

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Una historia española para los escenarios italianos: *L'Anagilda* de Girolamo Gigli

Elena Marcello

(Università degli Studi Roma Tre, Italia)

Abstract Girolamo Gigli's *L'Anagilda* (1711) is a rewriting of his previous play *La fede ne' tradimenti* (1689). The plot of both works draws upon a Spanish historical anecdote narrated in De Rogatis's *Historia de la perdita e riacquisto della Spagna occupata dai mori* (1664). My analysis deals with the plot and arias of both texts, and their relationship to the aforementioned source, in order to establish how and why Gigli used the Spanish anecdote to reject the mock-heroic interpretation of melodrama and, finally, to identify which version reached Barcelona in 1739.

Sumario 1 Introducción. – 2 La fuente histórica. – 3 Entre metáforas dramáticas y actitudes heroicas. – 4 La representación española de 1739. – 5 Peso y valor de la comicidad. – 6 Conclusión.

Keywords Girolamo Gigli. *Anagilda*. Italy.

1 Introducción

*L'Anagilda, ovvero La fede ne' tradimenti*¹ es un melodramma (*B*) con letra de Girolamo Gigli y música de Antonio Caldara que se representó en Roma en 1711.² Se trata de una reelaboración 'de autor' de otro libreto (*A*) de finales del siglo XVII (1689), titulado *La fede ne' tradimenti*, escrito para los *convittori* del Collegio Tolomei de Siena.³ Compuesto, según

1 Esta contribución se inserta en el proyecto de investigación *Archivio del teatro pregoldoniano* (URL <http://www.usc.es/goldoni>) del Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2011-23663).

2 La *princeps* de *L'Anagilda* es de 1711 (Roma, Antonio de' Rossi), a la que siguen otras nueve en el siglo XVIII (cfr. Sartori 1990, pp. 195-196; Smith 2010, p. 36). Según Johnston, en cambio, la primera representación de *L'Anagilda* es de 1700: «Gigli's *L'Anagilda* proved to be his most popular work. Based on an episode in Spanish history, it was first set by Luigi Mancia in 1700, but was reset by many of the greatest composers of the late baroque including Carlo Francesco Pollarolo (1705), Antonio Caldara (1711) and the Neapolitan Domenico Sarro (1718), among some eight other composers» (2011, p. 63).

3 A la primera edición (Siena, Stamperia del Publico, 1689) dedicada al príncipe D. Domenico Rospigliosi, sigue otra del mismo año y del mismo impresor. Contamos, luego, con veintisiete impresiones hasta la mitad del siglo XVIII. El libreto se editó también en la colección *Poesie drammatiche del signor Girolamo Gigli Accademico acceso* de 1708.

señala Corsetti, «in cinquanta giorni», obtuvo «infinito plauso in Bologna, in Fiorenza ed in Mantova» (1746, p. 7). La obra del Gigli arriba a tierras españolas en 1739, con una representación dedicada a su alteza real doña Luisa de Borbón, princesa de Francia, que fatalmente cierra la actividad del teatro de los Caños del Peral por un largo período de tiempo. De este espectáculo nos queda, como era habitual, un impreso (C), publicado en Madrid el mismo año, que ofrece el texto en italiano y español, indicando el nombre del autor (Geronimo Gilli) y del traductor (don Pío Félix Quazza).

En esta contribución compararemos el desarrollo dramático y las arias de los tres textos a fin de 1) demostrar que el motivo de la inspiración ibérica de Gigli reside en la antinomia en la cual se debaten los protagonistas y que los añadidos cómicos son su aportación original principal; 2) verificar si el motivo caballeresco se trata, como sostiene Smith (2010), de manera paródica; 3) y finalmente, definir qué versión del libreto llega a España y qué relación tiene con las redacciones de autor.

2 La fuente histórica

El argumento de *A* y *B* se inspira en un episodio de la España medieval accesible al dramaturgo toscano en el tercer volumen de la *Historia de la perdita e riacquisto della Spagna occupata da' mori* del padre Bernardino De Rogatis, que se imprimió desde 1660 hasta 1718, año en que salió a luz el séptimo y último volumen. El núcleo dramático trae origen de las anécdotas acerca de la prisión del conde de Castilla y de su liberación a manos de la esposa, doña Sancha.

La ambientación histórica catapulta el lector-espectador a la España ocupada por los moros, en una época de frágiles equilibrios, de luchas intestinas y frecuentes refriegas, en las que se forjan los mitos caballerescos del Cid, del conde de Saldaña o de los siete infantes de Lara. Efectivamente, el protagonista principal es el célebre Fernán González, quien consiguió el título de conde de Castilla por sus victorias contra los sarracenos; se trata de un héroe hispánico celebrado por su valor y honestidad, a quien el padre De Rogatis, siguiendo sus fuentes, exalta debidamente. A su lado no desmerece, por las muestras extraordinarias de astucia y valentía mujeril, doña Sancha, hermana del rey Sancho de Navarra, una «donna che in un composto di perfezioni tutte segnalate ed eroiche non aveva altra imperfezione che il sesso» (De Rogatis 1664, p. 187).

La *Historia...* (1664, libros 3 y 4) relata cómo el rey navarro decide vengar la muerte del padre, ocurrida años atrás a manos del conde, atrayendo a su corte a Fernán González con el falso pretexto de concederle la mano de su hermana doña Sancha. A su llegada, lo encarcela, a traición. La prometida logra liberarlo de prisión, llevándolo a hombros, como ya hizo Eneas con Anquises. El trance del caballero que, por el impedimento de las

cadena, se encuentra imposibilitado para actuar como le correspondería será el *quid* de la lectura del texto. Durante la huida se produce otra situación ultrajante, a raíz del deseo lascivo de un cura. El obstáculo es sorteado airosamente por la dama, quien, además, proporciona un medio de transporte a su prometido. En el relato histórico se narra también cómo nuevamente logra doña Sancha, ahora mujer del conde, liberar al marido de la cárcel leonesa. Estos dos últimos detalles son desatendidos en el melodrama que, como veremos, se ciñe al particular de las cadenas y a sus consecuencias.

La narración histórica proporciona a Girolamo Gigli una antinomia dramática, al oponer el amor y la honradez a la venganza y alevosía que dan principio a la acción. El título, de hecho, fija la atención en el binomio fe-traición, centrándose posteriormente en la figura de Anagilda, ejemplo de fe que supera el deseo de venganza y desagravia al ofendido. El conflicto, serio, adquiere más fuerza debido al enfrentamiento de sexos, que el dramaturgo duplica insertando en la ecuación a otra mujer, Elvira. De esta manera los protagonistas se configuran en dos damas: Anagilda, cuyo nombre «per miglior suono della musica» (Gigli 1711, f. 3r) substituyó al de Sancha, y el personaje ficticio de Elvira, hermana de Fernando; y dos galanes: Garzia, rey de Navarra, y el conde de Castilla Fernando. El cambio de nombre de la protagonista debió inspirárselo la reina Anagilda, madre del heredero al trono Don Sancho, de la que trata De Rogatis en el primer volumen de su *Historia...*, pues ambas figuras comparten el prototipo de la mujer fuerte. Merece la pena abrir un paréntesis para recordar que también este personaje histórico tiene su espacio en escenarios italianos. El «drama per musica» *L'Anagilda* impreso en Venecia en 1735, por ejemplo, no se corresponde con la pieza de Gigli, sino es una versión dramatizada de los avatares del rey Sancho y de su madre supuestamente sacados «dalla famosa tragedia spagnola del celebre D. Pietro Calderon della Barca, intitolata il Don Sancho» (*L'Anagilda* 1735, f. A4r). La presencia de la reina Anagilda, sin embargo, puede retrotraerse, por lo menos, a 1686, año en que se publica *Il Roderico* (Lucca, per i Marescandoli, 1686) che dramatiza su historia.⁴

4 A este respecto cabe señalar que en el ejemplar de la Fondazione Cini de Venecia (RO-LANDI ROL 0750.01) hay anotaciones a mano en la cubierta y una de ellas señala como fuente precisamente la «Ist. Spagn. Del Rogatis. Vol. primo» (p. 6). Merecería la pena también verificar a qué personaje se representa en *L'Anagilda overo Il Rodrigo. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro del Falcone di Genova l'anno 1687* (Genova, Antonio Casamare, 1687), dos de cuyos ejemplares se conservan en la Biblioteca Universitaria de Bolonia, según la ya citada base de datos *Corago*.

3 Entre metáforas dramáticas y actitudes heroicas

El eje de la interpretación del melodrama reside en la situación anti-caballeresca en la cual se encuentra el protagonista masculino, quien, imposibilitado para actuar en defensa de su dama, está en baldía de los eventos. Los momentos más anti-heroicos se relacionan con la actuación varonil de Anagilda. El acto de llevar a hombros al amado, que podría perfectamente ser tratado cómicamente, confluye en ambos libretos (*A* y *B*) en la creación de una metáfora dramática (y lírica). Prevalece (y era de esperar) la antinomia entre lealtad y traición, entre amistad y enemistad que provoca el conflicto interior de los enamorados, por lo que, creo, disminuye el potencial paródico señalado por Smith. El binomio fe-traición proclamado desde el título hilvana los actos tanto de Anagilda como de Fernando y se extiende simétricamente también a la pareja secundaria.

Al haber sido causa de la prisión del amado, Anagilda ve menguar su justo deseo de venganza y aumentar su deshorna. Este sentimiento se expresa con claridad en un aria añadida en *B*:

La mia fede più fede non è,
ha perduto la chiarezza e candor.
Nel mio seno, ove corre al riposo
affidato l'ardor del mio sposo,
laccio infausto di morte si fe
ciò che nodo pareva d'amor. (Gigli 1711, p. 37)

El 'lazo' o 'nudo' de amor de la situación de origen se ha transformado en atadura real con la prisión del conde, y la dama, a pesar de haber sido involuntaria «esca amorosa», ve, por ello, su fe manchada. La imagen se renueva en la fuga que tiene lugar al final del segundo acto y prosigue en el último. Si durante su liberación Fernando hiere sin querer a la amada, lo que da pie a un intenso diálogo de amantes contrastados, en la subsiguiente escapada por el bosque, ambos compiten en sufrimiento: ella, por verle en cadenas; él, por haberla herido. De ahí otros añadidos musicales: el dúo de la segunda jornada (Gigli 1711, esc. VI, p. 41) y el aria de apertura añadida en la tercera (Gigli 1711, esc. VI, p. 67). Esta última focaliza la atención en los hierros que impiden al conde actuar. Smith se ha detenido en ella y, contrastando el texto con música, ha concluido que «Fernando remains musically heroic in the face of adversity, his physical imprisonment prevents him from accomplishing his designated part in the drama. Both librettist and composer thus satirize the role of the hero» (2010, pp. 48-48). Lamentablemente, no tenemos facultad para contrastar el texto con la música, elemento determinante para un correcto análisis del libreto, a pesar de haber revisado la edición de *B* junto con el texto de la

partitura, conservada en la Biblioteca Diocesana de Münster⁵ (cfr. Caldara, Gigli s.f.).

Catene del pié,
 or sí che mi siete
 d'impaccio penoso,
 or sì mi pesate.
 Soccorso, mercè:
 o voi mi tenete
 quel pié frettoloso
 o voi vi spezzate.
 Catene &c. (Gigli 1711, p. 67)

El aria se entona cuando, por un malentendido, Anagilda se aleja ofendida. No estamos en una situación de peligro, en la que el galán deba mostrar su heroísmo, sino en un clásico equívoco de comedia. Si hay que poner tacha a la actitud anti-heroica del conde, debemos acusarlo de desatender sus deberes políticos, de no clamar por la ofensa recibida. Y esto ocurre desde el principio y es meridiano en el aria, común a ambos libretos:

Questi ceppi e quest'orrore
 più terrore
 non han per me,
 ch'assai bello agli occhj miei
 è quel loco ov'io potei,
 idol mio, piacer a te.
 Questi &c. (Gigli 1689, p. 24; 1711, p. 52)

Liberado de los hierros por un pastor, Fernando recuperará su capacidad de actuar de manera heroica, a pesar de los intentos de Anagilda en disputarle el derecho a intervenir en el rescate de Elvira, ahora prisionera de Garzia. Con el desenlace se cierra el círculo y, al triunfar el Amor, las comprometidas cadenas se transmutan en los lazos matrimoniales celebrados en el coro final «Di catene, d'offese e d'inganni...» (Gigli 1711, p. 85).

La antinomia fe-traición de la que partimos tiene un correlato en otra, verdad-engaño, asignada a la pareja secundaria. Consideremos el disfraz de Elvira, recurso teatral corrientísimo para la creación de enredos. Para ir al rescate del hermano, la segunda dama se disfraza de moro, preguntándose cómo puede ser «immagine [...] d'una gran fede» (Gigli 1711, p. 41) el ir vestida como un infiel. Decidida a afrontar al rey, le

5 Münster, Diözesanbibliothek, Caldara, Antonio; Gigli, Girolamo. *L'Anagilda: o vero La fede ne' tradimenti*, Sant. HS. 801, s.f.

espeta: «fidati di tua frode, io di mia fede | mi fiderò, che spesso il ciel concede | punir l'inganno altrui con altro inganno» (Gigli 1711, p. 44). No duda, por lo tanto, en mentir al mentiroso para alcanzar su fin, y su discurso puede relacionarse con el alegato sobre la legitimidad del engaño (Gigli 1711, p. 35) que pronuncia el rey Garzia. Meridiana es, a este respecto, otra aria de Elvira añadida en B:

Dico il falso e dico il vero,
so ingannar e l'alma ho fida:
chiaro ho il cor, se 'l volto ho nero,
e son debole e son forte,
so temere e amar la morte,
sgrido e prego l'omicida.
Dico il falso &c. (Gigli 1711, p. 61)

La atribución del papel heroico a los personajes femeninos es praxis habitual en el Seiscientos. La idea expresada por Elvira de que también para las «donzelle ancor nasce l'alloro» participa de las virtudes «donesche» de reinas, Amazonas, mujeres varoniles y fuertes del teatro, no solamente del italiano. Y comparte también su destino, pues todas, inevitablemente, sucumben al amor. Este elemento, que debería considerarse a la hora de valorar el menor impacto de los personajes masculinos, se conserva con variantes en las tres versiones del melodrama como demuestran las arias siguientes:

Sa la femmina esser forte
se alla morte
incontro va,
e la rende meno ardita
no 'l periglio della vita,
ma la cura d'onestà.
Sa &c. (Gigli 1689, p. 15)

Il timor d'una donzella
non è mai timor di morte
e la donna è sol men
forte
per timor dell'onestà.
La conchiglia teme
anch'ella,
duro,
ma il fuggir fa più sicuro
il candor di sua beltà.
Il timor &c. (Gigli 1711, p. 34)

Costante il fiero aspetto
non sa temer la morte:
lo sa quest'alma forte,
questo mio cor lo sa.
Nel mio german ch'adora
vive quest'alma ogn'ora
senza sperar mai pace,

Constante el fiero aspecto
no teme de la muerte:
lo sabe esta alma fuerte
y también mi valor.
A mi hermano que adora
vive el alma deudora
sin esperar reposo

senza trovar pietà.
Costante &c.

y sin hallar piedad.
Constante &c. (Gigli 1739, pp. 34-35)

Y también fundamenta el debate interior de Anagilda, recalcado en otra aria añadida de *B*. Con «Cara man del padre esangue | dammi spirito alla vendetta» (Gigli 1711, p. 26) la dama clama venganza ante la estatua de su padre para reconocer en seguida que el corazón le dicta lo contrario: «Mentre impugno questa spada | il mio cor tengono a bada | un desio che chiede sangue, | un desio che dice aspetta. | Cara man &c.» (Gigli 1711, p. 26).

4 La representación española de 1739

El título de *C* es el de *La fede ne' tradimenti: Dramma per musica...* (*La fe en las traiciones: Drama en música...*), lo que invitaría a pensar que podría tratarse del primitivo libreto *A*. Sin embargo, el cotejo de los tres textos, si bien limitado a la distribución de las escenas y a las letras para la música (arias y dúos), revela que el texto usado es una edición contaminada de *A* y *B*. La versión para los escenarios españoles *C* refleja una distribución similar a la de *B*, pero desprovista de los *intermezzi*, y tiene la singularidad de concluir en el segundo acto una acción que en *B* se mantiene en suspenso con el fin de reanudarla al principio del tercero. A falta de un cotejo exhaustivo, merece la pena considerar que la edición de 1716 de *A* presenta arias que se añadieron en *B*, por lo que no parece descabellado suponer como antígrafo una edición de *A* publicada después de *B* que contamina ambos libretos. Si tomamos como piedra de toque, por ejemplo, el aria añadida en I, 11 de *B* «Tra nembo e procella», esta se encuentra en la edición florentina de 1718, pero no en la napolitana, que destaca además por tener dos personajes cómicos diferentes (Padiglio e Rosicca), y en la impresión de 1723; en cambio, las ediciones de 1721, 1732 y 1734 tienen en ese punto otro inserto musical, que tampoco se corresponde con el texto italiano de *C* («Tutti, o nemici miei»). Ciertamente, la peculiar transmisión textual del melodrama, repleta de reformas que reflejan espectáculo, ocasión, compositor y gusto musical diferentes, dificulta tanto la labor de edición como la reconstrucción de la fortuna escénica. Y tampoco ayuda no haber podido examinar todas las ediciones anteriores a 1739.

El espectáculo corrió a cargo de una compañía italiana y los intérpretes fueron Mario Bondichi, llamado Mariuccio (Fernando), Maria Marta Monicelli (Anagilda), Giacomina Ferrari (Garzia) y Virginia Monticelli (Elvira) que reflejan los timbre vocales de cada personaje (Gigli 1739). La música, según se indica, fue de varios autores. La acción se sustenta en los cuatro protagonistas principales, por lo que se desbrozan (pero debería identificarse el antígrafo para estar seguros) las comparsas y, sobre todo, la pareja cómica de Dorina-Grullo.

Cotarelo y Mori recoge los datos sobre la traducción de don Pío Félix Quazza «que se dice ‘vecino de esta corte’, pero que sin duda era italiano» (1971, p. 91). Su origen se delata aún más si atendemos a la traducción del texto, cuya finalidad, como es sabido, era de ofrecer un guion inteligible de la acción y la «parola cantata». No se trata, por lo tanto, de una versión muy esmerada por más que se intente ajustar el texto a la versificación, y en muchas ocasiones, el traductor esquivo los escollos lingüísticos de manera algo burda. Los límites de espacio nos impiden entrar en detalle sobre estos aspectos.

En *C*, como de costumbre, el texto fue adaptado (más bien recortado) para público español menos tolerante con los insertos musicales. Por ello, se redujeron drásticamente las arias, suprimiéndolas o transformándolas en recitativos, hasta dejar cinco en el primer acto, cinco en el segundo y seis, seguidos del coro final, en el último. Asimismo, se sustituyó la letra de muchas y se cercenaron también los recitativos.

Si atendemos a la interpretación de Smith (2010), Gigli, al reelaborar *La fede ne' tradimenti* en *L'Anagilda*, ataca los dictámenes estético-literarios de la academia Arcadia, uno de cuyos patrones era el príncipe Ruspoli, destinatario del espectáculo. La hipótesis se fundamenta precisamente en el tratamiento de lo cómico y en la parodia de lo heroico. Por un lado, la usurpación del papel del héroe por parte de la mujer, la adición de personajes y escenas cómicas (las secuencias y los *intermezzi* protagonizadas por Dorina y Grullo) y la creación de nuevas arias aumentan el mestizaje serio-cómico, contra cuyo uso iba la Arcadia. Es indudable que los interludios de *B* y las arias no encajan con la estética arcádica (Smith 2010, pp. 37, 40 y 46), pero todos estos ingredientes se corresponden con los del teatro «spagnoleggiante» del Gigli y del propio género melodramático. Dudamos si su utilización para este espectáculo deba considerarse prioritariamente como un ataque directo hacia las ideas renovadoras de la Arcadia, de la cual Gigli fue expulsado solo en 1720; más bien parece el atento y experto uso de una fórmula dramática, de por sí, serio-cómica, que ha sido en sus inicios blanco de las poéticas tradicionales como, ahora, de las arcádicas. No es inverosímil que Gigli, cuya polémica personalidad se manifestó contra jesuitas, *cruscanti*, hipócritas, curas y académicos – testimonio de ello son los escándalos de muchas de sus obras –, pueda expresarse en este melodrama en contra de la Arcadia. Ello no obstante, no creo que sea esta la lectura correcta. No veo en la *L'Anagilda* (*B*) una parodia caballerescas, como tampoco en *La fede ne' tradimenti* (*A*).

5 Peso y valor de la comicidad

Para calibrar el peso cómico (o si se quiere, anti-heroico) de *B* frente a *A*, son más importantes las intervenciones de Dorina y Grullo, quienes invierten el registro lingüístico-literario elevado de los señores y exponen su peculiar visión de cortejo y del matrimonio. La aparición en escena de Dorina ocurre precisamente después del soliloquio heroico de Anagilda, quien se debate entre su amor por Fernando y el deseo de venganza (cfr. «Quella man che m'ha tradita», Gigli 1711, p. 17). La secuencia nos presenta a una criada coqueta que pretende competir en belleza con las demás «damigelle». Está delante del espejo, empolvándose, disimulando la marca de nacimiento que le legó su madre por comerse un «migliaccio», poniéndose carmín y lunares, y alabando su belleza con la graciosa aria «Occhi neri, | occhi folletti, | diavoletti, | tentatori...». Su deuteragonista es Grullo, cuyo nombre ya anuncia su carácter. Estamos ante el tipo del viejo enamorado, estúpido y avaro, cuyos defectos serán usados por la maliciosa Dorina con el fin de postergar sus esponsales. He aquí una mujer tramoyista, quien mantiene al «pazzo Grullo» en sus redes («È grosso il merlotto, | è preso ed è cotto, | ma penne non lassa. | Le penne vogl'io | che il merlo è stantio. | È duro e trapassa») y logra incluso que desembolse algún dinero.

Las secuencias cómicas de Dorina y Grullo que, recordemos, no aparecen solo en los intermedios, sino también dentro del melodrama, están muy bien logradas. Sin embargo, suelen eliminarse en la mayoría de las ediciones posteriores a la *princeps*, y esta supresión debe considerarse a la hora de valorar el alcance cómico del libreto representando en España. Más precisos seríamos si dijésemos que no tenemos constancia de los intermedios de los libretos sucesivos a *L'Anagilda*, que debían ser el principal aporte cómico del drama; ello no obstante, nos parece significativa la eliminación de los criados de la propia obra.

6 Conclusión

Aunque este análisis adolezca de la falta de una confrontación entre la «parola cantata» y la música, la reelaboración de *A* en *B* inserta personajes cómicos e *intermezzi* que promueven un contrapunto cómico, que es, en mi opinión, muy contenido y puntual; por otro lado, amplifica las pasiones de los personajes elevados con la adición de arias.⁶ El movimiento dramático

6 Frente a la convencionalidad de algunos recursos del género presentes en *A* y *B* (doble pareja, lugares dramáticos, final feliz, peripecias, etc.), merece la pena resaltar este interés por el conflicto interior de los protagonistas, por un dilema que en *B* se enfatiza a través de las arias. Predilección similar se encuentra también en otros libretistas contemporá-

se ajusta entonces a cuanto aconsejaba Pier Jacopo Martello en *L'impostore* a propósito del segundo acto del melodrama:

Le passioni sien varie, ed opposte. Se puoi, l'odio si contrapponga all'amore, l'amore all'odio. L'ira vi abbia ancor la sua parte; ma l'amorosa passione di tutte le altre trionfi; e le altre non servano che a far spiccar questa, la quale, essendo la più comune a tutti gli uomini, si vede rappresentata più volentieri. (citado en Gronda 1997, p. XXVI)

Por esta razón, el tema histórico debió interesar al comediógrafo italiano, quien lo reforzó con una segunda pareja. Al llegar a España el elemento cómico originario pierde su valor. Las dos escenas de Dorina y Grullo no figuran y, pese a que la costumbre editorial no siempre ofrece los intermedios, estos con toda probabilidad ya no serían los de Gigli. En España disminuye también la parte mélica, que, sin embargo, sigue destacando el contraste de pasiones. Aún así, el estilizado libreto confirma su eficacia escénica, así como lo demuestra el hecho de que circula por Italia y Europa con otro título, cual tosca manera de contrahacer un texto: sabemos que en 1700 *A* se representa en Milán con el título de *L'innocenza difesa*, de la que da constancia al propio autor Ludovico Muratori (cfr. Favilli 1907, p. 213), y en 1734 *B* se representa en Londres con el título de *Fernando* (Londra, per Sam. Aris.).

Bibliografía

- Agieo, Oresbio [Corsetti, Francesco] (1746). *Vita di Girolamo Gigli sanese detto fra gli Arcadi Amaranto Sciaditico...* Firenze: Stamperia all'insegna di Apollo.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1917). *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- De Rogatis, Bernardino (1664). *Historia della perdita e riacquisto della Spagna occupata da' mori*, vol. 3. Venezia: Guerigli.
- Favilli, Temistocle (1907). *Girolamo Gigli senese nella vita e nelle opere: Studio biografico-critico con appendici di documenti inediti e di ricerche bibliografiche*. Rocca S. Casciano: Licinio Cappelli Edit. Lib. di S.M. la Regina Madre.

neos - como, por ejemplo, Antonio Salvi (cfr. Giuntini 1994) - y se debería relacionar con la plaza de recepción del *dramma per musica* y con la evolución del género melodramático entre finales del Seiscientos y principios del siglo XVIII. La misma reflexión es aplicable al análisis, aquí forzosamente somero, relativo al ajuste del elemento cómico.

- Gigli, Girolamo (1689). *La fede ne' tradimenti: Dramma per musica fatto cantare da' SS. convittori del nobil Collegio Tolomei di Siena pel Carnevale di quest'anno 1689*. Siena: Stamperia del Publico.
- Gigli, Girolamo (1711). *L'Anagilda: Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro domestico dell'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor Principe di Cerveteri pel Carneval del 1711*. Roma: Antonio de' Rossi alla Chiavica del Bufalo.
- [Gigli, Girolamo] (1739). *La fede ne' tradimenti: Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo Regio Teatro de los Caños del Peral in quest'anno 1739... / La fe en las traiciones: Drama en música, que se ha de representar en el nuevo Regio Coliseo de los Caños del Peral, en este año de 1739...* Madrid: s.n.
- Giuntini, Francesco (1994). *I drammi per música di Antonio Salvi: Aspetti della 'riforma' del libretto nel primo Settecento*. Bologna: Il Mulino.
- Gronda, Giovanna (1997). «Il libretto d'opera fra letteratura e teatro». In: Gronda, Giovanni; Fabbri, Paolo (a cura di), *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*. Milano: Mondadori, pp. XI-LIV.
- Johnston, Keith James (2011). *È caso da intermedio! Comic Theory, Comic Style and the Early Intermezzo* [PhD dissertation] [online]. Toronto: University of Toronto. URL <https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/31793> (2014-07-01).
- L'Anagilda: Drama per musica da rappresentarsi nel famoso Teatro Tron di San Cassiano nel Carnovale dell'anno 1735* (1735). Venezia: Marino Rossetti.
- Sartori, Claudio (1990). *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Cuneo: Bertola & Locatelli Editori.
- Smith, Ayana (2010). «The Mock Heroic, an Intruder in Arcadia: Girolamo Gigli, Antonio Caldara and *L'Anagilda* (Rome, 1711)». *Eighteenth-Century Music*, 7 (1), pp. 35-62.

