

El «oficio de representar» en España y la influencia de la comedia dell'arte (1567-1587)

CARMEN SANZ AYÁN y BERNARDO J. GARCÍA GARCÍA

Al estudiar las compañías contemporáneas a la expansión del fenómeno teatral en España durante el último tercio del siglo XVI¹, es preciso replantearse, una vez más, qué influjo llegaron a tener en este proceso las agrupaciones de *commedia dell'arte* italianas y cuáles fueron sus genuinas aportaciones. Los defensores más firmes de que los modos italianos de hacer teatro, introducidos en la Península por las compañías *dell'arte*, ejercieron una influencia decisiva sobre la escena española, parten de la consideración de que en la España de las décadas centrales del Quinientos todavía se hallaban tan poco desarrollados el oficio de representar y las artes escénicas que sólo un aire foráneo procedente de Italia pudo hacerlas emerger y preparar las condiciones necesarias para su inmediata expansión. Como afirma Arróniz, a la llegada de las compañías italianas a España: «No hay teatros, no hay compañías y los actores provienen de otros oficios»².

No es nuestra intención analizar en este trabajo las influencias que ejercieron las fórmulas empleadas por la *Commedia dell'arte* en la composición de las obras teatrales españolas coetáneas, ni las aportaciones estéticas, escenográficas y técnicas que adoptaron las compañías españolas en representaciones. Centraremos nuestra atención en los aspectos relacionados con la organización de las compañías y su funcionamiento interno, valo-

¹ Este artículo se inscribe dentro de los trabajos que ambos venimos desarrollando para un proyecto de investigación financiado por la Comunidad de Madrid sobre las compañías de comedias y los teatros madrileños entre los años 1575 y 1615.

² O. Arróniz: *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, 1969, p. 183.

rando las distintas atribuciones hechas al influjo de las compañías italianas, y en particular a la de Ganassa. Pero, en esta ocasión, nuestro enfoque se limitará preferentemente a la actividad teatral que encontramos durante los cruciales años de 1567-87 en la villa de Madrid, convertida a principios de la década de 1560 en capital y corte de la Monarquía española. Este análisis nos ayudará a comprender mejor la aparición y desarrollo de nuevas actividades y oficios, surgidos al calor de la estrecha relación existente entre las crecientes demandas de diversión y asistencia social que experimentaron las ciudades de los distintos reinos peninsulares durante el siglo xvi³, inmersas entonces en un importante proceso de desarrollo urbanístico y crecimiento demográfico.

Entre las principales influencias atribuidas al influjo de las compañías de comediantes italianos durante el tercer cuarto del siglo xvi, por lo que se refiere a aspectos técnico-organizativos, cabría destacar:

1. La estructura y composición de grandes compañías teatrales, con su forma de distribuir gastos, beneficios y responsabilidades;
2. la cuestión de la profesionalización de los actores;
3. la incorporación definitiva de las mujeres como actrices en papeles principales y secundarios;
4. el recurso a instrumentos legales, licencias regias y permisos municipales para preservar e incrementar los derechos de representación de las compañías o facilitar la introducción de innovaciones escénicas;
5. la mejora de las instalaciones acondicionadas para la representación, tanto en su rendimiento económico, como en algunas de sus posibilidades técnicas.

Para valorar la consistencia de semejantes influencias resulta imprescindible empezar con una breve revisión de la actividad desarrollada en España por la compañía de Alberto Ganassa, puesto que su exitoso paso se dejó sentir en muchos aspectos de la escena española, hasta tal punto que puede afirmarse que buena parte de la influencia italiana lleva la firma de este genial *Ganassa* y que la mayoría de las compañías *dell'arte* que vinieron a la Península lo hicieron en pos de su éxito.

Existen algunas referencias dudosas que ubican a compañías italianas en Castilla durante la primera mitad del siglo xvi, pero el documento principal

³ Para comprender mejor esta vinculación entre las obras de asistencia social y el desarrollo de la actividad teatral en Madrid, C. Sanz Ayan y B. García García: «Rendimiento y gestión del negocio teatral en Madrid a fines del siglo xvi y comienzos del xvii. La Cofradía de la Soledad», en las actas del *Tercer Congreso Internacional de la AISO* (Toulouse, 6-10 julio 1993; en prensa); J. E. VAREY: «Los hospitales y los primeros corrales de comedias vistos a través de documentos del Archivo Histórico Nacional», en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, 1991, pp. 9-17; y Ch. Davis y J. E. Varey: *Los hospitales y los corrales de comedias de Madrid, 1574-1615. Estudio y documentos*, Londres (en prensa; t. XX de las Fuentes para la Historia del Teatro en España).

sobre el que se basan tales menciones aparece reproducido en la obra de José Sánchez Arjona *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1887). Se trata de una solicitud, atribuida al año 1538, que se conserva en el tomo VI de la *Escribanía del Cabildo* del Archivo Municipal hispalense, y en la que un cómico italiano llamado Mutio reclamaba la joya para su compañía «a fin de que puedan ir a sus viajes e quitarse de los gastos que hasta agora han tenido para aguardar tan señalada merced»⁴. Sin embargo, la imprecisión de este testimonio, en la que nos detendremos más adelante, viene a confirmar por el momento que la primera referencia documentada de la presencia en España de una compañía italiana *dell'arte* data de 1574⁵, año en que empezó a representar en Madrid el *capocomico* Alberto Naselli, apodado *Ganassa*, su mujer la actriz Barbara Flaminia y, probablemente, otros seis o siete actores italianos. Y aunque Francesco Bartoli⁶ nombra a otros comediantes italianos venidos a la Península en la segunda mitad del siglo XVI, como Costanzo Pizzamiglio, Luigi Crito, Domenico Botti, Maria Grandi o Isabella Gunde, y conocemos por distintas referencias documentales la actividad en España de otras compañías *dell'arte*, como las de Massimiliano Milimino o los hermanos Martinelli, sin duda, ninguno de ellos llegó a tener tanto éxito y causó tal impacto entre el público español como Alberto Ganassa y su compañía.

1. GANASSA Y LA COMEDIA DELL'ARTE EN MADRID (1574-1603)

1.1. Su trayectoria teatral

La interesante figura del cómico ferrarés Alberto Ganassa y la evolución de su trayectoria escénica en Italia, Francia y España ha producido una considerable bibliografía⁷, no exenta de atribuciones erróneas e importantes la-

⁴ José Sánchez-Arjona: *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1887, p. 43 (existe una reedición facsímil publicada por el Centro Andaluz de Teatro, en Sevilla 1990).

⁵ Parecen improbables las fechas de 1565 y 1570 apuntadas por C. W. Beaumont y Bartoli sobre la primera venida de Ganassa a España, y de hecho no existe constancia documental alguna en ambos casos, N. D. SHERGOLD: «Ganassa and the commedia dell'arte in Sixteenth-Century Spain», *Modern Language Review*, vol. 51 (1956), p. 359.

⁶ Francesco Bartoli: *Notizie storiche de' comici italiano che fiorirono intorno all'anno MDL, fino a' giorni presenti* (Padua, 1782; 2 vols.).

⁷ Entre los estudios más importantes podemos destacar: Mariano Baffi: «Una figura del teatro dell'arte: Ganassa», en *Rendiconti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti della Società Reale di Napoli*, Nápoles, 1938, n.º XVI, pp. 159-173; M. BAFFI: «Un comico dell'arte italiano in Spagna: Alberto Naselli, detto Ganassa», en las Actas del Coloquio *Teoría y realidad en el Teatro Español del Siglo XVII. La influencia italiana* (coord. Francisco Ramos Ortega), Roma, Anexos de Pliego de Cordel, II, 1981, pp. 435-444; Emilio Cotarelo y Mori: «Noticias biográficas de Alberto Ganassa, cómico famoso del siglo XVI», *Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3.ª época, t. XIX, pp. 42-61; John V. Falconieri: «Más noticias biográficas de

gunas biográficas y artísticas que sólo se han ido salvando a medida que se hacían nuevas aportaciones documentales. Aún persisten muchos interrogantes y, pese a la atención particular prestada a su estudio y a la trascendencia de nuestros últimos hallazgos, carecemos de información suficiente sobre muchos de los años en que actuó en la Península, el período sin duda mejor conocido y más fecundo de su actividad teatral.

Según la referencia fiable que contiene un poder otorgado por la actriz romana Bárbara Flaminia en 1584 ⁸, su marido Alberto Naselli, alias *Ganassa*, nació en la ciudad de Ferrara (hacia 1540). Por tanto, las atribuciones hechas respecto a Bérgamo como su lugar de nacimiento, que partían de una suposición aventurada por Bartoli ⁹ y se basaban en su empleo del dialecto bergamesco, propio del personaje burlesco de *Zan* en la *commedia dell'arte*, son erróneas. Se hizo famoso representando en diversas cortes principescas del norte de Italia, y sobre todo para importantes fiestas nupciales celebradas en Ferrara y Mantua, donde a fines de los años 1560 conoció a la que después sería su mujer, la actriz principal de la compañía de Pantalone ¹⁰.

En 1571, el prestigio alcanzado en este tipo de representaciones cortesanas y los estrechos contactos existentes entre algunos de los príncipes italianos y la nobleza francesa propiciaron que su compañía actuase en Francia en diversas fiestas privadas, en las que tuvo oportunidad de conocer y gustar al rey Carlos IX ¹¹. Su iniciativa de ofrecer representaciones populares originó una fuerte oposición por parte de las autoridades municipales de París y se vio obligado a emprender de vacío el regreso a Italia, dando sólo algunas representaciones en Lyon. Al año siguiente, la nueva estancia de su compañía

Alberto Ganassa», *Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 5.ª época, t. LX, pp. 219-222; J. V. Falconieri: «Historia de la *commedia dell'arte* en España», *Rev. de Literatura*, t. 11 (ene.-jun., 1957), pp. 12-37; N. D. Shergold: «Ganassa and the *commedia dell'arte* in Sixteenth-Century Spain», *Modern Language Review*, vol. 51 (1956), pp. 359-368; Monique Joly: «D'Alberto Naselli, dit Ganasse, au Comte de Benavente. Deux notes cervantines», *Bulletin Hispanique*, LXXVIII (1976), pp. 240-253; J. E. Varey: «Ganassa en la Península Ibérica en 1603», en *De los romances-villancicos a la poesía de Claudio Rodríguez: 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustavo Siebenmann* (ed. José Manuel López de Abiada), Madrid, 1984, pp. 455-462; y Bernardo J. García García: «La compañía de Ganassa en Madrid (1580-84): tres nuevos documentos», *Journal of Hispanic Research*, vol. I (1992-93), pp. 365-370.

⁸ Poder de Barbara Flaminia a favor de su marido Alberto Ganassa para el cobro de 800 escudos de su dote que estaban depositados en el banco de Lorenzo y Agostino Spinola en Madrid (Madrid, 16 marzo 1984; Archivo Zabálburu, carpta. 212, 63); publicado en B. J. García García: «La compañía de Ganassa en Madrid (1580-84)», *op. cit.*, pp. 367-368.

⁹ F. Bartoli: *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL...*, *op. cit.*, p. 248.

¹⁰ Alessandro d'Ancona: *Le origini del teatro italiano*, Turín, 1891, vol. II, p. 455.

¹¹ Sobre su presencia en Francia, Armand Baschet: *Les Comédiens Italiens a la Cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, París, 1882, pp. 21-49; J. V. Falconieri: «Historia de la *commedia dell'arte* en España», *Rev. de Literatura*, t. 11, pp. 14-16; y Mariano Baffi: «Un comico dell'arte italiano en Ispaña: Alberto Naselli, detto Ganassa», *op. cit.*, pp. 436-438.

en la corte francesa fue mucho mejor recibida y participó con gran lucimiento en los festejos realizados a mediados de agosto con motivo de las bodas de Margarita de Valois con el futuro Enrique IV ¹². Pero, ese mismo año, el asesinato del rey Carlos IX acabó con su mejor valedor en la corte, y la agitada situación política en la que se hallaba inmersa Francia le forzaron a marcharse del país hacia destinos más prósperos y seguros.

Volvemos a saber de él y de su compañía a partir de su llegada a Madrid en 1574. Trató entonces con las cofradías de la Pasión y de la Soledad, que detentaban el monopolio de la gestión de las representaciones de comedias, para acondicionar el Corral de Isabel Pacheco —conocido con el sobrenombre de *La Pacheca*—, de manera que se pudiese sacar más aprovechamiento de las comedias y que este patio se convirtiese en un local teatral más estable ¹³. Es preciso recordar que en esta fecha relativamente temprana no existían todavía en Madrid teatros permanentes, sino que ambas cofradías solían alquilar en días festivos uno de los dos o tres corrales disponibles para realquilarlos a las compañías de comediantes que venían a representar a la capital. La iniciativa de Ganassa supuso la incorporación de sustanciales mejoras al Corral de la Pacheca, pues se haría un tablado cubierto con tejados y se pondrían lienzos de angeo para proteger al público de algunas molestias climáticas, innovaciones muy importantes que permitirían hacer realidad el proyecto de Ganassa de conseguir actuar regularmente ante un público popular ¹⁴, intento frustrado en su anterior experiencia francesa. Para sufragar el coste de las obras se comprometió a entregar de forma gratuita la recaudación de dos comedias y adelantar otros 600 reales, que se le devolverían descontando el alquiler del corral por cada día de representación a razón de 10 reales diarios. Ganassa volvió a practicar en diversas ocasiones este tipo de inversión para la mejora de los teatros madrileños; así, por ejemplo, a fines de 1583, cuando ya casi se había terminado la construcción del nuevo Teatro del Príncipe, prestó dinero para abrir algunas ventanas y crear nuevos aposentos ¹⁵. En este sen-

¹² A. Baschet: *Op. cit.*, pp. 42-43.

¹³ Casiano Pellicer: *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, 1804, p. 53.

¹⁴ Joan Oleza y algunos de sus discípulos en la Universidad de Valencia han estudiado la importancia de la tradición «populista» en la génesis de la nueva comedia barroca, véase J. Oleza: «Hipótesis sobre la génesis de la comedia Barroca y la Historia teatral del siglo XVI», en *Teatros y prácticas escénicas: I. El Quinientos valenciano*, Valencia, 1984, pp. 9-41; y Teresa Ferrer Valls: *La práctica escénica cortesana: De la época del Emperador a la Felipe III*, Londres, 1991, pp. 82-84.

¹⁵ «Dende este dicho día 1.º de henero de 1584 se an enpeçado a alquilar algunas de las bentanas del Teatro del Príncipe que se an hecho de prestado por quenta de Ganasa, y del alquiler dellas se ba haziendo pago de lo que an estado», *Libro de asiento de productos de comedias desde 7 de junio de 1579*, Archivo Regional de Madrid, Fondo Diputación, caja 5084-1, fol. 160r, cf. Ch. Davis y J. E. Varey: *Los hospitales y los corrales de comedias de Madrid, 1574-1615: Estudio y documentos* (en prensa).

tido, parece evidente que la experiencia e iniciativa personal de Ganassa propiciaron un mejor aprovechamiento de los locales y afianzaron su carácter de teatros permanentes, acelerando un proceso al que necesariamente tendía la gestión de las limosnas de comedias por parte de las cofradías de los hospitales. Quizás podríamos afirmar, incluso, que llegó a convertir lo que en principio era una fuente de ingresos extraordinarios destinados a la beneficencia, en un verdadero negocio bastante rentable.

Pronto otros autores de comedias españoles, que también contribuían con su éxito a llenar los corrales de comedias, aprendieron la lección. Uno de los más adelantados fue Juan Granados, pues el 22 de septiembre de 1577, estando en Valladolid, pidió a la cofradía de San José la ampliación del local donde representaba ofreciendo un préstamo de 100 ducados hasta el día del Corpus ¹⁶. Poco después, en abril de 1578, propuso una nueva reforma que permitiría ampliar el aforo del corral ¹⁷. Al año siguiente, en Madrid, Granados solicitó que se ampliase la zona destinada al público dentro del Corral de la Cruz eliminando un terrero, y para convencer a los diputados de las cofradías dio una ayuda de 14 ducados, con los que se podrían sufragar en parte los gastos de la obra ¹⁸. Sin embargo, existe otro caso mucho más innovador dentro de esta tendencia protagonizado por Mateo de Salcedo, que trató de conseguir en varios lugares ser propietario de su propio local de representaciones. Parece que su primer intento al respecto fue el arriendo a Ana de Valladolid de todas las casas que daban al denominado Corral de la Longaniza (Valladolid) por siete años y a razón de 28.000 maravedíes anuales. Para convertirlo en un corral de comedias, que entraría en funcionamiento en abril de 1575, Salcedo hizo una parte cubierta de teja y madera, abrió ventanas y celosías, construyó unos soportales y un corredor, colocó las puertas necesarias e instaló bancos y asientos, todo ello con un coste de unos 300 ducados. Pero su iniciativa de convertirse en un verdadero autor-empresario se vino abajo a raíz del pleito emprendido por la Cofradía de San José, que trataba de defender su monopolio sobre las representaciones teatrales en Valladolid; y la sentencia apoyó los derechos de la Cofradía imponiendo a Salcedo el pago de 12 reales por cada representación que hiciese en el corral de la Longaniza, un arriendo más gravoso que el del corral de la Cofradía ¹⁹.

Los ejemplos que conocemos para estos años en que se fueron creando los primeros teatros permanentes podrían multiplicarse recurriendo a la trayectoria de autores de comedias tales como Jerónimo Velázquez, Alonso de

¹⁶ Narciso Alonso Cortés: *El teatro en Valladolid. Siglos XVI-XIX*, Madrid, 1923, p. 30.

¹⁷ Narciso Alonso Cortés: *El teatro en Valladolid...*, pp. 30-31, nota 2.

¹⁸ N. D. Shergold: *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, 1967, p. 183.

¹⁹ N. Alonso Cortés: *op. cit.*, p. 22-28. Sobre la trayectoria vital y teatral de Mateo de Salcedo, ver Sanz Ayán, C., «Recuperar la perspectiva: Mateo de Salcedo, un adelantado en la escena barroca (1572-1608)», *Edad de Oro, XIV*, Universidad Autónoma de Madrid, 1995, pp. 257-286.

Cisneros, Tomás de la Fuente, Alonso Rodríguez o Pedro de Saldaña; por el momento, baste señalar que, si bien es posible que existiese algún tipo de inversiones semejantes a una escala todavía reducida y de forma ocasional antes de la llegada de Ganassa, como las que hicieron los propios miembros de las cofradías para el acondicionamiento previo de los primeros corrales de comedias, esta práctica se generaliza coincidiendo con las nuevas necesidades de inversión que genera la explotación de unos locales permanentes en los que se empieza a actuar al menos tres veces por semana, una idea que deberemos atribuir, en gran parte, a la influencia de Ganassa.

Veamos ahora en un cuadro resumen la actividad teatral de la compañía de Ganassa durante su estancia en España a partir de los datos todavía provisionales que conocemos:

Ganassa en España, 1574-1603

Fechas	Lugar	Actividad	Fuentes ²⁰	
1574	Madrid	Corral de la Pacheca	Pellicer, I, 53	
1575 Jun.	Sevilla	Fiestas del Corpus	Sánchez Arjona, 47	
		Corral de don Juan	Sánchez Arjona, 47	
1576-77 ²¹	[Barcelona]?	—	Baffi (1981), 440	
1578 Jun.	Sevilla	Fiestas del Corpus	Sánchez Arjona, 47	
1579 Jun.	Toledo	Fiestas del Corpus	Falconieri, 31	
	Jun.-Dic.	Madrid	Corral de la Pacheca	Libro comedias (ARM)
1580 Ene.-Feb.	Madrid	Corral de la Pacheca	Libro comedias (ARM)	
	Mar.-Sep.	Valladolid	Corral de S. Esteban	Falconieri, 31
	Jun.	Valladolid	Fiestas del Corpus	Falconieri, 31
1581 Mar.	Madrid	Contratos músicos	Cotarelo, 51-53	
	Nov.-Dic.	Madrid	Corral de la Cruz	Libro comedias (ARM)
1582 Ene.-Feb.	Madrid	Corral de la Cruz	Libro comedias (ARM)	
	Ene. 20-23	Guadalajara	Fiestas Infantado	Cotarelo, 51
	Feb. 27	Madrid	Prisión de Ganassa	Falconieri, 27
1583 Mar.-Jun.	Sevilla	Corral de don Juan	Falconieri, 31	
	Dic. ²²	Madrid	Corral del Príncipe	Libro comedias (ARM)
1584 Ene.-Feb.	Madrid	Corral del Príncipe	Libro comedias (ARM)	
	Abr.	Italia	Viaje de regreso	García García, 360
[1592 Ago.? ²³	Valladolid	Contratación músico	Fernández Martín, 51]	
[1603 Jun.? ²⁴	Madrid	Fiestas Duque Braganza	Varey (1984), 460]	

²⁰ Las fuentes empleadas para la elaboración de este cuadro son: Casiano Pellicer: *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, 1804, 2 vv.; José Sánchez Arjona: *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, 1898; Mariano Baffi: «Un comico dell'arte italiano in Ispagna: Alberto Naselli detto Ganassa», en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Roma, 1981; *Libro de asiento del producto de comedias*, Archivo Regional de

(Notas 21, 22, 23 y 24, en página siguiente.)

Recordemos también cuál fue el rendimiento que obtuvo la compañía de Ganassa en las representaciones que dio en los corrales de Madrid entre julio de 1579 y febrero de 1584, gracias a los datos que nos proporciona la contabilidad del *Libro de asientos del producto de comedias* de las cofradías de la Pasión y de la Soledad²⁵, pero teniendo en cuenta que los valores que se incluyen en el siguiente cuadro corresponden a la parte que percibían dichas cofradías de la recaudación global descontadas las ganancias de la compañía:

Madrid (ARM), Fondo Diputación, caja 5084-1; Emilio Cotarelo y Mori: «Noticias biográficas de Alberto Ganasa, cómico famoso del siglo xvii», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. XIX (1908), pp. 44-61; J. V. Falconieri: «Historia de la Commedia dell'arte en España», *Rev. de Literatura*, t. 11 (1957), pp. 16-31; Bernardo García García: «La compañía de Ganassa en Madrid (1580-1584)», *JHR*, vol. I (1992-93), pp. 355-370; Luis Fernández Martín: *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, 1988; y J. E. Varey: «Ganassa en la Península Ibérica en 1603», en *De los romances-villancicos a la poesía de Claudio Rodríguez*, Madrid, 1984, pp. 455-462.

²¹ En esta comunicación presentada por Mariano Baffi sólo se hace una suposición sobre la posible estancia de Ganassa en Barcelona o incluso sobre su salida fuera de España durante los años 1576-1577, Falconieri piensa que debió acudir a Madrid, pero en ambos casos carecemos de una confirmación documental o de referencias indirectas; quizás, parece lo más razonable que se encontrase al menos fuera de Castilla.

²² Sobre las representaciones de la compañía de Ganassa en las Navidades de ese año, tenemos el escueto testimonio de Adam Hochreiter de Wasserburg, un alemán llegado a España en las Galeras de Génova con el Príncipe Andrea Doria a fines de septiembre de 1583. En la relación de su viaje por la Península (cf. Arturo Farinelli: *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX*, Roma, 1942-44; I, p. 314), menciona que el día 27 de diciembre acudió por primera vez al recién estrenado Corral del Príncipe a presenciar una comedia de la compañía de Ganassa: «Den Dag bin Ich das erstmall in des Ganassa Italianischen Comediantes, so mit seiner Compagnia sehr beruemt gangen, agiert in Coral nuovo».

²³ Se trata de la contratación efectuada por un autor de comedias italiano llamado Juan Jorge Ganassa de un músico-actor español, Alonso de Briones, para que «taña y represente y asista» en su compañía durante la temporada de 1593 (Archivo Histórico de Protocolos de Valladolid, prot. 521; Valladolid, 31 Agosto 1592). Seguramente, no es el propio Alberto Naselli, alias *Ganassa* - denominado en otros con la forma castellanizada *Juan Ganassa* en vez de *Zan Ganassa*, apodas con los que se nombraba a los personajes que solía representar en la *commedia dell'arte*; sino más bien de otro autor italiano Giovan Giorgio, del que desconocemos su apellido y que empleaba idéntico nombre artístico, procurando tal vez hacer fortuna a la sombra del éxito de su predecesor. De hecho, entre las compañías *dell'arte* italianas conocidas encontramos diversos *Arlecchino*, *Pantalone* o *Bottarga*, que complican mucho la interpretación de las menciones escuetas.

²⁴ En este caso, contamos con el artículo publicado por John Varey citado en la nota 16 precedente, pero la frase en la que se basa su afirmación sobre una segunda estancia en España de Alberto Ganassa, todavía ofrece algunas dudas, pues podría tratarse de la representación de una comedia como las de *ganassa*; además, en esos años encontramos diversos testimonios sobre el estereotipo creado en torno a la figura y vestimenta de los personajes de *ganassa* y *bottarga* en fiestas carnavalescas y cortesanas (N. D. Shergold: «Ganassa and the commedia dell'arte in Sixteenth-Century Spain», *op. cit.*, p. 364). Véase también nota 23 precedente.

²⁵ Los datos que contiene este gráfico proceden de nuestra consulta del *Libro del producto de comedias* (ARM, Fondo Diputación, caja 5084-1); pero, como ya hemos señalado anteriormente, esta valiosa fuente será publicada por Charles Davis y John Varey (véase nota 3 precedente).

Producto de comedias proporcionado por Ganassa en Madrid (1579-1584)

	<i>Fechas</i>	<i>N.º Repretacs.</i>	<i>Corral</i>	<i>Recaudación anual</i>
1579	Jul.	13	Pacheca	7.110,5 rrs.
	Ago.	10	Pacheca	
	Sep.	8	Pacheca	
	Oct.	13	Pacheca	
	Nov.	13	Pacheca	
	Dic.	9	Pacheca	
1580	Ene.	13	Pacheca	2.733,5 rrs.
	Feb.	11	Pacheca	
1581	Nov.	1	Cruz	4.639 rrs.
	Dic.	19	Cruz	
1582	Ene.	8	Cruz	4.309 rrs.
	Feb.	10	Cruz	
1583	Dic.	6	Príncipe	1.002 rrs.
1584	Ene.	17	Príncipe	4.648 rrs.
	Feb.	11	Príncipe	

Estos valores, en general tan elevados, sitúan a la compañía de Ganassa entre las que más éxito tuvieron entre el público madrileño a fines de los años 1570 y principios de la década siguiente, pues llegó a conseguir recaudaciones semejantes a las que proporcionaban las mejores compañías españolas contemporáneas de Jerónimo Velázquez, Alonso de Cisneros o Alonso Rodríguez.

La compañía de Ganassa no se limitó a representar exclusivamente en los corrales de comedias y las fiestas de Corpus de distintas ciudades de la Península, sino que continuó también con su actividad privada y cortesana, ante Felipe II o la Emperatriz María ²⁶. Buena muestra de ello, y sin duda una de las más documentadas, fue su actuación entre los días 20 y 23 de enero de 1582 en los festejos celebrados en Guadalajara con ocasión de la boda de

²⁶ Una de las representaciones que realizó la compañía de Ganassa ante Felipe II mejor documentada fue la del Corpus de Toledo de 1579 adonde acudió por expreso deseo del Cabildo y del monarca (E. Cotarelo y Mori: «Noticias biográficas de Alberto Ganasa...», pp. 48-49. Además de otras actuaciones ante el monarca, sabemos que el día 2 de enero de 1584 «no representó Ganasa porque lo hizo para la Emperatriz» (María), según una nota que contiene el asiento de dicho día en el *Libro del producto de comedias* de los corrales madrileños (ARM, Fondo Diputación, caja 5084-1, fol. 160r.).

don Rodrigo de Mendoza con su prima doña Ana de Mendoza, futura heredera del Ducado del Infantado. De este acontecimiento existe una relación detallada, en la que se menciona la representación de cuatro comedias por parte de la compañía de Ganassa (tres de ellas por la tarde y una a la noche)²⁷, con la asistencia de un nutrido público que obligó a trasladar, en dos ocasiones, el lugar de representación al patio del palacio²⁸. Duchertre llegó a plantear que una pintura del Museo de Bayeux, atribuida al flamenco Franz Porbus, en la que se representaba una escena de *commedia dell'arte* ante el rey Carlos IX, podría tratarse de una imagen pictórica de la actuación de la compañía de Ganassa en la corte francesa²⁹. Ahora hemos podido saber, con mayor certeza documental, que casi diez años después también se dejó un testimonio artístico de su actuación en estos festejos nupciales, puesto que en el inventario de bienes del VI Duque del Infantado, don Juan Hurtado de Mendoza, aparecen: «seis quadricos de Ganassa de figuras diferentes de ganasa y arliquines en tabla con sus marcos que eran del dicho Duque Don Iñigo que se alló entre los demás vienes que dejó»³⁰. Esta media docena de cuadros constituyen un testimonio excepcional de la importancia y éxitos de Ganassa, pues de esta época apenas se conservan representaciones pictóricas con motivos escénicos semejantes.

1.2. La compañía de Ganassa en España

Para comprender mejor la estructura y composición que tenían las compañías italianas venidas a España contamos con la valiosa información que nos proporciona el ejemplo de la compañía de Ganassa³¹. Su estudio nos permitirá conocer los rasgos más característicos e innovadores de su organización, las funciones y atribuciones que tenían sus componentes, o los mecanismos que regían el reparto de gastos y beneficios, pero también nos ofrecerá un patrón más objetivo con el que podremos abordar después un análisis

²⁷ E. Cotarelo y Mori: «Noticias biográficas de Alberto Ganassa...», pp. 53-54; la relación mencionada puede consultarse en *Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1896, pp. 153-73.

²⁸ «Otro día lunes... á la tarde representó Ganasa en el patio, para que lo pudiese gozar toda la gente, que era mucha la que de la ciudad y de su tierra acudió y la que vino de Madrid, Toledo, Salamanca, Toro, Sigüenza y otras partes, como de otra gente común que de día y de noche llenaban la casa...» (E. Cotarelo y Mori: «Noticias biográficas de Alberto Ganassa...», p. 54).

²⁹ P. L. Duchertre: *La commedia dell'arte et ses enfants*, París, 1955 (2.^a ed.); cf. M. Baffi: «Un comico dell'arte italiano...», p. 437.

³⁰ Nuestro agradecimiento al profesor Fernando Bouza que nos proporcionó este interesante dato; Arch. Histórico de Protocolos de Madrid, prot. 2674 (año 1625), fol. 1141.

³¹ Bernardo J. García García: «La compañía de Ganassa en Madrid (1580- 84): tres nuevos documentos», *JHR*, vol. I (1992-93), pp. 365-370.

comparativo con otros ejemplos de compañías españolas coetáneas. Gracias al documento de constitución de la compañía de Ganassa fechado en Madrid el 13 de marzo de 1580³², que constituye una renovación, escrita por primera vez «en letra y lengua española», del contrato asentado con todos sus compañeros en Sevilla a fines de marzo del año anterior, conocemos al detalle su composición y funcionamiento.

Formaban parte de ella nueve comediantes italianos: el *capocomico* Alberto Naselli (*Ganassa*) y su mujer, la actriz romana Barbara Flaminia (*Hortensia*)³³; Vincenzo Botanelli (*Curzio Romano*), que fue designado procurador de la compañía; tres actores importantes que eran el florentino Cesare dei Nobili (*Francesca*)³⁴, Abagaro Fiescobaldi (*Stefanello Bottarga*)³⁵, y Giovan Pietro Pasquarello (*Trastullo*), el cual estaba a cargo del hato de la compañía asistido por el menor Scipione Graselli y por un criado; completaban la agrupación otros dos cómicos que percibían una paga menor, Giacomo Portalupo (*Isabella*) y el napolitano Giulio Vigilante³⁶. Al parecer se trata de los mismos comediantes con los que Ganassa llegó a España en 1574, a excepción tal vez de Giacomo Portalupo, pero a partir del año 1581 tenemos constancia de que se produjeron algunos cambios muy notables en su composición. Fue entonces, coincidiendo con el cierre de los teatros por el luto impuesto a la muerte de la reina Ana de Austria, cuando uno de sus principales actores, Abagaro Fiescobaldi, dejó la compañía para contraer matrimonio con Luisa de Aranda —actriz viuda de Juan de Granados—, se acercó a Valladolid y adoptando el nombre de Abagaro Francisco Valdés, Baldi o simplemente el de Bottarga constituyó su propio conjunto formado en su mayoría por comediantes españoles, que obtuvo mucho éxito en Valencia³⁷, Madrid³⁸ y Sevilla en las temporadas de 1582 a 1584. Su importante baja

³² Archivo Zabálburu, carpeta 212-68 (publicado en B. J. García García: «La compañía de Ganassa en Madrid (1590-84): tres nuevos documentos», *JHR*, I, 1992-93, pp. 361-365).

³³ Sobre su trayectoria artística anterior, Alessandro D'Ancona: *Le origini del teatro italiano*, Turín, 1891, II, 413, 447-455.

³⁴ Miembro de la compañía de *I Desiosi* en Génova en 1586, A. D'Ancona: *Le origini del teatro...*, II, p. 481; y Luigi Rasi: *I comici italiani*, Florencia, 1897, p. 758.

³⁵ John V. Falconieri: «Historia de la commedia dell'arte en España», *Rev. de Literatura*, t. 12 (jul.-dic. 1957), pp. 2-4; y Matilde Goulard de la Lama: «Botarga: un recuerdo de la comedia italiana», en *Mélanges de Philologie Romane offerts à M. Karl Michaësson par ses amis et ses élèves*, Goteborg, 1952, pp. 198-216; véase también el famoso *Lamento di Giovanni Ganassa con M. Stefanello Bottarga suo padrone sopra la morte di un pidocchio* en F. Bartoli: *Notizie storiche de' Comici italiani...*, Padua, 1782, p. 248.

³⁶ Miembro de la compañía de *I Gelosi* en 1590, Antonio Paglizzi Brozzi: *Il teatro a Milano nel secolo XVII*, Milán, 1891, p. 5, n. 1 (cf. J. Falconieri, p. 31).

³⁷ Henri Merimee: *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)*, Toulouse-París, 1913, pp. 126, 197-99.

³⁸ En las trece representaciones que dio en el Corral de la Pacheca durante los meses de enero a mayo de 1583, Abagaro Fiescobaldi, citado a menudo en los documentos bajo el nombre artístico de *Stefanello Bottarga*, proporcionó de recaudación a las cofradías de la Pasión y la

para la compañía de Ganassa fue cubierta en parte con la incorporación de otro comediante italiano, Carlo di Masi, según consta en el contrato asentado por sus compañeros con dos músicos españoles, Pedro de Salcedo y Antonio de Laso en marzo de 1581 ³⁹. Poco más sabemos sobre Masi, pero la novedosa presencia de estos dos tañedores de guitarra y tonadilleros castellanos testimonia una interesante adaptación de la compañía —que representaba siempre «en su lengua y curso ytaliano»— a los gustos de un público para el que llevaban actuando desde 1574, y muestra su deseo de competir con nuevos recursos frente a las compañías españolas, pues semejante acompañamiento musical permitiría enriquecer las representaciones y mejorar de forma sustancial la comunicación con el auditorio. Precisamente, el documento fechado a fines de agosto de 1592 en que figura un tal *Juan Jorge Ganassa* como autor de comedias italiano en Valladolid, es otro contrato de un músico español para la temporada de 1593 ⁴⁰.

El objetivo primordial sobre el que se fundaba la renovación del contrato general de esta compañía de partes era el de haber «venido y formado compañía sobre el rreçitar y haçer comedias y otras cossas semejantes en nuestra lengua y curso ytaliano». La duración de dicha escritura se atenía al régimen habitual de las temporadas teatrales en España, cuya contratación (o renovación) solía hacerse, sobre todo, aprovechando la inactividad de la Cuaresma y por tiempo aproximado de un año hasta el martes de Carnestolendas siguiente.

En su organización, encontramos como «caveça principal» (*capocomico*) de la compañía a Alberto Ganassa, que ejerce de esta forma la dirección artística, pero este puesto no le corresponde por derecho propio, sino que accede a él por la elección de sus compañeros —tal como señala la escritura de la compañía, «alverto anaseli, a quien como dicho es escojemos y elegimos por caveça principal». Además, cuando se trata de determinar los viajes que debía emprender la agrupación dentro y fuera de Castilla —sobre los cuales no existe una cláusula específica en el contrato— o cualquier otro tipo de encargo escénico extraordinario, el director debía exponerlo y discutirlo previamente con el procurador Vincenzo Botanelli y el guardarropa Giovan Pietro Pasquarello, que tenían una mayor participación en la compañía; si alguno de ellos no estaba conforme con la propuesta del director, Ganassa podía solicitar el voto de otro compañero, pues hacían falta dos votos positivos o negativos de miembros de la compañía para cumplir o rechazar, respectivamente, sus propuestas. Es preciso señalar que la única mujer de la agru-

Soledad hasta 5.993 rrs., y colaboró con las compañías de Tomás de la Fuente (16 y 20 de enero) y Alonso Rodríguez (7 de febrero) para ofrecer representaciones conjuntas, de las que se obtuvieron también buenos beneficios (280 rrs. y 139 rrs., respectivamente; ARM, Fondo Diputación, caja 5084-1, fols. 118 y 120).

³⁹ E. Cotarelo y Mori: «Noticias biográficas de Alberto Ganasa...», pp. 51-53.

⁴⁰ Véase nota 23 precedente.

pación, la actriz principal Flaminia, siendo la esposa del director no podía emitir un voto contrario, y que el menor Graselli bajo la tutela de Pasquarello no tenía voto propio, por lo tanto sólo habría ocho votos posibles y se decidía sobre la mitad de ellos (el del *capocomico* y su mujer, el del procurador y el del encargado del ható).

Esta estructura decisoria, que equilibraba el peso del matrimonio Ganassa-Flaminia y en la que cabe destacar la importancia del procurador y el encargado del ható frente al papel algo menor que desempeñan los demás actores principales y secundarios, es un claro reflejo del sistema de partes que forma la compañía, y aún se aprecia mucho mejor con la organización del reparto de gastos y beneficios. El director no podía disponer libremente de los beneficios de la actuación de toda la compañía, ni siquiera para emplearlos en una causa justificada, si no contaba previamente con el consentimiento de cada una de sus partes. En realidad, existía un mismo esquema proporcional tanto para la distribución de los gastos comunes que se derivaban de «preparar, hordenar y rreçitar las comedias», como para el reparto de las ganancias obtenidas en cada representación, en el que se contemplaban las siguientes «partes» y «funciones»:

Reparto proporcional de gastos y beneficios en la compañía de Ganassa

<i>Función:</i>	<i>artística</i>	<i>técnica</i>	<i>%</i>
A. Ganassa	1 parte (actor)	1/2 parte (cabeza principal)	27,7
B. Flaminia	1 parte (actriz)		
V. Botanelli	1 parte (actor)	1/8 parte (procurador)	12,5
C. dei Nobili	1 parte (actor)		11,1
A. Fiescobaldi	1 parte (actor)		11,1
G. P. Pasquarello	1 parte (actor)		
S. Graselli (menor)		1/4 + 1/8 parte (guardarropía)	15,3
G. Vigilante	1/2 + 1/8 parte (actor)		6,9
G. Portalupo	1/2 parte (actor)		5,5
Criado-ayuda extrad.	3/4 + 1/8 parte		9,9

Como puede apreciarse en este cuadro, la división proporcional de las ganancias se hacía contando nueve partes enteras, pues los 3/4 y 1/8 restan-

tes de la novena parte servirían para la ayuda de costa de 12 ducados que se había prometido a Portalupo y para costear los gastos de un criado que debía ayudar a Pasquarello y Graselli en la conservación y limpieza del hato de la compañía, el cual era sin duda rico y abundante, dada la importancia de sus compromisos escénicos y el hecho mismo de que precisara tres personas para su mantenimiento.

Una pieza clave en la estructura organizativa de la compañía italiana era el papel que desempeñaba el procurador, como representante artístico para contratar de antemano las fiestas y actuaciones en aquellos lugares a los que se desplazarían sus demás compañeros, y alquilar los mejores locales disponibles y las viviendas adecuadas para su alojamiento. Esto brindaba a la compañía la posibilidad de mantener un ritmo constante de trabajo, con el que costear sus gastos ordinarios, y dotaba de mayor movilidad al conjunto. Encontramos una función semejante, aunque de una forma mucho menos institucionalizada, en algunas compañías españolas, en las que un autor-actor delega en una persona familiarmente allegada dicho cometido, es el caso de Jerónimo Velázquez con su yerno Cristóbal Calderón ⁴¹ o el de Alonso de Cisneros con su suegro Pedro Páez de Sotomayor ⁴².

Pero el procurador también era el representante legal en todos los pleitos y causas civiles o criminales movidas a favor o en contra de la compañía y de cada uno de sus miembros. De esta forma, se trataba de evitar que las cuestiones y procedimientos legales embarazasen el trabajo del conjunto, aliviando, en lo posible, al actor-director de semejantes tareas y propiciando a esta agrupación extranjera un responsable específico para salvaguardar sus derechos frente a los obstáculos que podían plantearle las autoridades civiles, y para competir con las compañías autóctonas valiéndose de los recursos legales disponibles.

Una de las principales innovaciones que aportó Ganassa al desarrollo de un teatro más «comercial» —en palabras de Shergold ⁴³—, fue ampliar las posibilidades de representación a los días laborables. Esta iniciativa que ya había tratado de poner en práctica en Francia, donde consiguió del rey Carlos IX una autorización especial para representar, además de los domingos, en tres días de trabajo incluyendo en ellos los festivos, fracasó por la fuerte oposición de las autoridades municipales parisinas y del Parlamento, que consideraban sus precios abusivos y perjudiciales este tipo de representaciones

⁴¹ Algunas referencias en C. Sanz Ayán y B. J. García García: «Jerónimo Velázquez. Un hombre de teatro en el período de gestación de la comedia barroca», *Espacio, tiempo y forma*, ser. IV, n.º 5 (1992), pp. 97-134.

⁴² Véase por ejemplo, Cristóbal Pérez Pastor: *Nuevos documentos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1901, pp. 19-23.

⁴³ N. D. Shergold: «Ganassa and the commedia dell'arte in Sixteenth-Century Spain», *Modern Language Review*, vol. 51 (1956), p. 368.

populares ⁴⁴. Era imprescindible para la compañía de Ganassa ampliar el número de días de representación para obtener mayor rentabilidad en sus desplazamientos y para poder costear el nivel de gastos adecuado a sus necesidades. Ganassa volvió a introducir esta novedad durante su estancia en Sevilla semanas antes de las fiestas del Corpus de 1575, en las que obtuvo un sonado éxito, pero la queja promovida por un Veinticuatro del municipio, aludiendo también al elevado precio de las entradas, que suponían un importante gasto superfluo en un momento en que la ciudad se hallaba inmersa en una grave crisis financiera, y el perjuicio que esta «novedad» ocasionaba en la actividad profesional de la metrópolis, pues muchos oficiales y aprendices acudían a ver las comedias en los *días de hacer algo* descuidando sus obligaciones ordinarias ⁴⁵, hizo que el Regimiento restringiese los días de representación a los domingos y festivos. Sin embargo, la disposición más «revolucionaria» que logró obtener la compañía italiana a raíz de su célebre triunfo en las fiestas del Corpus de Toledo de 1579, fue la licencia otorgada por Felipe II a través del Consejo de Castilla para representar en todo el reino incluyendo «dos días de trabajo» a la semana ⁴⁶.

Empezó a aplicar este recurso, que le valió para conseguir casi siempre los mejores locales y superar las restricciones municipales que ataban a otras compañías españolas, en el Corral de la Pacheca el 2 de julio de ese mismo año, según podemos leer en el *Libro del producto de comedias*: «este día es el primero que rrepresenta en día de trabajo y el dicho ganasa dixo que tenía licencia para rrepresentar dos días de entre semana y si huviere alguna fiesta a de ser la fiesta» ⁴⁷. Pese a que otros autores de comedias solicitaron enseguida idéntica licencia ⁴⁸, coincidiendo con las mejoras hechas en los corrales de la Pacheca y de la Cruz, que permitieron establecer como días de representación entre semana, sobre todo, los martes y jueves, no cesaron de inmediato los problemas con las autoridades municipales, como le sucedió a la compañía de Ganassa en Valladolid al año siguiente ⁴⁹. A partir de la década

⁴⁴ A. Baschet: *Les Comédiens Italiens a la Cour de France...*, pp. 23-24; y J. V. Falconieri: «Historia de la Commedia dell'arte en España», *Rev. de Literatura*, t. 11 (1957), pp. 14-15.

⁴⁵ José Sánchez Arjona: *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII...*, pp. 83-85, y 238-39.

⁴⁶ Sobre esta representación, C. Pérez Pastor: *Nuevos datos sobre el histrionismo...*, pp. 3-4; Julio Millego: *El teatro en Toledo durante los siglos XVI y XVII*, Valencia, 1909, pp. 63-64; y J. V. Farinelli: «Historia de la comedia dell'arte en España», *Rev de Literatura*, t. 11 (1957), pp. 19-20.

⁴⁷ *Libro del producto de comedias*, ARM, fondo Diputación, caja 5084-1, fol. 3r. También este libro de contabilidad de las cofradías de La Pasión y La Soledad, encontramos otras referencias a estas representaciones en días laborables: «ques el primer día (jueves 17) que rrepresenta (Ganassa) este mes de setiembre (1579) en día dentre semana» (fol. 13r.); «con dos días de liçençia entre semana y las fiestas» (jueves, 30 de noviembre, 1581; fol. 56r.).

⁴⁸ Algunos de estos permisos figuran en Othón Arroniz: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, 1977, p. 24, nota 32.

⁴⁹ N. Alonso Cortés: *El teatro en Valladolid...*, pp. 32-36.

de 1580 encontramos este tipo de licencias para representar en días laborables generalmente vinculadas tanto con la necesidad que tenían los ayuntamientos de contar con una compañía de comediantes importante para sus fiestas del Corpus, como las propias compañías que las solicitaban semanas antes para mantener un número extraordinario de miembros en sus agrupaciones durante toda la temporada ⁵⁰. En Madrid, algunas de las quejas contra esta provechosa novedad procedieron de los propietarios del Corral de la Pacheca que veían peligrar su negocio ante la construcción del nuevo Teatro del Príncipe por parte de las Cofradías de la Pasión y la Soledad ⁵¹. Las críticas contra la representación en días laborables arreciaron a principios de 1585, y de hecho durante ese año el Consejo no concedió licencias para ello hasta fines de octubre; semejante medida, coincidiendo con el viaje del monarca a Aragón, provocó la ausencia de la Corte de muchos autores de comedias y redujo sensiblemente los ingresos de las cofradías, que sólo consiguieron restablecer el número anterior de funciones semanales después de hacer reiteradas instancias. Pero aunque el Consejo volvió a conceder licencias a partir del 28 de octubre ⁵², al año siguiente decretó la polémica prohibición de la representación de mujeres. Éstas y otras medidas, como la reducción del número de hospitales reales, que estuvo a punto de acabar con el Hospital de la Pasión en beneficio del Hospital General ⁵³, fueron promovidas por una estricta Junta de Reformación de costumbres y gastos.

Por último, restaría por ver dentro de este pormenorizado análisis de la compañía de Ganassa lo que respecta a las cláusulas de disolución de la compañía y de ausencia de alguno de sus miembros. La disolución debía hacerse de común acuerdo entre todos los compañeros y guardando en el reparto de los beneficios y el ható, el mismo esquema proporcional antes mencionado. En las cláusulas de ausencia, se contemplaban faltas injustificadas que se san-

⁵⁰ Muchas de estas licencias se encuentran en las «consultas de viernes» realizadas por el Consejo de Castilla; entre ellas podemos mencionar el siguiente ejemplo: «Çisneros rrepresentante dize quél está concertado con la Villa de hazer las rrepresentaçiones del día del Corpus y que para tener el atabío que conbiene labrara a su costa las sedas para los bestidos en que gasta más cantidad que lo ques esta villa le da, y que a muchos días que sustenta veinte personas para tenerlos prevenidos el dicho día. Suplica que para ayuda a tantos gastos se le de liçençia para que algunos días antes y después de la dicha fiesta pueda hazer algunas rrepresentaçiones porque de otra manera quedaría perdido» (Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg.7045, *Consulta que hizo en ausencia de S. M. el Sr. Licdo. Juan Thomas en seys de mayo de 1580*, n.º 34).

⁵¹ J. Varey: «Los hospitales y los primeros corrales de comedias vistos a través de documentos del Archivo Histórico Nacional», en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, 1991, pp. 12-13.

⁵² En el *Libro del producto de comedias* de las cofradías madrileñas se puede comprobar que los asientos registrados ese año de 1585 se refieren en su mayor parte a representaciones dadas en domingos y festivos; y sólo a fines de octubre podemos leer: «En veynte y nuebe de otubre de 1585 años dieron liçençia los Señores del Consejo para rrepresentar comedias dos días de entre semana y las fiestas» (ARM, Fondo Diputación, caja 5084-1, fol. 212v.).

⁵³ J. Varey: «Los hospitales y los primeros corrales...», pp. 14-15.

cionaban con una multa de 50 ducs., destinando la mitad a los pobres del hospital donde se produjese la falta y la otra mitad al resto de la compañía por los perjuicios ocasionados con su ausencia. Pero también encontramos al menos tres motivos legítimos para ausentarse, temporal o definitivamente, de la compañía: «por rraçón de algún delito que por açidente o en otra qualquier manera aya cometido e para librarse de la pena que por él podía rreçivir»; «si cayere enfermo y por rraçón de la dicha enfermedad no pudiere rreçitar»; o «el averse muerto a algún compañero, padre o madre e otro pariente o parienta a quien pueda subçeder y heredar e por esta rraçón aver de haçer ausencia de la dicha compañía», en este caso, se establece un mecanismo de compensación consistente en la representación gratuita de ocho comedias y en la renuncia a la parte del ható que le perteneciese. Tanto la primera como la última de estas justificaciones parecen ser genuinas de esta compañía italiana en el extranjero, y no suelen aparecer en los contratos de comediantes españoles.

El martes de Carnestolendas de 1582 (27 de febrero) Ganassa, que había dado su última representación el día 22 y que el sábado 24 acababa de saldar su deuda del alquiler de los corrales, entró en la cárcel de Madrid por motivos que desconocemos —quizás por deudas, por el incumplimiento de algún encargo o por otros problemas con la juticia o con el municipio. Lo cierto es que no reapareció hasta enero del año siguiente y este largo período debió ser bastante difícil para el resto de sus compañeros, pero tampoco sabemos quienes volvieron a formar compañía con el matrimonio Ganassa hasta su regreso a Italia en la primavera de 1584 ⁵⁴.

2. EL OFICIO DE REPRESENTAR EN ESPAÑA

2.1. La cuestión de la profesionalización de los comediantes

Al hablar en los Reinos peninsulares del proceso que siguió la profesionalización de los representantes en las décadas previas al surgimiento de la Comedia Nueva barroca, suele citarse, casi siempre de forma aislada, la figura de Lope de Rueda como verdadero «padre» de los comediantes españoles profesionales. El comienzo de su actividad artística se establece hacia el año 1538, señalando la coincidencia de su estancia en Sevilla con la actuación, atribuida a aquel mismo año, de la compañía italiana de *Il Muzio*. Se conjetura así que pudo entrar a trabajar en ella y aprender el oficio de representar al

⁵⁴ Conocemos los preparativos de este viaje gracias al poder otorgado a Ganassa por su mujer (Madrid, 14 de marzo de 1584) para el cobro de 800 escudos de su dote que estaban invertidos en el banco de Agostino Spinola en la corte, y que precisaban para emprender su viaje de regreso a Italia (Archivo Zabálburu, carpeta 212-63; publicado en B. J. García García: «La compañía de Ganassa en Madrid...», pp. 367- 368).

modo italiano antes de formar su propia agrupación de cómicos y «farsantes»⁵⁵. Pero veamos algunas de las matizaciones que pueden hacerse a esta serie de suposiciones⁵⁶.

En primer lugar, se apunta como fecha de la representación de *Il Muzio* en Sevilla el año 1538, pero seguramente se trate de un error de transcripción en lugar de 1583, puesto que, según advierte Jean Sentaurens, diversos datos que contiene esta temprana referencia resultan anacrónicos, como el encargo por parte del ayuntamiento de Sevilla de la representación en carros para las fiestas de Corpus que no comenzó hasta 1554 y la costumbre de dar las *joyas* o premios a la mejor de las compañías que actuasen en ellos que no se introdujo hasta dos años después⁵⁷.

Otras críticas procederían del hecho de tratar la aparición en los Reinos peninsulares de compañías de teatro profesionales como un fenómeno que deriva casi de forma exclusiva de las actuaciones de los cómicos de Lope de Rueda y su imitación por otras incipientes agrupaciones que surgirían durante el último tercio del Quinientos al calor de la creciente demanda teatral promovida por la beneficencia pública. Sin embargo, de acuerdo con los numerosos datos recopilados por J. L. Canet⁵⁸, existía en España una actividad teatral regular en las ciudades desde la década de 1530, para satisfacer las demandas de distintas instituciones eclesiásticas, académicas, gremiales o municipales, y de celebraciones nobiliarias y cortesanas.

Conocemos algunos testimonios literarios de esta actividad teatral coetánea a Lope de Rueda, como los que proporcionan las obras de Alonso de la Vega, Juan de Timoneda o Lorenzo de Sepúlveda, pero la mayor parte de los datos disponibles son escuetas menciones cronísticas o de naturaleza contable, tales como libranzas de pago y recibos con escasa información sobre farsas y comedias representadas en residencias nobiliarias o fiestas cortesanas. A modo de ejemplo, podemos aportar los pagos que hizo en 1564 la Casa de la Reina, Isabel de Valois, a maestros de comedias como Alonso Rodríguez, Melchor de Herrera, Gaspar Vázquez, Francisco de la Puente y Jerónimo Velázquez⁵⁹. También González de Amezua recoge pagos similares derivados del paso por el Alcázar de Madrid de estas compañías entre 1561 y

⁵⁵ A. L. Stiefel: «Lope de Rueda und das Italianische Lustspiel», *Zeitschrift für Romanische Philologie* (Halle), XV (1891), pp. 320 y ss.

⁵⁶ Estudiadas de forma sistemática en J. L. Canet Vallés: «Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: El caso de Lope de Rueda», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, 1991, pp. 79-90.

⁵⁷ J. Sentaurens: *Seville et le théâtre de la fin du Moyen Age a la fin du XVIIe. siècle*, Burdeos, 1984, pp. 92-93.

⁵⁸ J. L. Canet: «Algunas puntualizaciones sobre los orígenes...», p. 87.

⁵⁹ Archivo General de Simancas, Casa y Sitios Reales, leg. 398, fols. 562, 363, 384, 386 y 391, respectivamente.

1568, en que se representaron hasta 41 comedias y farsas ⁶⁰, contando con la participación del propio Lope de Rueda ⁶¹.

Del mismo modo, conocemos otros datos, a veces mucho más tempranos, de representaciones hechas en diversas fiestas privadas nobiliarias, como las encargadas por el Duque de Arcos en Marchena el año 1543 a los cómicos Juan de Aguilera y Jerónimo Cornejo venidos desde Sevilla ⁶², referencia que debe añadirse a la ya conocida sobre la actuación de Hernando de Córdoba ⁶³. Con éstos y otros numerosos casos, como el de Pedro de Montiel, compañero de Rueda que actuó en la «corte» del Duque de Medinaceli ⁶⁴, podemos darnos idea de la importancia que tuvieron las fiestas nobiliarias para la consolidación de la práctica escénica profesional. La simple enumeración de estos autores de comedias y los que encontramos en obras como la de Sánchez Arjona ⁶⁵, todos ellos coetáneos a Lope de Rueda y anteriores a la llegada de Ganassa, nos muestra la abundancia de comediantes y agrupaciones que había en los reinos peninsulares a mediados del siglo XVI.

Por último, la influencia decisiva que se atribuye a las compañías *dell'arte* italianas en la profesionalización de las agrupaciones de comediantes se basa en su supuesta llegada a España, pero en fechas en las que este modo de representar todavía no había traspasado los límites de la Península Itálica. En realidad, la primera noticia que tenemos de una compañía «profesional» en Italia aparece en un contrato hecho entre ocho comediantes el 25 de febrero de 1545 en Padua ⁶⁶, y los datos referentes a las primeras salidas al extranjero de este tipo de compañías *dell'arte* no parecen fiables hasta fines de la década de 1560 y principios de la siguiente ⁶⁷. Además, hay que tener en cuenta que la simple presencia de italianos en espectáculos públicos o privados no indica necesariamente que éstos representasen *commedia dell'arte*, pues, según demuestra la documentación disponible, suele tratarse también de *burattini* (que presentaban muñecos de guiñol), saltimbanquis, *volatines* (acrobatas) o prestidigitadores, y miembros de academias que representaban

⁶⁰ Isabel de Valois. *Reina de España (1546-1568). Estudio biográfico*, Madrid, 1949, t. III, apéndices documentales.

⁶¹ C. Pérez Pastor: *Documentos cervantinos*, Madrid, 1897, pp. 268 y ss.

⁶² AHN, Osuna, cartas leg. 616, docs. 6 y 14, respectivamente.

⁶³ R. Ramírez de Arellano: *El teatro en Córdoba*, Ciudad Real, 1912, pp. 14-15.

⁶⁴ M. V. DIAGO: «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional», *Criticón*, n.º 50 (1990), p. 48.

⁶⁵ Entre ellos podemos mencionar algunos de los autores que se encargaron de representar en las fiestas del Corpus sevillanas en la década de 1560 a principios de la siguiente: Cosme de Jerez, Alonso de Capilla, Cristóbal Hernández, Luis de Cerdeña, Luis de Saldaña, Luis Díaz, Juan Fernández y Cristóbal Sánchez (J. Sánchez Arjona: *El teatro en Sevilla...*, pp. 277-319).

⁶⁶ A. Nicoll: *The World of Harlequin. A critical Study of the Commedia dell'Arte*, Cambridge, 1963, p. 167.

⁶⁷ Sobre la diseminación en Europa de representantes italianos *dell'arte*, aunque probablemente incluya otros tipos espectáculos escénicos, véase M.ª L. Uribe: *La comedia del Arte*, Barcelona, 1983.

comedia erudita, como *Arico* de la *Accademia degli Intronati* que actuó en Valladolid en 1548.

Creemos, por tanto, que antes de la llegada a los Reinos peninsulares de las compañías italianas *dell'arte* existían ya autores y actores profesionales. Las formas de organización de su actividad laboral y «empresarial» presentan una concepción «gremial y artesanal» ausente en las compañías *dell'arte* italianas. En las décadas centrales del siglo XVI, encontramos en la Península un emergente fenómeno teatral fomentado por una variada demanda pública y privada, que halla un decisivo motor de desarrollo como fuente adicional de recursos para diversas cofradías benéficas. De esta forma, años antes de la llegada de Ganassa se va gestando un ambiente muy propicio para la posterior expansión de los años setenta y ochenta, que sabrá aprovechar algunas de las innovaciones foráneas y la dinámica propia del negocio teatral anterior.

Como señalan las últimas aportaciones hechas en el estudio de los orígenes del «teatro popular»⁶⁸ antes del desarrollo de los teatros permanentes, la profesionalización de los representantes se produjo en las ciudades, fruto de la competencia entre los distintos gremios que trataban de sacar las mejores «danzas» festivas presentadas en lucidos carros⁶⁹. La preparación de éstas y otras representaciones festivas civiles o religiosas supusieron mayores inversiones por parte de las autoridades eclesiásticas y municipales, pero también una mayor dedicación entre los propios artesanos. Su especialización progresiva y el aumento de la demanda les llevó a convertirse en verdaderos profesionales de las tablas. No debe sorprendernos, por tanto, que Lope de Rueda fuese batihoja, Alonso de la Vega, calcetero, Pedro de Montiel, hilador de seda, y Jerónimo Velázquez, solador. Pertenecían a estructuras gremiales en las que iniciaron su afición a las representaciones y cuando llegaron a ser profesionales de las artes escénicas trasladaron sus esquemas organizativos al nuevo oficio de representar. Eran *maestros* de comedias, farsas o autos que contrataban *oficiales* y tutelaban menores para formarlos en sus agrupaciones como *aprendices* y *ayudantes*. En sus «cartas de concierto y obligación» emplean las mismas fórmulas que los demás artesanos en los contratos de su oficio, y paulatinamente, abandonan su primitiva profesión por otra que les empieza a reportar más beneficios económicos y que les brinda mayores posibilidades. En este proceso de desarrollo interior del fenómeno teatral popular en España se basa la teoría que defiende su simulta-

⁶⁸ J. L. Canet Vallés: «Algunas puntualizaciones sobre los orígenes...», p. 85; véase también nota 14 precedente.

⁶⁹ Sirva de botón de muestra, la siguiente descripción de una de estas «danzas», la que se presentó en una procesión descrita por Ambrosio de Morales que tuvo lugar en Alcalá de Henares: «iba un castillo muy bien obrado sobre ruedas, para las representaciones que se avían de hazer, y en su guarda yvan dos gigantes sobre çancos muy altos, vestidos de salvajes muy hermosamente y todo género de música, en que avía quinze y diez y seys menestres» (I. Alastrué Campo: *Alcalá de Henares y sus fiestas públicas, 1503-1675*. Madrid, 1990, p. 146).

neidad respecto a la expansión en Italia de la *commedia dell'arte*, surgida a partir de elementos bastante parecidos.

2.2. Caracterización de las agrupaciones de comediantes españolas

Se han atribuido particularmente al influjo de la *commedia dell'arte* italiana las fórmulas de contratación de representantes y los modelos de organización de grandes compañías, en lugar de los «deshilvanados grupos que actuaban en las ferias y fiestas en que se presentaba alguna ocasión, o que viajaban sin rumbo de pueblo en pueblo, representando sus autos y farsas en el corral de la posada»⁷⁰, formando bandas de «cómicos de la legua» que no tenían relaciones contractuales con su «cabeza». Pero en el proceso de desarrollo antes descrito, que alcanza su madurez entre las décadas de 1560 y 1580, conviven estas agrupaciones menores de representantes —como las que definió la tipología aportada por Rojas Villandrando en su *Viaje entretenido* (Madrid, 1604)—, con otras verdaderas *compañías de autor* y *de partes*, compuestas ordinariamente por seis u ocho miembros, incluyendo maestros (o autores), oficiales, ayudantes, aprendices y músicos.

En las *compañías de autor*, el director (actor-autor) se comporta como los *maestros* de cualquier oficio, toma las decisiones según su propio criterio e intereses, y controla todas las funciones de la compañía, de la que es el máximo responsable artístico y legal; los *oficiales de comedias* que incorpora a su agrupación cada temporada quedan subordinados a las condiciones de sus contratos, de manera que no participan proporcionalmente en los beneficios y gastos de la «empresa», sino que se hallan asalariados. Éste es el tipo de compañía que encontramos en el caso de autores de comedias como Jerónimo Velázquez o Alonso de Cisneros. Con frecuencia, suele constituirse en ellas un núcleo de miembros estable vinculados por su parentesco familiar, al que cada temporada se añaden los *oficiales* y/o *ayudantes* necesarios. Así encontramos, por ejemplo, a familias de comediantes como las de los hermanos Osorio o los Granados, pero también al propio Velázquez y a Cisneros. También trabaja en ellas un reducido grupo de *oficiales* habituales y cuentan con sus propias «canteras» de futuros actores entre *ayudantes* y *aprendices*⁷¹.

Las *compañías de partes*, como la de Ganassa, era uno de los tipos de contratación más frecuentes entre los representantes y, aunque no se han podido localizar aún contratos anteriores a los de esta compañía italiana, parece muy probable que éstos existiesen ya en España en la década de 1560. En el sistema de «partes», se depositaba lo recaudado en las representaciones

⁷⁰ J. V. Falconieri: «Historia de la *commedia dell'arte* en España», *Rev. de Literatura*, t. 12 (1957), pp. 13-14.

⁷¹ Sirva de ejemplo el caso de Velázquez, C. Sanz Ayán y B. J. García García: «Jerónimo Velázquez. Un hombre de teatro...», pp. 111-116.

en una caja común, de la cual se descontaban los gastos comunes y se hacía el reparto de beneficios según un esquema proporcional que respetaba las «partes» estipuladas en el contrato de fundación de la compañía según los porcentajes de inversión y el grado de responsabilidad asumido por sus miembros. No obstante, hemos hallado un concierto «para hacer compañía» entre los autores de comedias Alonso Rodríguez y Alonso de Capilla en 1577 que presenta entre ambos un sistema de partes, y se comporta, en cambio, como una *compañía de autores* en lo tocante a la contratación y control de sus *oficiales*.

Aún no se conocen suficientes documentos de fundación de compañías fechados en estas décadas tan decisivas para comprender las posibles influencias italianas y la evolución posterior de las formas de contratación. No obstante hemos trabajado ya con un volumen significativo a partir del cual podemos ver cuales son las cláusulas que aparecen en los contratos de comediantes españoles entre 1574 y 1585 ⁷². La duración de los contratos, que no suelen superar nunca el año —a excepción de algunos conciertos de tutela de menores como *aprendices*—, acaba siempre con la temporada teatral el martes de Carnestolendas. Se contemplan retribuciones en metálico y desaparecen, en general, los pagos en especie; la remuneración de los *oficiales* es una cantidad fija percibida al término de cada representación y para los *ayudantes* una cantidad global pagada a plazos durante el período de vigencia de su contrato. Además, se especifican otros gastos de manutención, alojamiento, lavandería y transporte adecuados a la categoría de los representantes que corren a cargo del director de la compañía o que se reparte proporcionalmente. Se incluyen cláusulas de subordinación a las órdenes del director, y no se han encontrado modelos de votación semejantes a los de la compañía de Ganas-

⁷² Los contratos consultados son los siguientes: Asiento del menor Jerónimo Ruíz con el autor de comedias Jerónimo Velázquez (Madrid, 26, marzo 1576; AHPM, prot. 852); asiento del menor Lucas de Castro con Jerónimo Velázquez (Madrid, 11, Junio 1576; AHPM, prot. 852); asiento del menor García de Jaraba con Jerónimo Velázquez (Madrid, 21, mayo 1577; AHPM, prot. 853, fols. 235r.-236v.); concierto para hacer compañía entre Alonso Rodríguez y Alonso de Capilla (Madrid, 24, agosto 1577; AHPM, prot. 853, fols. 358r.-359v.); asiento del menor Gaspar de Sosa con Andrés de Vargas Machuca (Madrid, 21, marzo 1580; AHPM, prot. 856); obligación de Juan López Cautivo con Alonso de Cisneros (Madrid, 18, mayo 1582; AHPM, prot. 526); obligación y concierto de Miguel Vázquez y su mujer Juana Vázquez y Luis de Molina, oficiales de comedias, con Joan Limos (Madrid, 15, marzo 1583; AHPM, prot. 1055, fol. 378); concierto de Pedro de Ochoa, oficial de comedias, con Joan Limos (Madrid, 15, marzo 1583; AHPM, prot. 1055); obligación de Abagaro Fiescobaldi de pagar a Diego Navarro representante (Madrid, 6, septiembre 1583; AHPM, prot. 1055, fol. 357); asiento entre Miguel Ruíz y Tomás de la Fuente (Madrid, 7, septiembre 1583; AHPM, prot. 859); asiento entre Diego Navarro y Tomás de la Fuente (Madrid, 28, septiembre 1583; AHPM, prot. 859); asiento de Agustín Solano y Roca Paula, su mujer, con Tomás de la Fuente (Madrid, 5, marzo 1584; AHPM, prot. 857); asiento de Juan de Tapia, representante, con Tomás de la Fuente (Madrid, 5, marzo 1583; AHPM, prot. 857); y asiento de Gaspar de Porres con el menor Juan Albricio (Madrid, 7, mayo 1585; AHPM, prot. 1055, fol. 506).

sa, pero podrían haberse dado en compañías de partes españolas que contasen con una estructura múltiple. También aparecen cláusulas de enfermedad, en las que el director se encargará de costear los gastos de reposo y curación del enfermo durante un período de tiempo que oscila entre un mes y quince días, superado el cual éstos empezarán a descontarse del salario del representante una vez finalizado su contrato. Por último, encontramos cláusulas de ausencia y de despido; en el primer caso, se condena a los actores ausentes a las costas derivadas de su búsqueda y a los perjuicios ocasionados a la compañía; y en caso de despido, suele darse a los actores una compensación económica que oscila entre 30 y 50 ducados.

2.3. Actrices y personajes femeninos: práctica y prohibiciones

El último aspecto que trataremos sobre la influencia italiana en el desarrollo de la actividad teatral en España es el de la incorporación definitiva de actrices para la representación de los papeles femeninos en el contexto de las prohibiciones que se aplicaron a mediados de la década de 1580. En las compañías *dell'arte* italianas, las mujeres empezaron a adquirir una mayor independencia y reconocimiento como actrices principales en la década de 1560⁷³, y a ello contribuyó el éxito alcanzado por actrices tales como Barbara Flaminia o Vincenza Armani⁷⁴. La compañía de Ganassa traía consigo a esta célebre Flaminia, experimentada actriz que debió de ser un elemento muy importante para su triunfo en España, tal como muestra la disputa entablada con su marido, por la que le reclamaba una retribución económica mayor cuando obtuvieron la *joya* del Corpus de Sevilla de 1575, «abida consideración al mucho trabajo, cuidado y diligencia» con la que siempre le había ayudado⁷⁵. Los árbitros nombrados entre ambos cónyuges condenaron a Ganassa al desembolso de 800 escudos de oro (320.000 maravedíes), que había de depositar en el banco de Lorenzo Spinola en la corte como bienes dotales de su esposa. No había ninguna otra mujer dentro de la compañía, sino que encontramos a dos hombres, Cesare dei Nobili y Giacomo Portalupo, representando los papeles femeninos de *Francesca e Isabella*, respectivamente, y la única actriz con la que cuenta se halla vinculada a la compañía por su matrimonio con el *capocomico* Ganassa.

Aunque desde los orígenes del teatro medieval, estas dos situaciones eran los casos más frecuentes entre las agrupaciones españolas, sobre todo

⁷³ J. V. Falconieri: «Historia de la Commedia dell'arte en España», *Rev. de Literatura*, t. 12 (1957), pp. 14-15.

⁷⁴ A. D'Ancona: *Le origini del teatro italiano...*, II, p. 455.

⁷⁵ Poder de Barbara Flaminia a su marido Alberto Ganassa (Madrid, 14 marzo 1584; Archivo Zabálburu, carpeta 212-63; publicado en B. J. García García: «La compañía de Ganassa en Madrid...», pp. 367-368).

debido al carácter itinerante de su trabajo, también encontramos, como en Italia, otras posibles situaciones como las de jóvenes actrices solteras vinculadas a la compañía por razones familiares o actrices viudas de comediantes. Existen diversas referencias sobre la participación de actrices en las tablas españolas en fechas bastante tempranas ⁷⁶, pero éstas se incrementan considerablemente desde fines de la década de 1550 en adelante ⁷⁷, aunque todavía no han llegado a alcanzar los niveles de independencia en la contratación que tendrán en el Seiscientos y aparecen, por lo general, asociadas a las compañías en matrimonios de representantes.

Como ya señalamos, las prohibiciones contra su actuación en las tablas empezaron a aplicarse por iniciativa de una Junta de Reformación a partir de junio de 1586, en que se notificó «a todas las personas que tienen compañías de representaciones no traigan en ellas para representar ningún personaje muger ninguna, so pena de zinco años de destierro del reyno y de cada 100.000 maravedies» ⁷⁸. Esta ruptura con la práctica tradicional que admitía la presencia de mujeres comediantes en las tablas parece deberse no sólo a un endurecimiento del control de la moral pública desde las máximas instancias del Poder, sino también a la presencia de tendencias censoras entre diversos grupos de opinión frente al desarrollo espontáneo de recursos escénicos femeninos más sensuales o «picantes» tanto en bailes, como en entremeses, farsas y comedias. Esta estricta prohibición motivó la presentación, a mediados de marzo del año siguiente, de un memorial por parte de un grupo de catorce actrices de la corte encabezado por dos de las más afamadas, Mariana de la O y Mariana Vaca, en el que señalaban que «padecen mucha necesidad, y las conciencias suyas y de sus maridos están en peligro por estar absentes, y se a dado causa a que para suplir su falta en las representaciones, los dichos sus maridos traen muchos mochachos de buen gesto, y los bisten y tocan como mugeres, con mayor indecencia y más escándalo que ellas causaban, lo qual cesaría dandoles licencia para representar con dos

⁷⁶ Romera Navarro cita, por ejemplo, un fragmento de la pragmática sobre los trajes dictada el 9 de marzo de 1534: «Item mandamos, que lo que cerca de los trages está prohibido y mandado... se entienda asimismo con los comediantes, hombres y mugeres, y las demás personas que asisten en las comedias para cantar y tañer...» (M. Romera-Navarro: «Las disfrazadas de varón en la comedia», *Hispanic Review*, vol. II n.º 4, octubre 1934, p. 269).

⁷⁷ Hemos localizado, por ejemplo, una libranza de 4 ducados a favor de una tal Beatriz «por lo que regocijó la comedia del Conde Palatino que se representó en El Abrojo» (Valladolid, 17, febrero 1557; AGS, CMC, I, leg. 1031). Suárez de Figueroa menciona como célebres actrices ya difuntas en 1615 a Ana de Velasco, Mariana Páez (mujer de Alonso de Cisneros), Mariana Ortiz, Mariana Vaca y Gerónima de Salcedo (C. Suárez de Figueroa: *Plaza Universal de todas Ciencias y Artes*, Madrid, 1615, fol. 322v.), activas entre las décadas de 1560 y 1590. A los que se podría añadir los nombres de Roca Paula, Juana Vázquez, Juana Romero, Ana Ruíz, Baltasara de los Reyes, Ana Martínez, Magdalena Osorio, Luisa de Aranda, Juana de Prado, Luisa Benzón, María de Flores, Magdalena Gómez, Mariana de la O, y Melchora de Rojas.

⁷⁸ AHN, Consejos, lib. 1197, fol. 175r. (J. Martínez Bara: «Algunos aspectos del Madrid de Felipe II (segunda parte)», *Anales del Inst. de Estudios Madrileños*, 2 (1967), p. 163.

condiciones, la una que cada uno representase en su genero y figura..., la segunda que en las compañías y representaciones de comedias no ande ny represente ninguna muger soltera sino que la tal sea casada y trayga consigo a su marido»⁷⁹. Su propuesta fue apoyada en julio de 1587 por el Procurador general de la Villa, Gonzalo de Monzón, en nombre de los Hospitales de la Pasión y la Soledad, y por los representantes del Hospital General, ante la drástica reducción que había sufrido la limosna que recibían con el «producto de las comedias»⁸⁰. La Junta de Reформación y el Consejo de Castilla volvieron a reconsiderar en octubre la prohibición decretada en 1586⁸¹, y al mes siguiente el Consejo de Castilla promulgó un nuevo conjunto de disposiciones en las que restringía la representación de comedias en los conventos y limitaba la presencia de actrices en las compañías de comediantes a sólo mujeres casadas con alguno de sus «compañeros» y a que actuasen siempre vestidas como tales. El nuevo decreto coincidió con la presencia en el Teatro del Príncipe de la compañía italiana de *I Confidenti* dirigida por los hermanos Martinelli, en la que por primera vez encontramos un grupo numeroso de actrices, formado por dos mujeres casadas Angela Solmona y Angela Martinelli, y otra joven soltera, la *Franceschina* (Silvia Roncagli), apadrinada por la familia Martinelli. Se les dejó representar libremente con una licencia concedida el 18 de noviembre, y su ejemplo sirvió a otros autores de comedias españoles, como Alonso de Cisneros, convenientemente certificado con testigos⁸², como prueba de la aplicación del nuevo decreto para poder llevar consigo sus propias actrices a otras ciudades del Reino, para lo cual solicita-

⁷⁹ AHN, Consejos, lib. 7048, doc. 89 (consulta 20, marzo 1587); publicado en Ch. Davis y J. Varey: *Los hospitales y los corrales de comedias de Madrid, 1574-1615*, Londres (en prensa, Fuentes para la Historia del Teatro en España, t. XX); y J. Martínez Bara: «Algunos aspectos...», pp. 163-164.

⁸⁰ AHN, Consejos, lib. 7048, doc. 44 (consulta 3, julio 1587), y doc. 43 (consulta 17, julio 1587), respectivamente; publicados en Ch. Davis y J. Varey: *Los hospitales y los corrales...* (en prensa); y J. Martínez Bara: «Algunos aspectos...», p. 164.

⁸¹ En el Archivo Valencia de Don Juan hemos localizado la respuesta dada por Felipe II a la consulta hecha al respecto por el Consejo de Castilla: «He visto lo que dezís en vra. consulta de 24 deste para que se excuse en las representaciones el vestir muchachos como a mugeres, tocándoles y adereçándoles los rostros, y aunque será muy bien prohibir lo del adereçarles los rostros, mirad, si quitarle lo demás sería de estorvo para las representaçiones, y si no quitándose, convendría dár lugar a que las mugeres casadas que traxeren sus maridos consigo representassen en hábito de mugeres como os parece» (S. Lorenzo, 31 octubre 1587); a la que añade de su puño y letra: «bien cre yo que estava lo consultado, aunque no será malo que embiéís la consulta al Conde de Barajas para que la comunique con fray Diego (de Chaves) y avise de lo que les pareciera a entrambos y acá lo podríades vos saver de Garçía de Loaysa y avisármelo todo, que no ay priesa en esta respuesta» (AVDJ, envío 86-I, caja 120-320).

⁸² Sobre la información solicitada por Pedro Páez de Sotomayor, en nombre de su yerno Alonso de Cisneros, C. Pérez Pastor: *Nuevos documentos acerca del histrionismo...* (Primera Serie), pp. 19-23; y Ch. Davis y J. Varey: *Los hospitales y los corrales...* (en prensa).

ron idénticas licencias del Consejo una vez comprobado que sus actrices estaban casadas con miembros de la compañía. No se produjo una nueva prohibición contra la representación de mujeres hasta 1596 ⁸³, que llegó a ser bastante más duradera pues coincidió con el cierre de los teatros por el luto de Felipe II, pero la incorporación definitiva de las actrices ya era un hecho consumado décadas atrás, que estas oleadas censoras no podrían suprimir sin atentar contra la esencia misma de un fenómeno teatral que se encaminaba hacia su pleno apogeo. No obstante, las condiciones impuestas por la ley favorecieron los matrimonios de conveniencia, o en segundas y terceras nupcias entre actores y actrices viudos, y consolidaron una estructura estable o rígida en muchas compañías.

⁸³ E. Cotarelo y Mori: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904, p. 620 b.