

LA TRADUCCIÓN DE COMELLA DE *GLI AMORI DI COMINGIO* DE G. A. GUALZETTI

BELÉN TEJERINA

UNIVERSITÀ DI ROMA "LA SAPIENZA"

El martes 24 de octubre de 1797, la compañía de Francisco Ramos estrenaba en el teatro del Príncipe de Madrid *Los amores del conde de Cominges*. El espectáculo estaba formado por una pieza de un solo acto, *Hércules y Deyanira*, una tonadilla y un sainete, seguramente, *La señorita irresoluta o la función casera*; toda la función era obra de don Luciano Francisco Comella (véase Andioc & Coulon 1996). Según declaran los redactores del *Diario de Madrid* el día del estreno: era "todo nuevo de teatro". El espectáculo se mantuvo en cartel hasta el día 29 de ese mes, y no se volvió a reponer. En el ejemplar publicado con motivo de esta representación se especifica "traducido libremente del idioma italiano al español", sin citar el nombre del autor italiano. De hecho, algunos críticos han pensado erróneamente (Salvá 1872: 567, 581; Cotarelo 1902: 55, 522; Coe 1935: 15, 92) que Comella se había basado en la conocida obra de François-Thomas-Marie Baculard d'Arnaud (1718-1805) *Les amants malheureux*, publicada en 1764, aunque su estreno no tuvo lugar hasta 1790 en el teatro de la Comédie-Française de París. Esta obra, recordemos, que tanto eco tuvo en Europa (véase Inklaar 1925), en España la tradujo en 1791 Manuel Bellosartes con el título de *Los amantes desgraciados* (véase García Garrosa 1992); en Italia, en cambio, esta pieza de Baculard se tradujo inmediatamente, en 1767; en la misma fecha se dieron a la imprenta nada menos que dos traducciones, la de Ercole Rondinelli y la del marqués Francesco Albergati Capacelli.

Empecemos por decir que Comella en esta traducción se basa en la primera parte de una trilogía que escribió el dramaturgo napolitano Giacomo Antonio Gualzetti dedicada a los amores desgraciados del joven conde de Cominges. Necesario es comentar que la fuente en la que se inspiró Gualzetti para componer su trilogía no fue la pieza de Baculard, como creen algunos críticos, sino la primera parte de la novela de Claudine de Tencin (1682-1749) *Mémoires du comte de Comminges*, publicada anónimamente en 1735 (Derla 1959 y 1960). Gualzetti titula la primera parte de la trilogía *Gli amori del conte di Comingio*; la segunda, *Adelaide maritata o sia Comingio pittore*, y la tercera *Adelaide e Comingio romiti*; obras estrenadas probablemente en 1787, en el teatro de' Fiorentini de Nápoles. Cabe añadir que la novela de la marquesa de Tencin también

fue la fuente en la que se inspiró en Francia Baculard y, en Italia, Giovanni De Gamerra en *I solitari*. Preciso es aclarar que la obra de Madame Tencin no era desconocida a Comella, como acaba de demostrar René Andioc en el homenaje a Elena Catena; entre los textos que utilizó para escribir *El sitio de Calés* (1790), no fue *Le siège de Calais* de De Belloy como se ha creído hasta ahora, sino la novela de Madame Tencin del mismo título; creemos no ir descaminados al suponer que no es posible que Comella no conociera también las *Mémoires du comte de Comminges* de C. Tencin, quizás es precisamente la lectura de esta novela lo que le impulsó a traducir la adaptación italiana y la noticia del éxito logrado en todos los tablados italianos de la trilogía gualzettiana.

Antes de empezar a analizar *Los amores del conde de Comingés* de Comella, queremos detenernos en trazar un breve perfil biobibliográfico de Gualzetti, del cual tenemos actualmente muy pocas noticias; sin duda el documento más interesante, subrayemos, es un artículo de Benedetto Croce de 1928 (Croce 1935), que no todos los críticos conocen. De hecho, según hemos constatado, Gualzetti no figura en ninguna de las innumerables biografías, bibliografías y repertorios dedicados al teatro italiano tanto de su época como contemporáneos. Añadamos que su nombre ni siquiera aparece citado entre el de los escritores del reino de Nápoles.

Giacomo Antonio Gualzetti debió nacer en Nápoles a mediados del siglo XVIII, fue un dramaturgo que colaboró en el teatro de' Fiorentini. Desde 1777 forma parte de la Academia de la Arcadia de la colonia de Mergelina con el nombre de Eriso Meliaco (Giorgetti 1977: 99); nombre que suele poner en el frontispicio de sus obras de forma abreviado: "Eriso". En la tragedia *Polissena*, de 1783, el autor especifica sus datos: "Pro-vice-Custode e Deduttore della medesima". Se le ha considerado por sus comedias *Guglielmina* y *El mendico* como un representante del teatro "jacobino" italiano. De hecho en 1799, cuando se proclama la "Repubblica Partenopea", Gualzetti forma parte activa de ella, hasta el punto que su obra *Adelaide e Comingio* se eligió para festejar la proclamación del recién inaugurado régimen en un espectáculo celebrado en Nápoles en el teatro de Portonovo (Viviani 1992: 382). Es necesario precisar también que Eriso escribe panfletos en dialecto napolitano para divulgar "i principi della società, i diritti, i doveri dell'uomo e del cittadino, tutti i principi infine e le massime fondamentali della democrazia" (Greco 1981: xcv). Esta actividad gualzettiana animó a Eleonora de Fonseca y Pimentel (Croce 1949) a comentar la importancia republicana de los escritos del dramaturgo en un artículo aparecido en el *Monitore napoletano*.¹ A los pocos días Gualzetti fue encarcelado por haber publicado "un'opera contenente il veleno repubblicano con sentimenti insinuanti ed infamanti alle Sacre Persone" (Croce 1935: 161-162); el 4 de enero de 1800 el dramaturgo napolitano fue ajusticiado en la horca en la plaza del Mercato junto con Marcello Scotti, Giuseppe Cammarota y Nicola Ricciardi (Croce 1935: 162-163).

¹ "6 pratile, anno VII della Libertà e I della Repubblica Napoletana, osia del 25 maggio 1799", citado por Croce 1935: 161.

A mi juicio, el silencio que se ha cernido sobre la actividad literaria y la personalidad de Gualzetti podría obedecer a motivos de carácter político, a pesar de la importancia y fama que alcanzó su trilogía, representada incluso hasta el siglo XX, como constata Croce haberla visto representar en su juventud; Verga la cita en *Mastro-Don Gesualdo* (Verga 1968: 65). Necesario es añadir que Leandro Fernández de Moratín en 1795 vio en la Scala de Milán las dos primeras partes de la trilogía (Fernández de Moratín 1988: 549).

Preciso es detenernos, aunque sea brevemente, en la producción literaria de Gualzetti, que todavía está sin catalogar íntegramente; además de la trilogía dedicada a Cominges y de las comedias originales, que acabamos de citar, escribe una comedia del arte, *Robison Crosue*, traduce del francés *Le Fou raisonnable* de Joseph Patrat y *L'Esprit de contradiction* de Charles Rivière (Dufresny), de cuya traducción se hicieron ediciones hasta bien entrado el siglo XIX (véase Santangelo & Vinti).

La trilogía dedicada a Cominges, como ya se ha indicado, se debió estrenar en 1787. Su primera edición, tal y como consta en el ejemplar que hemos utilizado,² quizá sea la publicada en Venecia en 1792, sin imprenta pero “con licenza de'superiori”. En realidad, donde se imprimió esta edición del dramaturgo napolitano fue en Nápoles y no en Venecia, tal y como precisa en 1808, el redactor de las *Notizie storiche-critiche*, que acompañan a la edición de *Gli amori del conte di Comingio*, aparecida en la *Terza Raccolta* de la prestigiosa colección veneciana de textos teatrales el *Anno Teatrale* (Gualzetti 1808); es necesario comentar que el hecho de falsificar el frontispicio ocurría a menudo en esta época al considerarse las ediciones venecianas de gran prestigio y por lo tanto de fácil difusión y venta (véase Infelise 1989). Precisemos que la trilogía publicada en 1792 formaba parte de una “Collezione di commedie” y que probablemente iba acompañada de una nota, que por el momento no he logrado encontrar. Dicha “Collezione” estaba compuesta, según se dice, al menos, de siete opúsculos; además de *Gli amori di Adelaide* hemos podido identificar *Il mendico* y *Le truppe in Franconia*.

Hay que subrayar que a pesar de que Comella haya realizado numerosos cambios en la versión española, sigue en líneas generales el hilo del original italiano. El hijo del marqués de Cominges está de incógnito en Bagnieres con el supuesto nombre de “cavaliere di Lungonois”; el objeto, según el interés paterno, es buscar escrituras y documentos para demostrar que era el heredero legítimo del mayorazgo de la casa de Cominges; su bisabuelo injustamente había dejado dicho mayorazgo al segundo hijo. El joven, la noche anterior al desarrollo de la acción, en una fiesta -en la novela será en un balneario- había conocido a una bella marquesa, la cual pierde un brazaletes; esta circunstancia colabora a que Comingio se enamore de ella y luche por recuperar el brazaletes y entregárselo. Precisemos que nuestro joven, no obstante sus esfuerzos, no logra saber el nombre de la dama. Cominges padre otorga a su hijo permiso para

² Se trata de una edición hoy rara de encontrar; hemos utilizado un ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele de Roma: 35.12.E.10 (Gualzetti 1792).

casarse con la marquesa, pero al formalizarse el matrimonio se descubre que es Adelaida de Lusán, su prima hermana, hija y heredera de sus grandes enemigos y el matrimonio no se puede celebrar por la rotunda oposición de su padre. Cominges, por amor a Adelaida y para que no pierda los derechos al mayorazgo, al igual que en la novela de C. Tencin, quema toda la documentación que acreditaba la legitimidad de la herencia.

El primer problema que nos hemos planteado a la hora de afrontar el estudio de la traducción comellana es el texto utilizado por el escritor catalán. Tuvo que ser seguramente la edición de 1792;³ edición, dicho sea de paso, que sirve de modelo a las posteriores. Pero cabe suponer que Comella haya utilizado un texto manuscrito. La fama de la trilogía gualzettiana, como dijimos, fue amplísima, y hasta se constata en el *Anno Teatrale*; aquí se declara que publican la trilogía de nuevo, porque en 1808 es difícil encontrarla en las librerías “benchè non siano tre quadri di Tiziano o di Tintoretto, pure hanno in se tutti un non so che di buono [...] che son ricercati nè facilmente si trovano” (Gualzetti 1808: 68). Se queja, sin embargo, el redactor de la nota del feo italiano en que está escrita, y se permite corregir “alcuni errori di lingua” que por falta de espacio no podemos ilustrar.

Empecemos por comentar que Comella no ha realizado cambios de envergadura en la estructura de la pieza italiana. El traductor español conserva los cinco actos del texto original italiano, pero esto, a nuestro juicio, no puede considerarse originalidad en la producción del comediógrafo catalán, como afirma Topete (1981: 117, 191); al crítico americano le ha pasado desapercibido tal vez que se trata de una traducción y no de una pieza original. Observación idéntica dedica Topete (1981: 117, 192) a la traducción de *I falsi galantuomini* de C. Federici (véase Tejerina 1996). La profesora McClelland no subraya que se trata de una traducción y ve en ella características del teatro de Marmontel (McClelland 1970: II, 495).

Comella, para adaptar el original italiano a la tradición española, convierte la prosa en octosílabos.⁴ La usanza española también lleva al traductor vigitano a no señalar las escenas en la versión, aunque éstas, según costumbre, aparezcan indicadas en el texto italiano. Es necesario precisar además que en la edición de la comedia de Gualzetti de 1792 presenta errores en la numeración de las escenas, errores que por cierto se repiten en la edición veneciana de 1808, pero que en el texto comellano no se pueden constatar al no numerar las escenas, y esto podría haber sido una ayuda para saber con certeza la edición utilizada por Comella. En realidad, el número de escenas que tiene el texto gualzettiano es de 37 y no de 38.⁵

Por lo que se refiere a la lista del reparto, y como solía ser costumbre, el traductor no sigue el mismo orden del texto italiano, prefiere empezar citando a los Cominges en

³ Es evidente que no puede ser una ed. de 1804 como escriben Calderone & Pagán (1997: 366) por ser posterior a la ed. de Comella; es cierto que, a diferencia de otras fichas, aquí no se citan los ejemplares manuscritos existentes en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

⁴ Con asonancia en *a-a* en el primer acto, en *i-o* en el segundo, *e-o* en el tercero y cuarto y *e-a* en el quinto.

⁵ El acto I está formado por 4 escenas y no 6, el II por 9, el III por 7, el IV por 9 y no 8 y el V por 8.

lugar de seguir el texto italiano y hacerlo con Adelaide di Lussan y la *contessina* Matilde; merece la pena comentar con particular atención las numerosas alteraciones llevadas a cabo por Comella al traducir e interpretar algunos de los nombres de los personajes; Eriso con el fin de observar la verosimilitud en la representación cambia conscientemente en el reparto el nombre real de Comingio con el de cavalier di Lungunois, también dado a su padre (Lungunois Padre); el fin es el mantener el incógnito total del protagonista en la pieza y crear en el espectador/lector la ilusión teatral. Por el contrario, Comella utiliza en la lista del reparto el nombre de conde de Cominges (padre e hijo), pero cuando se les menciona en el diálogo usa caballero de Lungunois; este hecho crea incompreensión en el lector, que puede llegar a pensar que se trata de dos personajes diferentes. Añadamos que el elemento fundamental de la pieza reside en que el espectador/lector no sepa, hasta el final, que Lungunois es el conde de Cominges, hecho que impide, como dijimos, el matrimonio de los dos enamorados.

Caso análogo sucede con el conte Barbaglia, en cuyo palacio se aloja de incógnito Cominges: aparece en el reparto de la traducción con el genérico de “conde”, y al referirse a él en los diálogos se hace con el nombre completo. Por lo que se refiere a “la marchesina Adelaide di Lussan”, nuestro traductor en el reparto suprime el título de marquesa (Adelayda de Lusán), incapacitando al lector/espectador a identificarla en las múltiples ocasiones en que en los diálogos se habla de la “marquesa”. Estos cambios son a mi juicio sorprendentes, ya que constituyen un claro descuido e imprecisión de la traducción comellana. Queremos añadir, aunque tenga escasa importancia para la comprensión de la pieza, que las figuras de los criados, claramente especificados en el texto italiano: “servo della marchesina che parla”, “servi del conte”, “servi di Lungunois Padre”, se suprimen en la lista del reparto de la versión; Comella sólo cita a Próspero “cameriere del conte”, al que en la traducción se asciende a “mayordomo”. El “cavaliere Ernesto” (caballero Ernesto) y el “cavalier di San Odón” (caballero de San Odón) no han sufrido alteraciones.

Como sucede en la mayoría de las traducciones de textos teatrales, Comella, con objeto de españolizarla, ha cambiado la ortografía de nombres y apellidos para adaptarlos al oído y a la comprensión de su público: Lussan@Lusán; barone di Brebille@barón de Berbill; Espremaille@Spremevill; cabe añadir que hemos registrado otras veces el cambio completo de algunos nombres, aunque exista correspondencia en español: contessina Eugenia@condesa Sofía; principessa Marianna@duquesa Carlota. Queremos, además, añadir que las alteraciones del texto español no se limitan únicamente a tales cambios sino que llegan incluso a modificar el significado de las escenas dramáticas de la pieza italiana. Así, por ejemplo, la “contessina Matilde” acude a jugar la partida la noche antes de empezar la comedia: “Io fui da Belloi, dove vi si tenne un fulminante faraone. Vi ci perdei qualche luigi” (II, 4; Gualzetti 1792: 19); en esta ocasión Comella no sólo cambia el nombre “Belloi”, sino que se suprime el objeto de la velada y por tanto la libertad de que gozaba la mujer italiana en acudir a casa de un amigo a jugar a las cartas: “Sì; fui un rato/a casa de la duquesa Eugenia” (II; Comella

s. a.: 7b). Cambios de esta entidad también se realizan en los diálogos sobre la educación y lecturas de la mujer; Comella. al suprimir y cambiar los fragmentos más significativos, modifica la ideología de los personajes.

Necesario es precisar que la acción de la pieza italiana tiene lugar en la ciudad de “Bagnieres”, ciudad francesa que existe realmente en la región de Comminges, en el Pirineo francés y es, como se sabe, célebre desde época romana por sus balnearios. Se puede identificar con Bagnères-de-Bigorre, más que con Bagnères-de-Luchon, muy cercana a la abadía de Saint Bertrand de Comminges donde se conservaban los documentos de la casa de Comminges, que los protagonistas están buscando. La ciudad donde se desarrolla la acción en la comedia comellana no aparece hasta el final del acto I (p. 5a): Bañeres; nombre que quizás podría recordar al espectador madrileño la pronunciación de la ciudad francesa o a Bañar, villa situada en la provincia de Logroño. En ambos textos se respeta la unidad de lugar; la pieza se desarrolla en un espacio único, en el palacio del conde de Barbaglia, descrito en estos términos: “In una galleria del Conte Barbaglia con più porte. Una fra le altre vetrata, che conduce ad un giardino” (Gualzetti 1792: 2), que Comella, según costumbre española, citará al empezar la pieza y no después del reparto: “Galería con varias puertas laterales. Una en medio del foro con sus vidrieras, que por la qual se verá la entrada a un jardín” (I; Comella s. a.: 1). La obra transcurre en un día de verano aunque no se haya especificado al comienzo de la comedia en ninguno de ambos textos; estación del año marcada en la pieza repetidamente en innumerables ocasiones: “*Cont.*: il caldo si fa sentir bene” (I,2; Gualzetti 1792: 7) que Comella al traducir castellaniza “*Con.*: Según aprieta el calor/hoy cantará la chicharra” (I; Comella s. a.: 3a) y esto es natural porque lo importante de una traducción, recordemos, es que guste al destinatario.

Quizás sea debido al texto utilizado por Comella el motivo por el que la acción comienza a las cuatro de la madrugada en el texto italiano, y a las cinco en la traducción; precisemos que tanto el texto original como la traducción se abren con las campanadas de un reloj: “una ..., due..., tre..., quattro... Sono le quattro della mattina” (I,1; Gualzetti 1792: 3) y que don Luciano interpreta así: “Una, dos, tres, cuatro, cinco. Las cinco de la mañana” (I; Comella s. a.: 1a) hecho explicado en la acotación que precede: “Prospero esce da una bussola. Appena entrato in scena s’erresta per contare le ore d’un orologio da strada” (I; Gualzetti 1792: 3), el traductor catalán añade de su cosecha que las campanadas son las de una torre, presumiblemente de una iglesia: “Sale Próspero y apenas da dos pasos cuando se detiene a contar las horas de un reloj de torre” (I; Comella s. a.: 1).

El tiempo que dura la acción no está precisado en ninguno de ambos textos, pero se puede deducir con facilidad, dura alrededor de unas diez horas. Cabe precisar también que a lo largo de la obra se hacen referencias al transcurso del tiempo, costumbre del teatro italiano que el vate vigitano respeta en algunas ocasiones como por ejemplo “*Ern.*: Il pranzo è per darsi, ed io ci sono invitato” (IV,2; Gualzetti 1792: 43)® “Ya van a poner la mesa, y si os vais” (IV; Comella s. a.: 16b); en una ocasión Comella ha creído

oportuno añadir de su cosecha la hora “Saca el reloj. *Coming.*: “Las siete dadas./Un asunto de mi padre/me obliga a salir de casa,/y no puedo detenerme./*Matil.*: Y para que no haga falta/sácale luego el sombrero” (I; Comella s. a.: 5b), versión que cuesta trabajo identificar con el original italiano: “*Lung.*: Signor Conte, Signora Contessina, permettono?/*Mat.* Prospero, la spada, ed il cappello al Cavaliere” (I,3; Gualzetti 1792: 15).

Por falta de espacio y tiempo no podemos detenernos en explicar detalladamente las innumerables maniobras textuales que ha realizado el traductor. Comella no se caracteriza en esta traducción por un método constante de respeto a la originalidad de la obra de Gualzetti. Unas veces amplifica, sintetiza y reduce, y otras se siente creativo. Son contados los casos donde el dramaturgo español hace una traducción literal, que más bien podríamos calificar de aproximada. Aunque es cierto que la adaptación al verso crea problemas ulteriores de carácter estilístico, que se resuelven en muchos casos con originalidad propia, cierto es también que las múltiples modificaciones realizadas por Comella, afectan principalmente al carácter, comportamiento y opiniones de los personajes. Hecho que tiene como consecuencia que en la traducción, a pesar de que la trama coincida en líneas generales con el original italiano, como dijimos, hayan desaparecido las connotaciones psicológicas de los personajes.

Hemos observado que Comella ha suprimido varios de los diálogos con los que Gualzetti suele empezar y terminar las escenas; este hecho, quizá sea debido a la necesidad de abreviar el tiempo de la representación, pero el resultado repercute en la dificultad de comprensión de varios pasajes de la traducción, que por falta de espacio no podemos analizar. A mi juicio este es el problema principal que plantea la traducción comellana; queremos subrayar, en este sentido, que en el texto italiano -acto III- tiene lugar un duelo entre el joven Cominges y el caballero de San Odón por causa del brazalete. Se trata de un episodio importante para entender el desenlace de la pieza, pero Comella casi lo suprime; sirva de ejemplo el siguiente fragmento: “*Lun.*: *Calmato e con un altra spada tra le mani.* Signore, per farvi conoscere con le prove, che non solo quale mi avete dipinto, fuori di questa casa vi attendo pochi passi lontano: l’insegna del giglio ci unirà. Se siete cavaliere, venite *via pel giardino*” (III,6; Gualzetti 1792: 39-40® “*Comin.*: Vos me tratasteis de vil,/o morir, o sostenedlo” (III; Comella s. a.: 14b).

Merece la pena comentar que son muchas las ocasiones en que Comella pone en boca de un personaje versos que en el texto italiano recita otro; este hecho comporta la ausencia total de sentido textual como, por ejemplo, el traductor atribuye algunas intervenciones del conde Barbaglia al caballero de San Odón, las del criado Próspero al caballero Ernesto y hasta de Comingio a Adelaida. La obra italiana termina con dos versos que recita Ernesto: “Che si soccorra ... Il cielo su questa terra non ci vuole felici”, que el vate vigitano interpreta: “No os quiere el Cielo dichoso según parece en la tierra”; don Luciano además promete a sus espectadores “un segundo poema,/para ejemplo de los padres,/e instrucción de las solteras,/hará presente el ingenio./Y la historia verdadera de la casa de Cominges”.

La versión comellana gustó a don Santos Díez González, según escribe el 17 de diciembre de 1796; la considera “de bastante mérito por su regularidad, tanto del estilo, como de las situaciones verdaderamente cómicas, y de la fábula, o forma que requiere esta clase de composiciones”.⁶

Comella importa a los tablados madrileños una cultura europea a través de Italia. Este teatro italiano es un teatro mediocre y no constituye un buen modelo de imitación. Sin embargo al españolizar la traducción don Luciano disfraza y transforma esta leyenda europea y la presenta al público madrileño mediante unos personajes que no piensan ni actúan a la europea, sino que responden a un tipo de teatro comellano. Quiero terminar planteando el problema de la autoría de la traducción. ¿Es realmente Comella quien traduce el texto gualzettiano o se trata de algún amigo suyo? Y, en este segundo caso, ¿la labor de Comella consistió únicamente en adaptar a octosílabos la traducción ajena llegada quizás de Italia?

Referencias bibliográficas

- ANDIOC, René & Mireille COULON. 1996. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2 vols.
- BELLOSARTES, Manuel. 1791. *Los amantes desgraciados ó el conde de Cominge. Drama en tres actos. Escrito en francés por Mr. d'Arnaud, y traducido al Castellano por Don Manuel Bellosartes*, Madrid, “Se hallará en la librería Quiroga”. (Hemos utilizado el ejemplar que no se había localizado, que hemos encontrado en la Biblioteca Marciana de Venecia (110.C.34.14), publicado en Barcelona en 1791 por la Viuda de Piferrer).
- CALDERONE, Antonietta & Víctor PAGÁN. 1997. “Traducciones de comedias italianas” en Francisco Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 365-402.
- COE, Ada M. 1935. *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The Johns Hopkins Press.
- COMELLA, Luciano Francisco. *Comedia Nueva. Los amores del conde de Cominges. Drama en cinco actos por don_____*. (Venecia, Biblioteca Marciana, M.110.C.33.6).
- COTARELO Y MORI, Emilio. 1902. *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Perales y Martínez.
- CROCE, Benedetto. 1935. “La trilogia di Adelaide e Comingio e il Signor Gualzetti” en B. Croce, *Varietà di Storia letteraria e civile (Serie prima)*, Bari, Laterza, 155-163.
- CROCE, Benedetto. 1949. “Una inedita protesta di Eleonora de Fonseca Pimentel” en B. Croce, *Varietà di Storia letteraria e civile (Serie seconda)*, Bari, Laterza, 171-176.
- DERLA, Luigi. 1959. “Saggio sui *Mémoires du comte de Comminges* di Claudine de Tencin” en *Contributi del Seminario di Filologia Moderna. Serie francese, I*, Milán, Università Cattolica del Sacro Cuore, 75-104.

⁶ Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (ms. Tea 1-1-2).

- DERLA, Luigi. 1960. "G. de Gamerra, G. A. Gualzetti e il *Comte de Comminge*. Contributo ad una storia del dramma italiano settecentesco" *Aevum* XXXIV:4, 309-349.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. 1988. *Viage a Italia*. Edición de Belén Tejerina, Madrid, Espasa-Calpe ("Clásicos castellanos").
- GARCÍA GARROSA, María Jesús. 1992. "El conde de Comminge: fortuna literaria de un mito dieciochesco en Francia y en España" *Epos* VIII, 353-375.
- GIORGETTI VICHI, Anna Maria. 1977. *Gli Arcade dal 1600 al 1800. Onomasticon*, Roma, Arcadia.
- GRECO, Franco Carmelo. 1981. *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena. Studio e testi*, Nápoles, Pironte.
- GUALZETTI, Giacomo Antonio. 1792. *Gli amori di Comingio. Commedia del Signor Gualzetti*, Venecia, con licenza dei Superiori (Roma, Biblioteca Nazionale, 35.12.E.10).
- GUALZETTI, Giacomo Antonio. 1808. *Glia amori di Comingio. Commedia del Signor Gualzetti detto Eriso*, Venecia, Antonio Rosa.
- INFELISE, Mario. 1989. *L'editoria veneziana nel'700*, Milán, Franco Angeli.
- INKLAAR, Derk. 1925. *François-Thomas de Baculard d'Arnaud, ses imitateurs en Hollande et dans d'autres pays*, París, Champion.
- MCCLELLAND, Ivy. 1970. *Spanish Drama of Pathos, 1750-1808*, Liverpool, Liverpool University Press, 2 vols.
- SALVÁ Y MALLÉN, Pedro. 1872. *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, Valencia, Ferrer de Orga, I.
- SANFANGELO, Giovanni Saverio & Claudio VINTI. 1981. *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- TEJERINA, Belén. 1996. "La traducción de Comella de *I falsi galantuomini o il Duca di Borgogna* de Camillo Federici" en Joaquín Álvarez Barrientos & José Checa (ed.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC, 815-823.
- TOPETE, Jorge Alberto. 1981. *El neoclasicismo del teatro de Comella*, University of Pennsylvania.
- VERGA, Giovanni. 1968. *Mastro-Don Gesualdo*. Edición de Corrado Simioni, Milán, Oscar Mondadori (1ª ed. 1888).
- VIVIANI, Vittorio. 1992. *Storia del teatro napoletano*, Nápoles, Guida.