resta e Trecca (Antonucci 1998; 2007; D'Antuono, 1998; 2003; Resta, 2016; Trecca, 2007), ha recentemente fatto luce in senso più ampio Mauro Sarnelli (2018), apportando alcuni dati che rendono sicuramente più sensato tentare di ricostruire le tappe della sua attività di scrittore. In questa sede, proveremo a contestualizzare, nei limiti del possibile, uno dei suoi drammi per musica di tematica profana ispirati a modelli spagnoli, *La gelosa di se stessa*, il cui principale ipotesto è *La celosa de sí misma* di Tirso de Molina.

*La gelosa di se stessa* è il quarto dei sei *Melodrammi scenici* raccolti nel 1709 da Arcangelo Spagna e pubblicati a Roma, per i tipi di Domenico Antonio Ercole, come terzo volume dei suoi libretti, dopo i primi due che riunivano i suoi *Oratorii ovvero melodrammi sacri*<sup>2</sup>. È tuttavia bene ricordare quanto afferma l'autore stesso nel «Dialogo Apologetico della commedia», che proemia la raccolta, vale a dire che si tratta di testi «composti per lo più in età giovanile, ed in tempo, che godevano libero il possesso di comparir su le scene» (MS: v). Volendo considerare affidabile tale asser-

<sup>1</sup> Il presente studio è stato condotto nell'ambito del PRIN Bando 2015 – Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570 – 1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali», coordinato da Fausta Antonucci.

<sup>2</sup> *Melodrammi scenici* (1709). Le citazioni saranno seguite direttamente nel testo dall'indicazione della pagina in parentesi, preceduta dall'abbreviazione MS. Ho consultato l'esemplare conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, collocato [34.2.a.4].

Simone Trecca, Roma Tre University, Italy, simone.trecca@uniroma3.it, 0000-0001-5015-3871  
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Simone Trecca, *Da La celosa de sí misma di Tirso a La gelosa di se stessa, melodramma di Arcangelo Spagna*, pp. 327-342, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-150-1.17, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltrelpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

zione, dovremmo dunque far risalire l'elaborazione di almeno alcuni dei melodrammi ad un periodo «giovanile». Di certo, lo studio del caso di cui ci occupiamo in questa sede è in parte facilitato dall'esistenza di una precedente edizione a stampa del testo<sup>3</sup>, con frontespizio che lo attesta come «Rappresentato in Roma» e prologo in cui si specifica come tale rappresentazione, avvenuta «i mesi addietro», abbia ottenuto «nel Palazzo del Signor Principe di Palestrina i più nobili applausi di Roma Spettatrice» (GSS: s.p.). Ora, questa edizione sciolta del libretto è del 1689 e il prologo, a firma di Giuseppe Antonio Maietta, è datato 4 giugno, pertanto l'indicazione circa la messa in scena è perfettamente coerente con il dato riportato da Sarnelli, che la colloca nel febbraio dello stesso anno, alla presenza dei cardinali Carlo Barberini e Benedetto Pamphili, nel palazzo alle Quattro Fontane, dimora di Urbano Barberini principe, appunto, di Palestrina. Lo stesso studioso non manca di far notare, inoltre, che la conservazione «di alcune parti staccate [della partitura] nell'archivio musicale Borromeo all'Isola Bella avvalora l'ipotesi che il dramma sia stato allestito in occasione dello spotalizio di Camilla Barberini, figlia di Maffeo (e dunque nipote di Carlo e sorella di Urbano), con Carlo Borromeo Arese» (Sarnelli, 2018). D'altra parte, quell'anno il mercoledì delle ceneri cadeva il 23 febbraio e dunque i giorni precedenti si prestavano senz'altro alla realizzazione di un evento semipubblico, sebbene sia il caso di ricordare che non era ancora stato eletto Papa Alessandro VIII, appartenente alla casata Ottoboni a cui lo Spagna era strettamente legato, pontefice «eminentemente carnevalesco nonostante gli ottant'anni che aveva sul groppone» (Ademollo, 1969: 172), bensì era ancora per pochi mesi in carica il predecessore Innocenzo XI, molto meno carnevalesco e, com'è noto, ancor meno amico del teatro.

Se a ciò aggiungiamo che uno Spagna cinquantaseienne non poteva certo considerarsi in verde età, ammettendo che *La gelosa di se stessa* rientri tra i melodrammi menzionati come composti in età giovanile, sarebbe lecito supporre, nonostante l'attestata messa in scena del 1689, una stesura del testo ancora anteriore. Questa potrebbe risalire addirittura (ma qui rasentiamo il gioco di fantasia) al breve papato di Clemente IX (1667-1669), l'ammirato Giulio Rospigliosi, autore e innovatore del genere del melodramma di cui, circa un decennio prima della sua elezione al soglio pontificio, il nostro canonico, allora ventiquattrenne, aveva sicuramente

<sup>3</sup> *La gelosa di se stessa* (1689). Ho consultato la copia digitalizzata dell'esemplare conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, coll. [34.1.A.26.3]. Le citazioni da questa versione riporteranno, direttamente nel testo, l'indicazione della pagina in parentesi, preceduta dall'abbreviazione GSS. Come ricorda Saverio Franchi (1987: xxv), molti spettacoli aristocratici, tra cui quelli allestiti presso i collegi (ricordiamo che Spagna metteva spesso in scena presso il Collegio Salviani), di fatto «erano semipubblici e in molti casi si passò dalla stampa di fogli volanti riportanti il semplice "argomento" alla pubblicazione di veri libretti teatrali, che oltre a dare il giusto merito agli autori costituivano un elemento di pubblicità e un oggetto di collezionismo».

potuto apprezzare in scena almeno due opere derivanti da commedie aeree spagnole<sup>4</sup>. Nulla autorizza ad escludere che, ancora trentenne, il nostro autore iniziasse a cimentarsi anch'egli in qualche esercizio di adattamento per musica di quelle commedie il cui gusto aveva contribuito ad importare a Roma proprio il cardinale Rospigliosi, già nunzio in Spagna tra il 1644 e il 1653; d'altra parte, pochi anni dopo la morte di Clemente IX egli pubblica, nel 1675, una delle sue commedie tratte da Calderón de la Barca, *La dama folletto, ovvero Le larve amorose*, andata in scena con tutta probabilità l'anno successivo ma plausibilmente già rappresentata in precedenza<sup>5</sup>.

In assenza di informazioni certe sulle date di composizione, non è ovviamente possibile formulare ipotesi valide al riguardo; ciononostante, un primo esame dei materiali attualmente consultabili con i quali ci è stato tramandato il testo de *La gelosa di se stessa* può fornire qualche appiglio in più. Non abbiamo ancora detto, infatti, che oltre alle due edizioni a stampa il nostro melodramma è tradito anche da due testimoni manoscritti, entrambi conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, ai quali possiamo aggiungere, nella stessa sede, l'intera partitura adespota<sup>6</sup>. Il primo elemento da osservare è che, sebbene sia più che plausibile che tanto l'edizione del 1689 quanto la partitura debbano essere ricondotte, almeno cronologicamente, ad un allestimento pressoché coevo, non è affatto certo che si trattasse dello stesso evento performativo, date le notevoli differenze riscontrabili tra i due esemplari, specialmente nei testi delle arie, ma non solo. Non è questo il luogo per scendere in un'analisi dettagliata, tuttavia vi è a mio avviso almeno un aspetto sul quale occorre richiamare l'attenzione: mentre GSS colloca l'inizio dell'azione drammatica, per

<sup>4</sup> Di nuovo all'interno del menzionato *Discorso apologetico della Commedia*, afferma lo Spagna di aver assistito alle rappresentazioni di *Le armi e gli amori* e *Dal male il bene*, sulla cui ascendenza spagnola si vedano almeno Profeti (1996); Profeti (2004: 111-114). Entrambi i melodrammi andarono in scena nel teatro Barberini, in occasione dei festeggiamenti per la visita di Cristina di Svezia, durante il carnevale del 1656, anno in cui inizia (secondo Sarnelli, 2018) l'incarico di Arcangelo Spagna al servizio del cardinale Francesco Barberini seniore. Come ricorda Profeti (2004: 112), già papa, Rospigliosi decide di far allestire nel 1668 la *Comica del Cielo*, rifacimento della *Gran comedia de la Baltasara* (scritta in collaborazione da Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello e Francisco de Rojas Zorrilla): anche questo grandioso e fortunato spettacolo, con scenografie del Bernini, è tra quelli cui Spagna nel *Discorso* dichiara di aver assistito.

<sup>5</sup> Come ricorda Fausta Antonucci, anche per le commedie dello Spagna esiste un medesimo riferimento al fatto che fossero state composte «in gioventù per privato trattenimento della Casa; si sono poi rappresentate successivamente quasi tutte nel Collegio Salviati, e dal medesimo rivedute, et in parte corrette» (*Lo stampatore al lettore*, in *Comedie in prosa... del Canonico don Archangelo Spagna*, In Roma, MDCCXI. Per Domenico Antonio Ercole, citato in Antonucci, 2007: 18 nota).

<sup>6</sup> Si tratta, rispettivamente dei manoscritti segnati *Barb. lat.* 3862, cc. 26r-55v (che contrassegneremo d'ora in avanti con la lettera L); *Barb. lat.* 3895, cc. 47r-76v (da adesso, C); *Barb. lat.* 4213-4215 (in questa sede, P). Devo la segnalazione del manoscritto della partitura a Lorenzo Bianconi, che ringrazio.

bocca del protagonista Floro, all'ingresso della città di Roma ed in tempo di carnevale, P fa dire al personaggio che ci troviamo sulle «spiagge latine» e in epoca di villeggiare. Anche i due manoscritti del libretto riportano quest'ultima collocazione degli eventi iniziali, mentre MS riproduce il testo dell'edizione precedente<sup>7</sup>, e in modo coerente, tra le «Mutazioni di scene» indicate dopo l'elenco dei personaggi, non prevede il «Bosco» che invece prescriveva L, bensì un generico «Strada».

Ciò non deve tuttavia far pensare a una stretta parentela tra i manoscritti a fronte di un'altrettanto solida affinità tra i due testi a stampa, dal momento che non solo questi ultimi presentano numerosissime differenze, di cui diremo qualcosa più avanti, ma neanche i rapporti tra i primi sono di facile e univoca interpretazione. In che modo un'analisi dei due manoscritti del libretto può aiutare nel tentativo di districare la matassa? Cominciamo col dire che entrambi, al pari dell'edizione del 1689, vengono denominati con il termine «dramma», e che solo nella raccolta del 1709 questi testi per musica sono definiti «melodrammi», il che ci riporterebbe a collegare L, C e GSS, quest'ultimo a sua volta vincolato, anche se in modo problematico, alla partitura. Tralasciando dunque per il momento la versione de *La gelosa* dell'edizione più recente - e verosimilmente dovuta, come in altri casi, alla volontà dello scrittore di fissare un testo letterario da lui considerato autorevole<sup>8</sup> -, ci concentreremo innanzitutto sugli esemplari manoscritti (libretti e partitura) e sulla loro possibile relazione con la prima edizione del 1689. Lo faremo seguendo due piste interpretative che, alla luce di un primo esame dei materiali, risultano le più plausibili e tra loro non contraddittorie.

Innanzitutto, vedremo come il manoscritto che abbiamo qui contrassegnato con la lettera C presenti più elementi di affinità con la partitura e, in generale, risponda maggiormente a esigenze di messa in scena; in secondo luogo, tenteremo di mostrare che il manoscritto L potrebbe corrispondere a una stesura del testo anteriore a C. Quanto al primo aspetto,

<sup>7</sup> Ma vi antepone, diversamente da GSS, un assolo di Floro, un'aria da capo il cui testo recita: «Caro lido, che d'honori / Il Ciel prodigo arricchì: / Danno a Febo i tuoi splendori / Maggior luce in questo dì» (MS: 125). Sulle molte differenze tra le due edizioni a stampa torneremo in seguito.

<sup>8</sup> Non mancano prove di quanto il canonico volesse, ormai al termine della sua carriera, affermare la propria autorevolezza letteraria, specialmente a partire dall'epoca in cui, come fa notare Mauro Sarnelli (2018), «Con l'elevazione al soglio di Clemente XI Albani (1700), legato congiuntamente ai Barberini e agli Ottoboni, la presenza di Spagna sulla scena culturale romana conobbe un'impennata in particolare sotto il profilo editoriale, con il varo della stampa dell'*opera omnia*: i due libri degli *Oratorii* (1706), dedicati rispettivamente al papa e a Ottoboni (con 24 oratori italiani, di cui l'ultimo è una nuova versione del già ricordato melodramma su sant'Eustachio, e uno latino); i sei *Melodrammi scenici* [...] preceduti da un *Discorso in difesa della comedia* (1709), dedicati al cardinale Barberini; gli oratori XXV-XXX (1711-1716); e dodici *Comedie in prosa*, in tre libri (1711-1717), dedicati rispettivamente a monsignor Giovanni Ottoboni, a Lodovico Sergardi e «a chi legge».

va subito notato che in quest'ultimo esemplare sono presenti molte indicazioni, sotto forma di didascalie che vanno ad integrare il paratesto, circa i cambi di ambientazione: ne è un esempio - ne evito molti altri per motivi di spazio -, nella scena 10 del primo atto, l'esplicita menzione del giardino, luogo ideale perché la cantante che interpretava la protagonista Irene potesse eseguire il suo assolo, che occupava l'intero segmento. A ciò vanno aggiunte le notazioni relative all'evento spettacolare in senso esteso, evidenti soprattutto alla fine del primo e del secondo atto, quando si indica che seguirà un «Intermezzo di Ballo». Vi sono poi diversi luoghi del manoscritto in questione che riportano interi segmenti coincidenti con le lezioni della partitura ma non con L né con le due edizioni a stampa: il più emblematico si trova probabilmente verso il finale del II atto, e consiste nella presenza esclusiva in C e P di due scene comiche (la XIII e la XIV, con due assoli rispettivamente di Cornelia e di Batocco, i due servi buffi)<sup>9</sup>. Ma altrettanto significativa in tal senso può essere considerata una variante dell'aria a due tra Irene e Floro, nella quinta scena del I atto, che accomuna di nuovo C e P, discostandosi da L, la cui lezione invece è in questo punto molto più affine all'edizione del 1689.

Abbiamo volutamente detto, poco sopra, che C si discosta da L perché vi sono alcune caratteristiche di quest'ultimo manoscritto che inducono a supporre che sia stato composto con una certa anteriorità rispetto all'altro. In particolare, sono da notare i molti punti in cui si è intervenuti, non solo con cancellature e interpolazioni di varia natura, ma soprattutto incollando dei foglietti che vanno ad integrare o sostituire parti di testo. Per fare pochi ma illustrativi esempi, la scena 10 dell'atto primo che abbiamo sopra menzionato, contenente l'assolo di Irene nel giardino, è un segmento aggiunto al manoscritto proprio con questo sistema; allo stesso modo, nel secondo atto, si completa un'aria di Irene con una seconda strofa aggiunta che chiude la prima scena, alla quale va a sommarsi un'aria di Cornelia, indicata come scena seconda, con conseguente nuova numerazione delle scene successive. Ora, entrambi questi interventi, nel manoscritto C (e nella partitura), si trovano già incorporati e, dunque, assimilati nella stesura di prima mano: il manoscritto L sembrerebbe dunque una versione precedente, sulla quale vennero apportate le modifiche necessarie all'effettiva rappresentazione in musica, modifiche che in C e P - che pure non sono esemplari immacolati ma, anzi, molto maneggiati - sono comunque già state recepite. Potrebbe anche trattarsi di un esemplare più vicino all'ori-

<sup>9</sup> In generale questo fenomeno riguarda soprattutto le parti comiche, che come vedremo meglio più avanti hanno un certo peso nelle diverse forme di rielaborazione cui è di volta in volta sottoposta l'opera che qui studiamo. In aggiunta all'esempio qui riportato, possiamo segnalare il caso di un'altra aria della serva buffa Cornelia, nella scena prima dell'atto II (C, c. 57v), completamente cancellata e sostituita a margine con un'altra («Le zitelle che son belle fan tutte così...»), che corrisponde a quella della partitura; o, ancora, un'altra sua arietta in allegro che chiude la scena quinta dello stesso atto, presente in C e P ma totalmente assente in L, GSS e MS.

ginale o comunque ad una prima stesura del libretto da parte di Spagna, rivisto poi per la pubblicazione del 1689, che di fatto non recepisce, invece, molte delle modifiche presenti negli altri due manoscritti<sup>10</sup>.

Ma vi è ancora un ultimo fattore che può far supporre che L sia una versione più primitiva del libretto, quello che potremmo considerare il residuo di una stesura a noi non pervenuta, forse più aderente al testo fonte di Tirso de Molina di quanto non lo sia quella pubblicata nella raccolta dei melodrammi del 1709, che prenderemo in considerazione nella seconda parte di questo contributo per un'analisi comparata. Siamo praticamente all'epilogo del dramma, e l'autore fa cantare ai due giovani protagonisti un'aria a due in cui, specialmente nella strofa di Floro, si fa esplicito riferimento ad un elemento chiave, la candida mano della dama, che come vedremo, lungi dall'essere un topico del linguaggio amoroso e del corteggiamento, era invece nella *comedia* tirsiana il principale anello della catena diegetica e dell'impianto drammaturgico, nonché segno di riconoscimento dirimente che consentiva lo scioglimento felice della trama. Giova specificare che in nessuno degli esemplari de *La gelosa di se stessa* a noi giunti la mano di Irene assume questa funzione, anzi, di fatto si tratta di un elemento totalmente silenziato in questi adattamenti, se non per la sua fugace apparizione nel manoscritto qui considerato più antico, e non già nel pieno del potenziale semantico e drammatico di cui era dotata in origine, bensì in un contesto di enunciazione già risolto, dopo che la dama ha ormai offerto la sua destra al giovane:

FLORO      Bella man di neve e giglio  
                  tu dai vita al morto core  
                  se l'ardor che vibra il ciglio  
                  smorza il gel del tuo candore (L, c. 56r)

Nulla stride con il resto del libretto, sebbene questo sia il primo e ultimo riferimento alla mano e il segno di riconoscimento che ha consentito l'epilogo positivo sia molto più banalmente l'anello che nel primo atto Floro aveva dato in pegno a Irene. Possiamo infatti leggere questi versi come l'espressione dell'entusiasmo amoroso del giovane, esternato attraverso immagini stereotipate del linguaggio amoroso senza alcuna altra pretesa di coesione testuale. Ci troviamo tuttavia di fronte ad un accostamento con quell'«ardor che vibra il ciglio», evidentemente riferito al fatto che proprio mentre gli concede infine la mano, la dama finalmente scopre il suo volto: le due parti del corpo, dunque, si trovano messe contemporaneamente in

<sup>10</sup> Anche se la presenza del dettaglio delle mura latine al posto delle spiagge e del carnevale al posto del villeggiare non esclude che l'edizione del 1689 tenesse conto del copione di un'altra rappresentazione rispetto a quella cui potrebbero far riferimento C e P. Sarebbe interessante verificare se tra i frammenti della partitura conservati all'Isola Bella vi sono riferimenti al carnevale come nelle due edizioni a stampa.

evidenza e, per di più, nella strofa cantata da Irene vi si aggiunge un rimando esplicito alla bocca di lui, al suo labbro, altro elemento che in Tirso viene almeno in due occasioni associato alla mano della protagonista. Proprio nell'epilogo della *comedia*, per esempio, leggevamo:

MAGDALENA Y para última certeza,  
esta mano os desengañe,  
pues fue, idolatrando en ella,  
principio de vuestro amor.  
MELCHOR Conózcola, y con vergüenza  
en ella sello mis labios<sup>11</sup>. (Tirso de Molina, 2005: vv. 3596-3601)

Il fatto che il testo della summenzionata aria a due sia stato completamente soppresso in tutti gli altri esemplari del libretto dello Spagna, sia manoscritti (compresa la partitura) sia a stampa, potrebbe avvalorare l'ipotesi che il frammento fosse un residuo, poi scartato, di una stesura più fedele alla fonte spagnola, almeno per quanto riguarda l'importanza della mano della dama e le sue funzioni diegetiche.

Qualche parola, infine, va spesa sul confronto tra le due edizioni del libretto, le quali presentano tra loro molte differenze nonostante sia presumibile che per quella del 1709 si sia in qualche misura tenuto conto della precedente, se consideriamo che lo stesso errore di numerazione delle scene è presente in entrambe (due scene consecutive del primo atto sono contrassegnate con l'ordinale quinta). Il canonico è intervenuto molto, ma sempre ed esclusivamente con modifiche di natura testuale, senza alcuna alterazione di tipo drammaturgico: assolutamente invariata la trama e la catena diegetica, così come qualsiasi aspetto strutturale. Volendo categorizzare alcune delle principali tipologie di variazione, possiamo senza dubbio evidenziarne due: l'aggiunta di arie (ve ne sono 5 in più rispetto a quelle presenti in GSS<sup>12</sup>) e la tendenza a ridurre le arie a due strofe in arie a strofa unica con ripetizione da capo, oppure a sostituire per intero quelle precedenti con lo stesso meccanismo di riduzione. A quest'ultimo tipo di modifica si accompagna quasi costantemente un cambio metrico significativo, di modo che sono pochissime le arie immutate nel passaggio dalla prima alla seconda edizione, senza tuttavia che nessuna delle versioni delle arie del libretto del melodramma MS corrisponda ad altre pre-

<sup>11</sup> Le citazioni dalla *comedia* di Tirso saranno seguite direttamente nel testo dall'indicazione del numero dei versi, in parentesi. Sempre nel terzo atto, Melchor, trovandosi di fronte a due sedicenti contesse da lui amate, chiedeva pieno di confusione che gli mostrassero la mano per sigillare il suo amore con un bacio: «Pero la mano, que fue / de mi amor primera causa, / tengo dentro el alma impresa, / y la memoria la guarda. / Mostradme, señoras mías, / cada cual la suya y salga / victoriosa la que obligue / que mi amor llegue a besarla» (vv. 3043-3050).

<sup>12</sup> Ma comunque meno di quelle presenti nei mss. C e P, evidentemente composte appositamente per la messinscena.

senti in nessuno dei manoscritti. Volendo considerare il testo pubblicato nel 1709 come versione letteraria autorizzata, possiamo certo notare che con questi interventi si genera una maggiore uniformità testuale, con più evidenti parallelismi strutturali all'interno dell'opera e una distribuzione più equilibrata dei pezzi chiusi tra i quattro cantanti, caratteristiche che sembrerebbero rispondere, sebbene in forma ancora instabile, ad alcuni dei tratti evolutivi del genere librettistico a cavallo tra Seicento e Settecento individuati da Francesco Giuntini (1994: 18-24).

2. Ma, per stimare appieno la natura degli interventi adattativi del canonic rispetto all'ipotesto tirsiano, è necessario ormai abbandonare l'intricato groviglio nel quale abbiamo cercato fin qui di orientarci, e procedere ad un'analisi più specifica di quella che, alla luce delle considerazioni che precedono, dovremmo poter considerare la versione che l'autore ha voluto tramandare ai posteri, come testo letterario autorizzato, intervenendo ancora molto rispetto alla precedente edizione sciolta del 1689 sulla quale forse, essendo più legata all'evento scenico di pochi mesi prima, non aveva avuto molto controllo. Non lo faremo, però, prima di presentare sinteticamente l'argomento dei singoli atti de *La celosa de sí misma*, da cui si potranno inoltre apprezzare meglio anche i pochi cenni alla trama e agli elementi drammaturgici che abbiamo necessariamente dovuto anticipare nelle pagine che precedono:

Don Melchor e il suo servitore Ventura giungono a Madrid, dove il giovane, nobile ma povero, si reca per la prima volta allo scopo di prendere in moglie Magdalena, la quale porta in dote sessantamila ducati. Essendo giorno di festa, i due ascoltano messa presso il convento della Victoria: qui Melchor vede una misteriosa dama velata (che in realtà è la stessa Magdalena), o meglio, la mano che la donna scopre per farsi il segno della croce, e si innamora all'istante di quella immagine. Quando questa esce dalla chiesa in compagnia della sua serva Quiñones, assistiamo a due scene di corteggiamento parallele, quella tra i due giovani nobili e quella comica tra i rispettivi sottoposti. Melchor è respinto da Magdalena, che tuttavia accetta il borsello che quegli le offre, sostenendo di averlo recuperato dopo che un uomo lo aveva rubato a lei durante la funzione. In realtà sia il borsello sia i duecento scudi che contiene costituiscono gli unici averi del giovane, per la cui perdita Ventura non manca di redarguirlo, facendogli notare che in cambio ha potuto vedere solo una mano e che dunque il gioco gli è costato 40 scudi per dito. In effetti la dama ha nuovamente sfilato un guanto perché Melchor potesse, il giorno seguente, riconoscerla con certezza, dato che intende tornare alla Victoria per restituire il borsello al vero padrone. Giunta in casa, Magdalena riconosce di essersi innamorata del forestiero, ma, cambiandosi d'abito per ricevere il futuro marito, spera che sia amante e discreto come lo sconosciuto che le ha rapito il cuore. Intanto, riceve la visita dei vicini del piano di sopra, don Sebastián e sua sorella doña Ángela, che si presenta



come una donna bella e fiera, refrattaria al matrimonio, e, poco dopo suo padre don Alonso, insieme al fratello don Jerónimo, le presenta Melchor, che lei riconosce immediatamente, mentre il *galán* non riconosce lei, nonostante Ventura gli assicuri che si tratta della stessa donna incontrata in chiesa poche ore prima. Jerónimo, alla vista di Ángela, se ne innamora.

Il secondo atto si apre con le considerazioni di Magdalena, la quale è infastidita dall'atteggiamento di Melchor che, giunto a Madrid per sposarsi, corre dietro alla prima dama che gli mostra una mano; poiché però quella mano è la propria, risulta che è gelosa di se stessa. In preda a questi sentimenti contrastanti, decide di andare come promesso alla Victoria, ma vestita a lutto e in modo tale che nessuno possa riconoscerla. Una volta in chiesa, la giovane rimprovera il suo corteggiatore perché sa che in realtà deve sposarsi con una tale Magdalena, nobile, bella e ricca, ma lui le risponde che quella bellezza è nulla al confronto della sua mano. Mentre la donna concede al suo pretendente di vedere i suoi occhi, scoprendone uno alla volta, alternativamente, Ventura interroga il vecchio scudiero di lei, Santillana, il quale finge che la sua padrona sia la contessa di Chirinola. Anche l'intreccio amoroso è in procinto di complicarsi, perché don Sebastián, innamorato di Magdalena e geloso di Melchor, trama con la sorella Ángela, che intanto si è innamorata del giovane forestiero, un modo per evitare il matrimonio indesiderato: faranno correre la voce che Magdalena ha promesso la propria mano a Sebastián, e Ángela cercherà la complicità dei due servi per raggiungere i propri scopi. Dopo aver regalato un anello a Ventura, scoprirà che la sua rivale non è più la vicina di casa, bensì una misteriosa contessa di Chirinola, argomento che il fratello userà immediatamente per dissuadere don Alonso dal dare in moglie la figlia a un uomo già impegnato e offrendosi lui stesso, con i suoi seimila ducati di rendita, come sposo, aggiungendovi la sorella Ángela come possibile partito per l'altro suo figlio, don Jerónimo. L'atto si chiude con una scena in cui don Melchor, che si è recato in casa di Magdalena per congedarsi, è in realtà congedato sarcasticamente da tutti i personaggi, che, nel felicitarsi per il suo matrimonio altolocato, lo abbandonano uno alla volta. L'ultima a farlo sarà proprio Magdalena, annunciandogli però che la contessa, sua amica, sta partendo per l'Italia per sposarsi.

Al giovane non resta che ripartire a sua volta per León lasciando definitivamente Madrid, nonostante Ventura gli consigli di tornare sui suoi passi e sposare Magdalena e così, infatti, si apre il terzo atto. Intanto Santillana arriva con un biglietto della contessa, che gli chiede di non partire perché le nozze italiane erano un'invenzione, e gli manda, tra le altre cose, duemila scudi. Quiñones, come aveva fatto il suo omologo nel secondo atto, decide per convenienza propria di aiutare anche Ángela, alla quale consiglia di recarsi anche lei vestita a lutto alla Victoria, e di fingersi la contessa: ciò darà luogo, poco più avanti, a una spassosa scena in cui il povero Melchor si vedrà conteso tra due dame velate, ciascuna delle quali offrirà segnali di riconoscimento (Magdalena, un occhio; Ángela, il borsello che le aveva fornito Quiñones), prima

di abbandonare entrambe la chiesa non appena vedranno arrivare i rispettivi fratelli. Santillana, però, dice a Melchor che la sua padrona vuole che le faccia visita quella stessa notte, all'una, a casa di Magdalena: all'ora stabilita quest'ultima, dal balcone, fingendosi la contessa, gli dice che dovrà effettivamente partire per l'Italia ma che gli sarà grato se vorrà sposare la sua amica Magdalena, cosa che egli accetta solo perché è lei a chiederglielo. La reazione della donna è per lui talmente sorprendente - lo rimprovera per aver così facilmente abbandonato l'impresa - che ritratta immediatamente giurando che Magdalena è un mostro. Ma lei cambia voce e, fingendo che arrivi proprio la giovane ingiuriata, rimprovera di nuovo duramente il *galán*. Ad interrompere la scena è don Alonso, che assieme agli altri personaggi maschili era in strada a vedere chi fosse ad importunare sua figlia di notte: quando scopre che è Melchor, gli chiede come mai lui, che avrebbe potuto parlare con Magdalena legittimamente, si riduce ora a vederla di nascosto. Ma il giovane confessa di essere lì non per sua figlia, bensì per la contessa, che immediatamente appare a confermare quanto egli dice: si tratta tuttavia di doña Ángela, che intende approfittare della situazione per ottenere finalmente il suo scopo. A sciogliere tutti i nodi sarà ciò nonostante Magdalena, che mostrando la sua mano attesterà di essere lei (pur non essendolo affatto) la contessa corteggiata da Melchor. Il matrimonio che dal principio era stato previsto si celebrerà dunque solo dopo questa intricata trama, e sarà accompagnato da quello di Jerónimo con Ángela e da quello di Ventura con Quiñones.

Anche il melodramma è diviso in tre atti, rispettivamente di 11, 14 e 16 scene, con un totale di 49 arie, di cui 13 polimetriche, e recitativo in settenari ed endecasillabi. Quest'ultimo non è in versi sciolti ma in rima, come è solito fare Spagna, riprendendo lo stile del suo ammirato modello Rospigliosi, sulla cui scrittura librettistica pronuncia parole encomiastiche sia, come abbiamo visto, nel citato «Discorso apologetico della commedia», sia nel prologare il primo volume dei propri *Oratori*, dove lo elogia diffusamente, rivendicando la validità di alcuni aspetti formali, tra cui proprio il recitativo in rima.

I principali e più macroscopici interventi adattativi riguardano, in primo luogo, la drastica riduzione dei personaggi, che passano da 10 a 4, secondo uno schema molto caro al nostro autore, che vede contrapporsi due giovani nobili e due anziani: in questo caso, diversamente ad esempio da *Chi può s'ingegni*, altro rifacimento per musica di una commedia aurea<sup>13</sup>, la coppia dei vecchi buffi non ricopre ruoli parentali bensì appartiene alla servitù. In effetti, le figure che nel testo di Tirso svolgevano le funzioni dei guardiani dell'onore (don Alonso, don Jerónimo e don Sebastián) sono completamente assenti nel melodramma: è pur vero che anche nella *pièce* spagnola non si trattava di personaggi particolarmente caratterizzati in tal

<sup>13</sup> Su tale dinamica nel melodramma qui menzionato, si veda Trecca (2007).

senso, essendo il primo, padre di Magdalena, dotato di grande magnanimità e saggezza, mentre gli altri due, fratelli rispettivamente di Magdalena e di doña Ángela, agiscono all'interno dell'intreccio amoroso anch'essi come innamorati e, dunque, per fini personali più che per badare all'onore delle dame. Il punto, semmai, è che Arcangelo Spagna, specialmente nell'eliminare don Sebastián, il secondo pretendente della protagonista, e la sorella, che invece aspira alla mano di Melchor tentando di ottenerla con l'inganno (duplicando il gioco dei travestimenti intorno al quale ruota la trama principale), ne ha per così dire riversato le funzioni attanziali sui personaggi dei due servi buffi, Batocco, al seguito di Floro (Melchor), e Cornelia, al servizio di Irene (Magdalena). Ovviamente, l'operazione non può essere senza conseguenze, soprattutto perché i due assorbono, allo stesso tempo, anche i tratti distintivi del *lacayo* (Ventura) e della *criada* (Quiñones) tirsiani, con un effetto di amplificazione che investe soprattutto la resa comica.

Gli inganni dei servitori non sono solo finalizzati ad ottenere benefici materiali e favori, come nella *comedia*<sup>14</sup>, ma essenzialmente a tentare un'ardita scalata sociale. Nel corteggiamento tra pari, Batocco pensa che Cornelia sia una contessa e, viceversa, Cornelia è convinta che Batocco sia un nobiluomo (equivoco dal quale nessuno dei due, chiaramente, ha interesse che l'altro esca). Quando però la trama si complica e i due iniziano ad assumere anche i ruoli che in origine avevano il secondo *galán* e la seconda *dama*, si realizza una significativa amplificazione del tono comico-burlesco dell'opera, molto più vicino ad un gusto carnevalesco e legato, da un lato, alla tradizione della commedia dell'arte, dall'altro, al filone comico dei drammi per musica che si sviluppa a partire dalla seconda metà del XVII secolo, piuttosto che all'impianto estetico e ideologico della commedia aurea<sup>15</sup>. D'altra parte, è evidente che Spagna apprezza de *La celosa de sí misma* l'abile tessitura di azioni e dialoghi parallelistici, come quelli tra il corteggiatore e la dama e tra i rispettivi servi, questi sì molto più rispondenti al gusto spagnolo: non essendo particolarmente dotato - se è lecito dirlo - nel crearne di propri, conserva tutti quelli che gli è possibile mantenere al netto delle semplificazioni di cui abbiamo detto sopra.

<sup>14</sup> Come fa notare Gregorio Torres Nebrera, tra i diversi parallelismi che Tirso crea nel costruire i personaggi dei due servi, fa sì che «ambos, movidos por un egoísmo interesado, se muestren momentáneamente desleales a las respectivas causas de sus señores, sin dejar de aconsejarlos o servirlos en otros momentos» (Tirso de Molina, 2005: 81, *Introducción* di Torres Nebrera).

<sup>15</sup> Si tratta di una concessione cui lo Spagna indulge spesso, indubbiamente andando incontro al gusto del suo pubblico di arrivo, tuttavia può essere utile in questa sede ricordare che i due manoscritti C (libretto) e P (partitura), come abbiamo visto in precedenza, facevano un uso ancora più ampio della caratterizzazione burlesca, con parti aggiunte e modificate. Se accettabile di considerare il ms. L e l'edizione a stampa del 1709 come gli esemplari su cui il canonico può aver avuto maggiore controllo, potremmo addirittura arrivare a supporre che egli tentasse di moderare tale inevitabile deriva caricaturale.

Entrando ora più nel merito della materia poetica, potremmo dire di una semantica, del testo tirsiano, un altro macroscopico intervento adattativo riguarda tutti quei segnali fisici di riconoscimento o mancato riconoscimento della misteriosa dama: è totalmente eluso, come avevamo anticipato, il motivo della mano, così come non vi è più traccia di quello degli occhi; parimenti, cade sotto le cesoie dell'adattatore l'intera scena in cui Magdalena arriva a giocare persino con la propria voce, «recitando» alternativamente la parte della contessa di Chirinola e di se stessa. Ne *La gelosa di se stessa*, l'epilogo felice non si deve allo scioglimento del mistero intorno alle parti del corpo della dama (di volta in volta coperte o scoperte), bensì, molto più banalmente, ad un anello che Floro aveva lasciato in pegno alla dama mascherata all'inizio dell'opera.

Altri motivi sono invece ripresi, sebbene rielaborati attraverso varie strategie di appropriazione estetica e ideologica o morale. Ne è un esempio il *topos* della città labirinto e babelica con cui si aprono sia la *comedia* sia il melodramma, ovviamente con la trasposizione da Madrid a Roma: qui non trovano spazio, però, tutti quei tratti degradanti della corte esplicitati dal *gracioso* Ventura, anche attraverso la metafora topica che accosta i *peligros* e gli *engaños* di cui si può rimanere vittima per le strade di Madrid con i rischi che correrebbe una nave carica d'oro attraverso l'oceano, dove «cada manto es un escollo» (v. 49). Nel testo di Spagna, inoltre, si perde il bel parallelismo metateatrale tra il labirinto urbano e l'intricata trama della *comedia*, che ruoterà attorno agli inganni in cui lo sprovveduto Melchor, il provinciale non avvezzo alle malizie della corte, cadrà di lì a poco, come aveva previsto Ventura. Sempre in apertura, viene ripreso il tema della dote, sul quale ironizzano sia il servitore tirsiano che quello di Arcangelo Spagna: tuttavia il tema del denaro, che tanto peso ha nella *comedia*, viene quasi da subito trascurato nel melodramma, in cui, come abbiamo detto, prende piede invece il motivo dell'ascesa sociale, estremamente amplificato rispetto al modello, dove pure timidamente appariva, dal momento che Magdalena, a partire dal secondo incontro con Melchor, si fingeva contessa. Esemplificativo è quanto dice in merito Batocco, nella scena nona del primo atto (MS: 134):

BATOCCO In somma è verità  
 che sempre resta al basso  
 chi povero si fa [...]  
 Chi temuto esser vuò  
 non si mostri poltrone,  
 per prova io ben lo sò.  
 Vedrai delle persone  
 salutarti lontano  
 con la berretta in mano:

Non vi sia gente alcuna,  
 che inarcando le ciglia

di questa mia fortuna  
 si faccia meraviglia.  
 Altri si son veduti  
 più poveri pistonì,  
 che poi son divenuti  
 della casa padroni.  
 Non &c.

Riguardo al nucleo principale dell'azione, la trama amorosa che coinvolge i due giovani, è senz'altro opportuno dire che, mentre Melchor incontra la *tapada* durante una messa festiva nel Convento de la Victoria, famoso perché vi si radunavano le dame dedite all'usanza dei corteggiamenti, sui cui abusi Tirso sembra voler ironizzare, Spagna trasferisce il tutto in tempo di carnevale, giustificando così il fatto che, come sottolinea Batocco, le donne vadano, molto più lecitamente, «sotto mentite gonne». Ma non si perde solo questo aspetto, per così dire, sociologico: il punto è che il contesto sacro in cui si svolge questo primo incontro assolve ne *La celosa de sí misma* una funzione estremamente importante come ambientazione ideale per quella che a tutti gli effetti, d'accordo con Marc Vitse, dobbiamo leggere come una rivelazione di stampo mistico, che darà avvio al processo di cieco innamoramento di Melchor, incapace di riconoscere la dama neoplatonicamente idealizzata, al di fuori del particolare della sua angelica mano (si vedano le pagine che dedica a questa commedia: Vitse, 1990: 501-517). Proprio perché è stato molto sminuito questo tratto della caratterizzazione del giovane, forse ne *La gelosa di se stessa* si sente maggiormente un atteggiamento stigmatizzante nei confronti della ipotetica incostanza in amore di Floro, che in parte stempera la tendenza molto marcata a una resa melodrammatica, con i continui riferimenti dei due amanti ad Amore, che ha il potere di «frenare i passi», assalire rocche, ecc.

3. Viene da chiedersi, alla luce di tutte le notevoli differenze fin qui esposte, quanto si possa ancora considerare *La gelosa di se stessa* un adattamento della omonima commedia aurea. È indubbio che il processo di rielaborazione ha in molti sensi manipolato l'ipotesto, snaturandone l'impianto poetico e drammaturgico, con banalizzazioni delle dinamiche tra i personaggi ed edulcorazioni dei tratti più sottilmente umoristici o esplicitamente satirici. Tuttavia, vi sono alcuni echi testuali che rendono più che probabile il fatto che il canonico abbia consultato direttamente l'opera di Tirso. Un esempio significativo si trova nella scena seconda del secondo atto, dove il momento della comparazione tra le due dame, nel dialogo tra il giovane innamorato e il suo servitore, ricalca quello tra Melchor e Ventura, tanto da riusare due dei termini di comparazione dispregiativi con i quali, nella commedia tirsiana, il *galán* liquidava la promessa sposa per l'infinitamente più bella dama *tapada* (mai vista, al di fuori della mano). Nel melodramma, però, a pronunciare i versi peggiorativi è Batocco, ri-

ferendoli a Cornelia (che egli crede contessa), per spingere il suo padrone nelle braccia di Irene, la cui bellezza invece decanta:

<p>MELCHOR Ésta es asco, es un carbón, es en su comparación el yeso junto al cristal. A sus divinos despojos no hay igualdad. (vv. 1178-1182)</p>	<p>BATOCCO Più bella è Irene, e se le fa gran torto dell'altra con l'una e quel paragone, che i granci alla Luna, la neve al carbone. Se questa rimiro è un pezzo di gesso. (MS: 140-141)</p>
---	---

Di chiara ascendenza tirsiana anche certe dinamiche drammaturgiche e sceniche. Dopo il primo incontro fortuito tra Magdalena e Melchor, la dama, nel privato delle sue stanze, assieme a Quiñones, si spoglia dell'abito che ha nascosto la sua identità e gli attribuisce i cattivi pensieri che in lei ha generato l'incontro. Vi si trova una corrispondenza molto evidente nell'adattamento dello Spagna, nel momento in cui Irene, nella scena quinta del secondo atto, si rivolge direttamente ai suoi abiti con termini del tutto affini:

<p>MAGDALENA Iguálame ese vestido, que con el otro que dejo los pensamientos desnudo que aquel forastero pudo engendrar. Dame ese espejo. vv. 1004-1008)</p>	<p>IRENE Ecco già vi depongo habiti menzogneri. E silenzio v'impongo male accorti pensieri. (MS: 141)</p>
--	---

Quest'ultimo elemento, oltre a mostrare un legame con il testo di Tirso, ci invita al contempo ad escludere l'influenza di un altro adattamento della *comedia*, *La jalouse d'elle même* di Boisrobert, pubblicato nel 1650<sup>16</sup>. Qui, infatti, è del tutto assente questo motivo chiave della commedia, di cui invece lo Spagna sembra aver intuito fin da subito l'importanza e la forte teatralità, se consideriamo che si tratta di un elemento presente in tutti gli esemplari consultati.

Vi è infine la comica sequenza in cui lo sprovveduto Melchor si trova di fronte a due *tapadas*, due presunte contesse di Chirinola, che cercano entrambe di convincerlo circa l'autenticità della propria identità a dispetto di quella dell'altra, offrendo diversi segnali in modo che il *galán* possa riconoscere la giusta amata. In questa scena le due dame a più riprese si offendono alternativamente per il fatto di non essere riconosciute e alternativamente fingono di andarsene per indurre il giovane a trattenerle: la dinamica è ripresa fedelmente da Spagna, che certo, come abbiamo

<sup>16</sup> Per uno studio comparativo della commedia tirsiana e del rifacimento francese, si veda Vitse (2004).

visto anche in altri casi, non rinunciava facilmente ai quadri in cui più si evidenziava la vena comica della scrittura di Tirso<sup>17</sup>.

Pur essendo molti, come è tipico dello stile di riscrittura del canonico, gli interventi che tendono ad addomesticare la fonte, sia al genere specifico del libretto, sia al gusto del pubblico di arrivo, non mancano dunque elementi che ci spingono a confermare una chiara e diretta ascendenza tirsiana de *La gelosa di se stessa*, la cui articolata trasmissione, di cui abbiamo tentato di rendere conto nella prima parte di questo breve contributo agli studi sulle riscritture per musica di Arcangelo Spagna, ci deve comunque invitare a considerare che questi processi di rielaborazione erano tutt'altro che lineari e, soprattutto, che a caratterizzarne la gestazione era una estrema instabilità dovuta agli aspetti pragmatici legati alle circostanze della produzione e rappresentazione degli spettacoli. Com'è molto probabile alla luce dell'esame che precede, l'edizione del 1709 costituisce la versione per così dire letteraria e definitiva del nostro melodramma, voluta dal suo autore, tanto da giustificare l'aver condotto la nostra analisi comparativa con la fonte spagnola quasi esclusivamente tenendo conto di essa. Tuttavia, ciò non può in nessun modo tacitare le tracce, i residui o i vuoti lasciati da un processo di rimaneggiamento sicuramente complesso e articolato, il cui studio può contribuire – specialmente se inserito in un discorso più ampio intorno all'attività di rifattore del canonico viterbese – a far luce, almeno in parte, sulle sue pratiche adattative in relazione alle dinamiche di contesto che le determinavano e influenzavano, o alle quali egli in qualche modo tentava di resistere o porre un freno.

### Riferimenti bibliografici

- Ademollo A. (1969), *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Forni, Bologna.
- Antonucci F. (1998), *Nuevos datos para la historia de la transmisión textual de La dama duende: las traducciones italianas del siglo XVII y comienzos del XVIII*, in García de Enterría M. C., Cordón Mesa A. (eds.), *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de la AISO. Tomo I*, Universidad de Alcalá, Alcalá: 173-184.
- Antonucci F. (2007), *Arcangelo Spagna adattatore di Calderón: da El astrólogo fingido a Il finto astrologo*, in Antonucci F. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. V, *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Alinea, Firenze: 13-36.
- D'Antuono N. (1998), *Tirso de Molina and Italy. La celosa de sí misma and its Italian counterpart*, «Romance Languages Annual», 10: 525-528.
- D'Antuono N. (2003), *Il teatro in musica tra fonti spagnole e commedia dell'arte*, in Lattanzi A., Maione P. (eds.), *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Editoriale Scientifica, Napoli: 213-235.

<sup>17</sup> Su questo e altri aspetti della comicità di Tirso nella *comedia* di cui ci occupiamo in questa sede, si veda soprattutto Mata Induráin (1998).

- Franchi S. (1987), *Drammaturgia romana II (1701-1750)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Giuntini F. (1994), *I drammi per musica di Antonio Salvi. Aspetti della "riforma" del libretto nel primo Settecento*, Il Mulino, Bologna.
- Mata Induráin C. (1998), *Comicidad "en obras" y "en palabras" en La celosa de sí misma*, in Arellano I., Oteiza B., Zugasti M. (eds.), *El ingenio cómico de Tirso de Molina*, Instituto de Estudios Tirsonianos, Pamplona: 167-183.
- Profeti M. G. (1996), "Armi" ed "Amori": la fortuna italiana di Los empeños de un acaso, in Profeti M. G. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol I, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Alinea, Firenze: 99-120.
- Profeti M. G. (2004), *Comedia áurea y ópera italiana*, in Díez Borque J. M., Alcalá Zamora J. (eds.), *Proyección y significados del teatro clásico español*, Seacex, Madrid: 109-122.
- Resta I. (2016), *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», 12: 169-186.
- Sarnelli M. (2018), "Spagna, Arcangelo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 93, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma <[http://www.treccani.it/enciclopedia/arcangelo-spagna\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/arcangelo-spagna_%28Dizionario-Biografico%29/)> (2019-03-24).
- [Spagna A.] (1689), *La gelosa di se stessa, dramma del sig. Arcangelo Spagna accademico Infecondo... Rappresentato in Roma. Dedicato all' Ill.mo signor D. Michele de Tassis marchese de Paul, conte de Zel, &c. e corriero maggiore perpetuo di sua Maestà Cattolica*, Per Gio. Francesco Buagni, Roma.
- Spagna A. (1709), *Melodrammi scenici dedicati all' Eminentiss. e Reverendiss. signore il signor cardinale Francesco Barberino dal canonico Archangelo Spagna, e preceduti da un Discorso in difesa della Comedia*, libro terzo, per Dom. Ant. Ercole, Roma.
- Tirso de Molina (2005), *La celosa de sí misma*, Torres Nebrera G. (ed.), Cátedra, Madrid.
- Trecca S. (2007), *La discreta enamorada di Lope dalla 'comedia' al melodramma: Chi può s'ingegni di Arcangelo Spagna*, in Antonucci F. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. V, *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Alinea, Firenze: 127-156.
- Vitse M. (1990), *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
- Vitse M. (2004), *De La jalouse d'elle même de Boisrobert a La celosa de sí misma de Tirso de Molina*, in Pedraza Jiménez F. B., González Cañal R., Marcello E. (eds.), *Tirso, de capa y espada. Actas de las XXVI Jornadas de teatro clásico de Almagro*, Festival de Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro: 97-126.