

DANIELE CERRATO
(Edición e introducción)

**NUEVOS ITINERARIOS
E INVESTIGACIONES
EN LA LITERATURA Y
CULTURA ITALIANA**

Dykinson, S. L.

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970/932720407.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial
Para mayor información, véase www.dykinson.com/quienes_somos

© Copyright by
Los autores
Madrid, 2022

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1122-268-6
Depósito Legal: M-12160-2022

ISBN electrónico: 978-84-1122-332-4

Imagen de la portada
Cartapesta (2019) de Adriana Assini <www.adrianaassini.com>

Maquetación:
german.balaguer@gmail.com

ÍNDICE

PERSPECTIVAS Y BALANCES DE LOS ESTUDIOS DE ITALIANÍSTICA ENTRE ITALIA Y ESPAÑA.....	11
DANIELE CERRATO	

1. ESTUDIOS LITERARIOS

LA TRANSMISIÓN DEL TOPOS DE LA FORTUNA A TRAVÉS DE DANTE.....	17
LAURA GARRIGÓS LLORENS	

UNO SCRITTO MISOGINO INEDITO DI FINE CINQUECENTO: “LA VERA NARRATIONE DELLE OPERATIONI DELLE DONNE”.....	31
FABIO BONI	

MARGARITA CANTELMO EN LAS OBRAS DE GIAN GIORGIO TRISSINO Y MARIO EQUICOLA.....	47
FERNANDO MEDINA MARTÍNEZ	

UNA VENEZIA ROMENA: LA COSTRUZIONE DI UN PAESAGGIO LETTERARIO DA PIETRO BURATTI A VASILE ALECSANDRI.....	57
ARTURO LÓPEZ MARTÍNEZ	

LA <i>COMMEDIA DELL' ARTE</i> : TEATRO MIGRANTE, ESPECTÁCULO E INTERCULTURALIDAD EN EUROPA Y ESPAÑA	67
INÉS RODRÍGUEZ-GÓMEZ	

GIULIO CESARE CROCE Y LA COMPAÑÍA TEATRAL AMBULANTE DE PIETRO SICILIAN	77
JOSE V. ROMERO-RODRÍGUEZ	

EROS Y THANATOS EN LA NARRATIVA DE ERCOLE PATTI	87
MARÍA BELÉN HERNÁNDEZ GONZÁLEZ	

UNGARETTI CRITICO E MEDIATORE E IL CONCETTO DI CANONE LETTERARIO.....	95
MARILENA CECCARELLI	
IL CANONE FEMMINILE: LA RICEZIONE ANTOLOGICA DELLE OPERE DI ELSA MORANTE NEGLI ULTIMI DECENNI; ANALISI E SPUNTI DI CONFRONTO	105
MARIANGELA LANDO	
ALERAMO E CAMPANA. IL MISTERO DELLE FORZE DEL COSMO	115
VALENTINA ZUCCHI	
“CERTUNI NON HANNO FORTUNA COLLE MOGLI, COME QUELLI CHE SON DISGRAZIATI COLLE BESTIE”: DONNE E BESTIE IN ALCUNE NOVELLE VERGHIANE.....	133
LAURA LUPO	
LE DUE ANIME DELLA NARRATIVA MIGRANTE DI GIOIA TIMPANELLI: UNA LETTURA DI “SOMETIMES THE SOUL” (DE ANIMA SICULA)	141
CATERINA TURIBIO	
VERGINE GIURATA: LA NOVELA DE ELVIRA DONES DONDE CONFLUYEN GÉNERO Y MIGRACIÓN.....	151
BEGOÑA POZO-SÁNCHEZ	

2.

ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y ESTUDIOS CULTURALES

DALLA RICERCA DI CIBI ESOTICI ALLE PRIVAZIONI DELLE CARESTIE: L' ALIMENTAZIONE NEL <i>DECAMERON</i> TRA ASCETISMO E FURBIZIE.....	163
CARMELA PANARELLO	
CATERINA SFORZA: LA CONDOTTIERA ALCHIMISTA	171
TRINIDAD FERNÁNDEZ GONZÁLEZ	
CANCIONES DE CUNA ITALIANAS: IMÁGENES Y PARADIGMAS DE LA INFANCIA	179
ANITA GRAMIGNA	
TRE DONNE INTORNO AL COR MI SON VENUTE	191
MARIA LAURA MARINACCIO	
MUSA Y MECENAS: LUISA CASATI EN EL ARTE ITALIANO DE LA PRIMERA MITAD DE SIGLO XX	203
PABLO GARCÍA CALVENTE	

EDUCAR SIN PERMISO: PEDAGOGÍAS INVISIBLES PARA IDENTIDADES SILENCIADAS EN LA SOCIEDAD ITALIANA DEL RIZOMA	211
GONZALO LLAMEDO PANDIELLA	

LE <i>REGINE DEL TERRORE</i> RINNOVANO. IL FUMETTO ITALIANO: <i>DIABO- LIK</i> , LA GENIALE CREATURA DELLE SORELLE GIUSSANI.....	223
ANGELA ARTICONI	

VARIAZIONI DI GENERE DELLE PROFESSIONI ATTRAVERSO LE LINGUE: CASTIGLIANO E ITALIANO.....	233
ADA PLAZZO	

ITALIANAS EN EL EXTRANJERO: ESTILO Y EXPERIMENTACIÓN.....	249
MARIA ELENA PALMEGIANI	

LA COMMEDIA DELL' ARTE: TEATRO MIGRANTE, ESPECTÁCULO E INTERCULTURALIDAD EN EUROPA Y ESPAÑA

LA COMMEDIA DELL' ARTE: MIGRANT THEATRE, SPECTACLE AND
INTERCULTURALITY IN EUROPE AND SPAIN

INÉS RODRÍGUEZ-GÓMEZ
Universitat de València

Resumen

En la historia del teatro italiano y europeo ocupan un lugar importante las compañías de actores italianas que, desde las de la *commedia dell'arte*, se caracterizaron por su índole itinerante exportando a varias ciudades italianas y a varios países europeos la maestría representativa y los textos de los autores italianos. En el presente trabajo nos proponemos realizar un análisis de aquellas compañías, y de los actores que las componían, que exportaron desde el siglo XVI el teatro italiano y el arte de representar comedias fuera de Italia. Actores como Alberto Naselli (*Zan Ganassa*) y su esposa Barbara Flaminia, los hermanos Martinelli, y muchos otros que no sólo dieron a conocer el arte característico “a la italiana”, sino que también operaron una tarea de exportación y difusión de la cultura italiana y su arte representativo.

Palabras clave: teatro italiano, *Commedia dell'arte*, compañías teatrales, actores.

Abstract

In the history of Italian and European theatre, an important place in the history of Italian and European theatre is occupied by the Italian companies of actors who, from the *commedia dell'arte*, were characterised by their itinerant nature, exporting to various Italian cities and to various European countries the representational mastery and the texts of Italian playwrights. In this paper we propose to analyse those companies, and the actors who were part of them, who exported Italian theatre and the art of performing comedies outside Italy from the 16th century onwards. Actors such as Alberto Naselli (*Zan Ganassa*) and his wife Flaminia Romana, the Martinelli brothers, and many others who not only made known the characteristic “Italian” art, but also carried out a task of exporting and disseminating Italian plays and its culture.

Key words: Italian theatre, *Commedia dell'arte*, theatre companies, actors.

En la segunda mitad del siglo XV en Italia surge un fenómeno teatral que revolucionó la concepción espectacular existente hasta el momento: el nacimiento de

las primeras compañías de actores profesionales, es decir, de personas que trasformaron la actividad interpretativa en oficio y que sintieron la necesidad de asociarse en compañías para desempeñar su tarea con finalidad económica. Ya no se trataba de un teatro ocasional, organizado para momentos concretos de celebraciones puntuales o festividades litúrgicas, con actores aficionados, cortesanos o de los gremios; sino que estas compañías hicieron de la interpretación su profesión y su modo de vida. Es por ello que las agrupaciones que surgieron se comportaron como asociaciones de tipo comercial, estableciendo una jerarquía en su formación y ofreciendo su arte a cambio de beneficios económicos.

La necesidad de vivir como profesionales de la interpretación conllevó una serie de consecuencias para la cultura a partir de aquel momento, pues las compañías italianas de actores irrumpieron en los escenarios provocando un cambio importante a todos los niveles.

Uno de los primeros cambios es el relativo a la naturaleza itinerante de su trabajo, característica que queda establecida desde el primer contrato notarial conocido: el acta de constitución de la compañía de Ser Maphio, firmado en Padua en el año 1545 en el que ya consta la necesidad de viajar para representar las obras y, por tanto, en calidad de sociedad comercial, abrirse a un mercado más amplio y variado que les permitiese trabajar todo el año, sin necesidad de ceñirse únicamente a las temporadas teatrales de su ciudad. La movilidad fue, precisamente, uno de los rasgos dominantes de las compañías italianas que comenzaron su andadura viajando por las cortes y ciudades italianas y, muy pronto, alargaron su itinerario cruzando toda Europa para mostrar su arte y su capacidad de adaptación a cualquier tipo de obra o representación, consiguiendo éxitos sin que la barrera del idioma supusiera ningún obstáculo, creando “una lingua teatrale comune sovranazionale” (Ferrone, 2014: 63) con la ayuda de la expresión corporal:

Fin da súbito il teatro degli italiani volendo andare incontro a una udienda straniera sempre più ampia curò un linguaggio che potesse oltrepassare le differenze nazionali. Di qui un'enfaticizzazione del linguaggio extraverbale [...]. Gli attori e le attrici arricchirono con canzoni, danze e gesti caricati –anche enfatici– i loro dialoghi e quanto suggeriva il canovaccio. Di conseguenza il linguaggio verbale e gestuale si adattò a semplificazioni e coazioni icastiche, ‘caricate’, per favorire la forza di comunicazione e la capacità d'attrazione (Ferrone, 2018: 31).

La historia de los viajes y de las representaciones de los cómicos italianos forman un capítulo importantísimo en el arraigo y difusión de este tipo de “teatro a la italiana”, exportando una técnica representativa nueva y un repertorio original, tanto dentro como fuera de Italia, que enraizó desde siempre en el público de todos los países debido a las características espectaculares y visuales de las representaciones, dejando huella en cada país e influyendo en las formas teatrales y literarias autóctonas. Es difícil entresacar las noticias relativas a los viajes, las actuaciones y los actores que formaban las compañías debido, precisamente, a ese carácter itinerante de su trabajo y a la transitoriedad de los cómicos dentro de las compañías de actores.

1. LA COMMEDIA DELL'ARTE EN EUROPA

De las primeras noticias relativas a cómicos italianos fuera de Italia se sabe que un *Tabarino* se encontraba en Linz (Austria) desde 1568 a 1574, coincidiendo con “un *Flaminio*, un “Julio Comediante”, un “*Franccischo ysabella Comediante*” e un “Antonio Soldino fiorentino” (Taviani-Schino: 2007: 88). Pero no sólo ellos, sino que también estuvieron en la Dieta de Linz, en 1568, la compañía de *Zan Ganassa*, de la que formaba parte *Tabarino*, ya mencionado, y “una *Flamminia commediante*” (Ferrone, 2014: 265) que, sin duda, es la actriz Barbara Flaminia, esposa de Alberto Naselli, conocido como *Zan Ganassa* por el personaje que interpretaba. Esta actriz era la única mujer de la compañía y siguió a su marido en cada *tourné* que realizó. De hecho, los volvemos a encontrar, en 1570, en Espira (Alemania) con motivo de las bodas por poderes de Isabel de Austria, hija del Emperador Maximiliano II, con el rey de Francia Carlos IX (Ferrone, 2014: 265), contratado por el Marqués Castaldo (Klostermann, 2006: 338-339). Poco antes, en mayo del mismo año, la compañía de Naselli actuó en Praga con motivo de la boda por poderes entre Ana de Austria y el rey Felipe II (Ferrone, 2014: 301), mientras que en otra fuente bibliográfica se informa que con motivo de la Dieta celebrada en Praga en ese mismo año se encontraban los siguientes actores:

En Praga se encuentran junto a Tabarino otros artistas italianos como Antonio Soldino, Horatio Florentino, Silvestro Trevisano y Juan Maria Romano, además de un “*Jullio Comediante*”, apodo detrás del cual podría esconderse el conocido *Pantalone* Giulio Pasquati, y de Giovanni Arcangelo *vulgo* Hans Arch, nombrado ‘saltador imperial’ (Schindler, 2006: 337).

Por los mismos años también se encontraba en Londres una compañía italiana, de la que se desconoce la identidad de sus miembros¹, pero que sirvió para explorar un público que continuó atrayendo a los actores italianos en varias ocasiones desde 1570. De hecho, en 1577-78 la compañía que representó en Inglaterra fue la de Drusiano Martinelli que, años después, en 1587, viajó a España en donde, además, su presencia tuvo consecuencias positivas para el teatro español y la incorporación de las mujeres a la escena.

Es muy conocida la importancia y tradición de la *Commedia dell'arte* en Francia, y más concretamente en la Corte, destino frecuente de las diferentes *troupes* de histriones italianos. Los primeros testimonios hablan de su presencia ya en 1571, año en el que encontramos en la Corte francesa a la compañía de Alberto Naselli, que había conseguido un permiso especial para representar libremente comedias y tragedias (Baschet, 1882: 24), permiso que fue puesto en observación por algunas autoridades, si bien él y su compañía pudieron continuar con las representaciones desde 1571 hasta 1572 y, de hecho, se conocen dos actuaciones palatinas en 1572 junto a Tabarino; la primera tuvo lugar el 9 de abril ante el Cardenal Luigi d'Este en el Hôtel de Reims en París, mientras que la segunda en el mes de agosto, contratados por el rey de Francia,

¹ “Più scarsi ricordi abbiamo per l'Inghilterra: dove, oltre ad alcuni innominati attori italiani che recitarono a Londra nel 1572, nel 1574 e nel 1579”, (Taviani-Schino, 2007: 88).

Carlos IX, para participar en las celebraciones por las fiestas de las bodas entre el Rey de Navarra y Margarita de Valois. Según Schindler (2006: 39) en el año 1752, además de la compañía de Naselli también llegaron a París otras dos, una veneciana, la de Anton Maria de Venecia, y otra florentina, la del ya mencionado Soldino florentino junto con once compañeros. Sin embargo, Ferrone (2014: 301) incluye a un Antonio Soldini como miembro de la *troupe* de *Ganassa*, junto con Barbara Flaminia, Angelo Tuccaro y Giovanni Tabarino. Con las actuaciones de estas compañías se inauguraba una larga tradición de representaciones de “teatro italiano” en suelo francés que se mantuvo con éxito durante más de dos siglos. Sin embargo, tras la muerte de Carlos IX, Tabarino y Naselli tuvieron que dejar Francia y “emigrar a las capitales de los dos imperios de los Habsburgo”, de manera que en julio de 1574 reencontramos a Tabarino en Viena, mientras que Naselli, aproximadamente en la misma época, ya estaba en Madrid (Schindler, 2006: 340) desde donde se movió para representar en varios puntos de la península.

2. EL TEATRO DE LOS ITALIANOS EN ESPAÑA: COMPAÑÍAS Y ACTORES

La presencia de compañías italianas de actores en España durante la segunda mitad del siglo XVI fue muy importante en la cultura literaria española contemporánea debido a la excelente acogida por parte del público, pero también a la influencia que este teatro improvisado y sus personajes ejercieron sobre el teatro español, así como el legado cultural que dejó, tanto en forma de refranes como en las contribuciones económicas para la mejora de los teatros o corrales.

Como decíamos unas líneas más arriba, la primera compañía conocida que llegó a España fue la de Alberto Naselli:

Alberto Naselli, *Zan Ganassa*, Giovan Pietro Pasquarello y Abagaro Frescobaldi, que representaba con el nombre de *Stefanello Botarga*, habían salido de Italia hacia Francia y llegaban a España en 1574 con un bagaje de personajes, dispuestos a hacer la delicia de los espectadores (Madroñal, 2008: 146).

Formando parte de la *troupe* de cómicos de Naselli y viajando con ellos por Austria, Francia y España se encontraba su mujer, la actriz Barbara Flaminia², única fémina de toda la *troupe* y actriz de grandes méritos y de reconocida fama en Italia. De origen romano, se encuentran datos de su actividad como actriz en Mantua desde 1562, como consta en una carta que un dignatario ducal, Baldassarre de' Preti, escribió al cardenal Ercole Gonzaga con fecha del 6 de agosto de 1562³:

² Por una carta de Bernardo Tasso sabemos que, en julio de 1566, fecha de la carta, Barbara Flaminia y Alberto Naselli estaban ya casados (Simoncini, 2018: 252).

³ Este dato es muy relevante, dado que es opinión general que la llegada de las mujeres al teatro en Italia fue en 1564, año del que se conserva un acta notarial en la que se incluye por “primera vez” a una mujer, madonna Lucrezia di Siena. Sin embargo, los testimonios de la época sitúan a Barbara Flaminia como actriz reputada, aunque joven, ya en 1562, es decir, dos años antes de la fecha establecida.

Tra i comici della compagnia c'è una giovane che ha particolarmente colpito tutti gli spettatori. La ragazza, di origine romana, recita bene nelle commedie e balla altrettanto bene le moresche, ma è particolarmente versata nelle "forze d'Ercole"; "ha una lingua bonissima" e, sebbene i "detti" non siano belli, è graziosa nell'espressione (Archivo de Estado de Mantua, b. 1941, cc.136-1379).

Intérprete versátil que sobresalía tanto en la interpretación, como en los bailes y en el canto y en diferentes géneros teatrales: "artista capace di esprimersi, oltre che sulle tavole del 'teatro venduto', anche in interpretazioni canore di apprezzata qualità" (Simoncini, 2018: 254). Además, era muy aplaudida en el arte de recitar improvisando a causa de su expresión oral. Por todo ello, Barbara Flaminia fue una actriz muy admirada en los escenarios de las Cortes y ciudades; su fama hacía que fuese requerida en ocasiones de celebraciones especiales y en los espectáculos más ilustres, tanto por los organizadores como por los concurrentes. Su prestigio era tal que el público estaba dividido entre admiradores suyos y admiradores de su rival Vincenza Armani, otra grande de la escena⁴. Leone de' Sommi, el famoso dramaturgo y director de la compañía de teatro hebreo de Mantua, en su reputado tratado *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* en el que reflexionaba sobre el hecho teatral y el modo de representar las obras, afirmaba de esta actriz lo siguiente:

... mirabile mi è sempre paruto et pare il recitare di una giovane donna romana, nominata *Flaminia*, la quale, oltre all'essere di molte belle qualità ornata, talmente è giudicata rara in quella professione, che non credo che gli antichi vedessero nè si possi tra i moderni veder meglio... So che molti bei spiriti, invaghiti delle sue rare maniere gl'hanno fatto et Sonetti et Epigrammi, et molti alti componimenti in sua lode.... (cfr. D'Ancona: 1891: 113).

Por ello, era una de las actrices requeridas por directores de escena, músicos y dramaturgos que solicitaban su presencia en los espectáculos que se organizaban, a pesar de sus elevados honorarios (Simoncini, 2018: 255). La enorme fama de la que gozaba en los teatros italianos parece desvanecerse en los teatros europeos en los que interpretaba, junto con los miembros de la compañía de su marido, el papel de la "innamorata *Ortensia*". Al llegar a España los papeles más apreciados fueron los de *Bottarga* y *Zan Ganassa*, que adquirieron inmediata fama y prestigio. *Stefanello Bottarga* era una variante de *Pantalone*, el viejo comerciante de la *commedia dell'arte*, mientras que *Zan Ganassa* era el *zanni* inteligente, al servicio de *Bottarga*⁵. Ambos, debieron impresionar al público, tanto por su expresión kinestésica, como por su mezcla de lenguas que les permitía hacerse entender a nivel supranacional provocando la risa

⁴ "Dal giudizio espresso sulle due interpreti si evince che Flaminia superava la rivale proprio per la scelta e l'interpretazione di più apprezzabili e degni soggetti" (Simoncini, 2018: 257).

⁵ Un hecho curioso con el que ha tenido que lidiar la crítica especializada ha sido el seguir las trazas al actor Abagaro Frescobaldi, en arte *Stefanello Bottarga*, tras su separación de la compañía de Naselli, a causa de la alteración de su nombre hasta españolizarlo, lo que ha llevado, en algunos casos, a la confusión y creer que se trataba de dos o tres personas diferentes y con la sensación de que *Bottarga* era un actor que aparecía y desaparecía. El actor fue cambiando su nombre pasando de Abagaro Frescobaldi (o Fiescobaldi) a Francesco Baldi y, finalmente, Francisco Valdés.

entre los espectadores: “... e se bene egli, como anche altro suo compagno, non era bene inteso, nondimeno con quel poco che s'intendeva, faceva ridere consolatamente” (Ojeda, 1995: 120). El interés, incluso, la pasión que despertaron en el público les llevó a quedarse en España muchos años y llevar su arte por varios teatros de la península, en un itinerario incesante, representando en teatros públicos y privados y contribuyendo a la formación y evolución de un teatro cómico en España y a la mejora de los espacios de representación.

La compañía de *Ganassa* y *Bottarga* obtuvo un clamoroso éxito en España a pesar de las diferencias lingüísticas, sabiamente compensadas con elementos acrobáticos y gestuales. Durante años recorrieron varias ciudades de la península participando en diversos eventos y celebraciones, tanto públicas como privadas. Así pues, los encontramos en Sevilla, en el año 1575 en las fiestas del Corpus Christi presentando un carro engalanado que, además, ganó el premio que otorgaba la ciudad. En esta misma ciudad su éxito fue tal que Melchor Maldonado y Baltasar del Águila, respectivamente Caballero Veinticuatro y Mayordomo del Cabildo de Jurados, solicitaron que se le cancelase el permiso a la compañía de Naselli para seguir representando puesto que el pueblo acudía en masa al teatro abandonando sus quehaceres. A partir de esta solicitud se promulgó que los italianos representaran únicamente en los días festivos para evitar los perjuicios mencionados, pero sin privar al pueblo de la diversión (Falconieri, 1957: 17). Tras una larga ausencia, la compañía de Naselli volvió a Sevilla para participar en las fiestas del Corpus Christi de 1578 y posiblemente también ofrecerían algunas representaciones de comedias como de nuevo en 1583, de marzo a junio, en el Corral de Don Juan. En Toledo, en 1570 y en 1579 fueron requeridos a la corte del Rey para representar autos sacramentales durante el Corpus Christi; más tarde acudieron a las bodas en Guadalajara entre Rodrigo de Mendoza y Ana de Mendoza; en Valladolid estuvieron en varias ocasiones y fue allí, en 1580, cuando se hizo efectiva la separación de Abagaro Frescobaldi de la compañía de Naselli. De hecho, el intérprete de *Bottarga* dejó su compañía para casarse con la actriz Luisa de Aranda, viuda del autor Juan de Granados, haciéndose cargo como *capocomico* de la compañía “formada en su mayoría por comediantes españoles” y obteniendo “mucho éxito en Valencia, Madrid y Sevilla en las temporadas de 1582 a 1584” (Sanz y García, 1995: 485) y del 1584 al 1588 en Valencia, Madrid, Sevilla y Medina del Río Seco (Ojeda, 2004: 165).

La visión teatral de Alberto Naselli, tanto a nivel de representación como comercial, está en su interés por la mejora de los espacios de representación. Es decir, Naselli se preocupó siempre por las condiciones de los teatros y por adaptarlos para convertirlos en lugares idóneos de representación teatral. Lo vemos en el Corral de la Pacheca, apenas llegado a Madrid en 1574, en el que solicita a las Cofradías que gestionaban los teatros su restauración dado que se le había asignado para una temporada:

Este *Ganassa* pues trató con los Diputados de las Cofradías, que en el Corral de la Pacheca se le fabricase un Teatro, donde representase sus dramas, e hiciese sus habilidades, no porque no se representasen ya comedias en dicho Corral, según se dixo, sino porque estaba todo abierto, y a la inclemencia, el foro o las tablas, las gradas, y con más razón el patio, de modo que cuando llovía no se representaba. [...] De las condiciones pues de esta Contrata, unas exigió Ganasa, otras ofreció

él; y fueron las siguientes: que se le hiciese un Teatro y tablado, cubierto con todo tejados: que se alquilase dicho Corral de la Pacheca por nueve o diez años: que ofrecía dar dos comedias para ayuda del edificio, y seiscientos reales adelantados, los cuales habían de irse descontando en los días que representase a la razón de diez reales por día, que eran los que había de pagar por el alquiler del Corral: últimamente, que prometía permanecer en Madrid y representar en él sesenta días. Y así fue acordado todo, y concertado por las partes. (Pellicer, 1804: 53).

En Valladolid, solicitó una mejora para el teatro: una puerta para el vestuario pequeño “cosa es muy necesaria así para él como para los demás representantes que vinieren a esta casa, y es de poca costa” (Falconieri, 1957: 23). Incluso cuando la Cofradía de la Pasión comenzó la construcción de un nuevo corral, el del Príncipe, “Alberto *Ganassa* no sólo adelantó el dinero, bien que, con calidad de reintegro, necesario para la construcción de algunas ventanas o aposentos que se hicieron en el del Príncipe, sino que dio de limosna veinte cinco escudos” (Pellicer, 1804: 73).

A la ciudad de Valencia llegaron también otras compañías italianas que aparecen denominadas como los *Italians* en los registros del Hospital y que representaron su repertorio en 1581, 1582, 1583, 1585, 1587, 1589, 1593, 1597 y 1598, aunque no queda claro si se trataba de diferentes compañías italianas o de la misma. Falconieri (1957: 72) hipotetiza que pudiera ser la de Baldi, y parece ser que en 1582 los miembros de esta compañía eran los españoles que él dirigía: su mujer Luisa de Aranda, Juan de Contreras, Luis Menéndez de Nobles, Cristóbal de Herrera y Rodrigo Félix de Escalante y Diego Navarro. Mientras que la compañía de Naselli posiblemente ya no estuviera en tierras españolas a partir de 1584. Se ha conjeturado sobre la posible muerte de Naselli o su regreso a Italia. Este segundo caso, por una autorización concedida por Barbara Flaminia al marido para permitirle retirar el dinero depositado en la banca Spinola para el viaje de vuelta, aunque, en realidad, a partir de ese año se pierden las noticias sobre ellos dos.

La segunda gran compañía de actores que visitó España poco tiempo después, y que también influyó en la cultura y la mentalidad contemporánea, fue la de *I Confidenti* que se encontraba en Madrid en 1587 bajo la dirección de Drusiano Martinelli y con la participación de su hermano Tristano, el famoso creador de *Arlecchino*, la esposa de Drusiano, Angelica Alberghini, Angela Salamona y su marido y el intérprete del personaje de Franceschina, quizás Battista degli Amorevoli o Carlo de Vecchi (Ferrone, 2014: 292). No se sabe con seguridad cuánto tiempo permanecieron realmente en España, aunque se cree que volvieron a Italia en 1588. Fue tiempo suficiente para dejar huella. Por una parte, impresionó el recién creado personaje de *Arlecchino*, entre 1584 y 1586, como reacción al clima de miedo y desconfianza hacia los actores, especialmente en Francia de donde venía la compañía y en donde tuvieron varias polémicas:

Anziché cercare, al pari dei compagni di avventure, un riscatto morale attraverso la pubblicazione di opere letterarie che potessero nobilitare il proprio mestiere, Tristano e Drusiano decidono di cavalcare lo scandalo. Alle critiche e alle censure di moralisti, bigotti e benpensanti che accusavano gli attori italiani di essere diavoli, prostitute, corruttori della carne e dello spirito, i Martinelli

rispondono inventando un personaggio che rappresenta l'incarnazione compiuta ed estrema di quelle accuse. Prima di tutto, il nome. *Arlecchino* altro non è che l'arrangiamento di nome provenienti dal folclore nordico [...] di diavoli mascherati (Ferrone, 2014, 291 y Ferrone, 2006, 72-81).

Arlecchino se consolidó como personaje acróbata, ágil, descarado, simpático que utilizaba una mezcla de idiomas, “una non-lingua, un *pastiche* di mantovano, latino, francese, spagnolo dando vita a cacofonie, alliterazioni e onomatopee” (Ferrone, 2014: 291). Todas estas características dieron lugar al éxito del personaje también en España quedando consolidado en los escenarios y permaneciendo en el recuerdo del público hispano.

Además, la presencia de la compañía de los hermanos Martinelli en Madrid tuvo una consecuencia directa en la flexibilidad para que las mujeres actuaran sobre la escena. De hecho, en 1587 solicitaron permiso para que las actrices de la compañía pudieran actuar en las obras, alegando que “son casadas y andan con ellas sus maridos”, además, afirman que “las comedias que traen no se podrán hacer sin que las mujeres que en su compañía traen las representen, y porque demás de que en tener esta licencia no se recibe daño de nadie” sino más bien “mucho aumento de limosna para los pobres” (Cotarelo, 1997: 620). Tras obtener la licencia, Pedro Páez de Sotomayor presenta una solicitud en nombre de su yerno *autor* de comedias ausente de Madrid, para obtener una licencia que permita a las actrices españolas representar obras en la compañía de Alonso de Cisneros, su yerno:

por los señores del Consejo de su Magestad se ha dado licencia para que representen mujeres, siendo casadas, y de cómo en cumplimiento de la dicha licencia, representan en esta corte mujeres públicamente, para lo enviar al dicho mi hierno a la ciudad de Sevilla, adonde está, para que conste a las justicias de la dicha ciudad e de otras partes a donde fuere a representar de la dicha licencia. (Cotarelo, 1997: 191).

El éxito de los dos personajes interpretados por Naselli y Frescobaldi (*Ganassa* y *Bottarga* respectivamente), Martinelli (*Arlecchino*) e, incluso, Giovan Pietro Pasquarello (*Trastullo*) fue tan grande que pasaron a formar parte del imaginario colectivo español y, por este motivo, convertirse en personajes, independientemente de sus intérpretes. En el caso de *Bottarga* y *Ganassa* se convirtieron en disfraz y, además, *Ganassa* pasó a ser el protagonista de expresiones y refranes populares. Encontramos frecuentes referencias y menciones a *Bottarga* y *Ganassa* en varias obras de Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Góngora y varios otros escritores españoles del Siglo de Oro en donde se hallan frases que hacen referencia a burlas para *Bottarga* y al buen criterio de *Ganassa*, modelo de agudeza y de gracia⁶. Las máscaras de *Bottarga* y *Ganassa* pasaron a formar parte de la cultura popular transformándose en disfraces y así leemos que Lope de Vega apareció disfrazado de *Bottarga* en los festejos hechos en Valencia por el doble matrimonio de Felipe III y de la infanta Isabel Clara Eugenia, en 1599:

⁶ Sobre este tema vid. Profeti, 2005 y Madroñal, 2008.

Iban delanteros dos máscaras ridículas, cual uno dellos fue conocido por ser el poeta Lope de Vega, el cual venía vestido de Botarga, hábito italiano, que era todo de colorado, con calzas y ropilla seguidas y ropa larga de levantar, de camelote negro, con una gorra de terciopelo llano en la cabeza, [...] y por el vestido que traía y arzones de la silla llevaba colgando diferentes animales de carne para comer, representando el tiempo del Carnal, [...] Y a su lado izquierdo le iba la otra máscara, [...] *Ganassa*, italiana, el cual llevaba colgados su vestido muchas especies de pescados, como aquel que representa la Cuaresma.

De todo lo expuesto se deduce cómo el teatro de los italianos exportó un modo nuevo de hacer teatro y una nueva manera de entender la representación escénica a partir del trabajo de los actores, únicos creadores del espectáculo y de los personajes. La presencia del teatro italiano en España, tuvo varias consecuencias directas, como fueron la estructura y organización profesional de las compañías de actores y su interés comercial, la creación y mejora de los espacios de representación adecuándolos a las necesidades reales de los actores, de la representación y del público, las innovaciones escénicas y la reflexión sobre la tarea del actor, la inserción de las mujeres en la escena y la conversión del espectáculo teatral en un acto cultural y lúdico, además de cotidiano, así como la técnica de la representación. En definitiva, con los italianos se renovó y se impulsó el teatro en España, dando lugar a nuevos géneros, temas y personajes.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bartoli, F. (1781-82). *Notizie storiche de' comici italiani*, vols. I-II. Padova: Conzatti a S. Lorenzo, (rist. anast. Bologna, Arnaldo Forni editore, 1978).
- Baschet, A. (1882). *Les Comédiens italiens a la cour de France*. Paris: E. Plon et Cie. Imprimeurs-Éditeurs, 1882.
- Cotarelo y Mori, E. (1997). *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, (Edición facsímil), Granada: Universidad de Granada.
- D'Ancona, A. (1891). *Origini del teatro italiano*. Torino: Ermanno Loescher.
- Falconieri, J. V. (1957). Historia de la "Commedia dell'Arte" en España. *Revista de Literatura*, Jan. 1, 11-21, pp. 3-37.
- Falconieri, John V. (1957). Historia de la "Commedia dell'Arte" en España. (Conclusión). *Revista de Literatura*, Jul. 1, 12-23, pp. 69-90.
- Ferrone, S. (2018). La Commedia dell'Arte, un fenomeno europeo. *Drammaturgia*, Anno XV /n.s. 5, pp. 25-37.
- Ferrone, S. (2006). *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli*. Roma-Bari: Laterza.
- Ferrone, S. (2014). *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*. Torini: Einaudi.
- González Martín, V., Algunos aspectos de la proyección de la "Commedia dell'Arte" en España. *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, 3, 2005, pp. 97-108.
- Madroñal, A. (2008). Por los tinglados léxicos de la antigua farsa. En J.A. Pascual Rodríguez (coord.), *Nomen exempli et exemplum vitae: studia in honorem sapientissimi Iohannis Didaci Ataurinensis* (pp. 145-156), Madrid: Sago Ediciones.

- Marotti, F & Romei, G. (1994). *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*. Roma: Bulzoni.
- Ojeda Calvo, M^a del V. (1995). Nuevas aportaciones al estudio de la Commedia dell'arte en España: el zibaldone de *Stefanello Bottarga*. *Criticón*, n. 63, pp. 119-138.
- Ojeda Calvo, M^a del V. (2004). Otro manuscrito inédito atribuible a Stefanello Bottarga y otras noticias documentales. *Criticón*, n. 92, pp. 141-169.
- Pellicer, C. (1804). *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia.
- Presotto, M. (1994). Teatro spagnolo e comici italiana nel sec. XVI: un'indagine aperta. *Annali di Ca' Foscari*, 1994, XXXIII, 1-2, pp. 335-366.
- Profeti, M. G. (2005). Las máscaras italianas, el personaje cómico y la enciclopedia del destinatario. *La construcción de un personaje: el gracioso*. (p. 22-52). Madrid: ed. Fundamentos.
- Sanz Ayán, C. & García García, B. J. (1995). El "oficio de representar" en España y la influencia de la comedia dell'arte (1567-1587). *Cuadernos de Historia Moderna*, n. 16, pp. 475-500.
- Schindler, O. G. & Cárcamo Aboítz, B. & Schindler, S. (2006). *Zan Ganassa*, Tabarino & Cía cruzan los Alpes: Primeros comici dell'arte en el séquito de los Habsburgo austriacos. *Romanische Forschungen*, 118. Bd., H.3, pp. 330-340.
- Simoncini, F. (2018). Barbara Flaminia detta Hortensia. *Drammaturgia*, Anno XV /n.s. 5, pp. 251-270.
- Taviani, F. (1969). *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*. Roma: Bulzoni.
- Taviani, F. & Schino, M. (2007). *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*. Firenze: Casa Usher.