

Schindler, Otto G.

Zan Ganassa, Tabarino & Cía. cruzan los Alpes : primeros comici dell'arte en el séquito de los Habsburgo austríacos

Études romanes de Brno. 2006, vol. 36, iss. 1, pp. [99]-109

ISBN 80-210-4078-5

ISSN 0231-7532

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113506>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

OTTO G. SCHINDLER

ZAN GANASSA, TABARINO & CÍA. CRUZAN LOS ALPES
Primeros comici dell'arte en el séquito de los Habsburgo austríacos¹

In memoriam Umberto Artioli

Como es bien sabido, el más significativo documento ilustrado que poseemos de la *commedia dell'arte* no surgió en Italia, su país de origen, ni en ningún otro país de lengua románica, sino en territorio de habla alemana, en el castillo Traunitz en Landshut, Bavaria.² Así mismo, el más antiguo documento de texto de la *commedia dell'arte* que se conserva proviene de la corte de los duques de Bavaria, donde fue representado *all'improvviso* durante la boda de los príncipes de Munich en 1568 por el flamenco Orlando di Lasso, maestro de capilla de dicha corte, con sus sirvientes italianos como actores.³

¹ El manuscrito de esta presentación es una versión modificada de mi artículo “Viaggi teatrali tra l’Inquisizione e il Sacco: Comici dell’arte di Mantova alle corti degli Asburgo d’Austria”, que escribí para un proyecto patrocinado por la “Fondazione Mantova Capitale Europea dello Spettacolo” y que ha sido publicado recientemente en el libro recopilatorio editado por Umberto Artioli y Cristina Grazioli, *I Gonzaga e l’Impero: Itinerari dello spettacolo. Con una selezione di materiali dall’Archivio informatico Herla (1560–1630)*, Firenze, Le Lettere, 2005. El presente artículo está dedicado a la memoria del director del proyecto Umberto Artioli, profesor de la Universidad de Padua, que falleció en un accidente poco antes de terminar dicho proyecto.

² Günter Schöne, “Die Commedia dell’arte-Bilder auf Burg Trausnitz in Bayern”, *Maske und Kothurn*, 5, 1959, pp. 74–77, 179–181; Franz Rauhut, “La Commedia dell’Arte italiana in Baviera”, en *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, ed. de Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1971, pp. 241–268; Caterina Limentani Virdis, “Committenza, teatro, pittura a Landshut nella seconda metà del ‘500”, en *Ruzzante, Filologia Veneta*, 1, 1988, no. spec., pp. 259–278; Angelika Leik, *Frühe Darstellungen der Commedia dell’arte: Eine Theaterform als Bildmotiv*, Neuried, Ars Una, 1996, pp. 40–78.

³ Como nota 2 y Massimo Troiano, *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568: Dialoge, italienisch/deutsch*, ed. Horst Leuchtman, München–Salzburg, Katzbichler, 1980; M. A. Karitzky, “How did the Commedia dell’arte Cross the Alps to Bavaria?”, *Theatre Research International*, 16, 1991, pp. 201–215; *eadem*, “The Diaries of Prince Ferdinand of Bavaria: Commedia dell’arte at the Wedding Festivals of Florence (1565) and Munich (1568)”, en *Italian Renaissance Festivals and their European Influence*, ed. J. R. Mulryne [et. al.], Lewiston, Mellen, 1992, pp. 143–171; *eadem*, “Orlando di Lasso and the Commedia dell’arte,

Aunque estos hechos dejan adivinar el importante papel que desempeñó la región germanohablante en la acogida y difusión de la *commedia dell'arte*, dicha área – con excepción de estos dos hechos, difíciles de ignorar – está prácticamente ausente en la historiografía especializada más reciente en lengua italiana u otra lengua románica. Incluso cuando títulos de publicaciones o temáticas de congresos parecen comprender “toda Europa”, con el término “Europa” se hace referencia de forma tácita al área románica.

De manera opuesta, los contemporáneos y la investigación más antigua sí tuvieron en cuenta la importancia real de la Europa central: así, por ejemplo, cuando Nicolò Barbieri describe en su famosa *Supplica* publicada en 1634 que los comediantes italianos “sono abbracciate da tutta l'Europa”, comienza con “l'Alemagna” y con la corte del emperador, antes de pasar a referirse, más adelante, al resto de Europa.⁴ Pero también a principios del siglo pasado Luigi Rasi describe en su importante biografía colectiva de los *Comici italiani* al veneciano Giovanni Tabarino, que desde los años sesenta del siglo XVI fue regularmente invitado a las cortes de los Habsburgo como “il primo conduttore di Compagnie italiane all'estero”.⁵

En los años treinta del pasado siglo Anton Giulio Bragaglia dedicó un libro de su producción al así llamado Tabarino⁶, aunque con la clara intención de lucirse ante los líderes políticos de la época y atraer su interés hacia sus propios proyectos teatrales, por ejemplo, comparándose a sí mismo con Tabarino y al mecenas de éste, el cardenal de Ferrara, un entusiasta del teatro, con Benito Mussolini.⁷ En un informe publicado recientemente en un congreso en Bérgamo dedicado exclusivamente a la figura de Zanni (y de nuevo “della Piazza Europea”), este “famoso Tabarino” vuelve a ser en cambio totalmente ignorado.⁸

Sí se prestó atención en Bérgamo a otro actor que representó el papel de Zanni: Alberto Naselli, conocido como Zan Ganassa, que se hizo famoso sobre todo por su gira de diez años por España. Bérgamo no fue elegida al azar como sede del congreso, puesto que la ciudad es considerada el hogar de Zanni, el cargador de sacos bergamasco que alcanzó la popularidad en Venecia primero como trabajador del puerto y *underdog*, además de como máscara de carnaval, y que más

en *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte: Bericht über das Symposium der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1994*, ed. Bernhard Schmid, München, Verl. der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1996, pp.133–155. – Se desconoce cuál es la fuente de Irène Mameczarz, según la cual la famosa compañía de *commedia dell'arte* *Comici Gelosi* actuó en Munich; Irène Mameczarz, *Le masque et l'âme: de l'improvisation à la création théâtrale*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 11.

4 Nicolò Barbieri, *La supplica: Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Il Profilo, 1971, pp. 53–54.

5 Luigi Rasi, *I comici italiani*, v. I-II, Firenze, Bocca, 1897–1905, v. II, pp. 555–560, p. 555.

6 Anton Giulio Bragaglia, *Il segreto di Tabarino*, Firenze, Vallecchi, 1933.

7 *Ibidem*, p. 61.

8 *Zani Mercenario della Piazza Europea: Giornate Internazionali di Studio, Bergamo 2002*, a cura di Anna Maria Testaverde, Bergamo, Moretti & Vitali, 2004.

tarde y gracias a las llamadas comedias de Zanni llegó a ser el cómico principal de la *commedia dell'arte*. Según una leyenda inextinguible puesta en circulación por Maurice Sand, Zan Ganassa creó el papel de Arlecchino, así que Bérgamo resultó ser también el lugar ideal en el cual situar las leyendas de su origen y, entretanto, la “Casa d’Arlecchino” se anuncia en numerosas páginas web como la casa donde nació Ganassa.⁹ En realidad Ganassa nunca representó el papel de Arlecchino, y probablemente nunca estuviera en Bérgamo; sea como sea, se sabe por las fuentes madrileñas de García García que Ganassa nació en Ferrara,¹⁰ donde se encuentra también en el año 1570 durante los esponsales de Lucrezia d’Este, siendo el animador burlesco entre plato y plato del banquete de boda.¹¹ Poco después asistió a otra boda real, el doble casamiento Habsburgo de las dos hijas del emperador Maximiliano II con los reyes de España y Francia.

Estas dos bodas tuvieron lugar *per procurationem* durante una Dieta bohemía en Praga y durante una Dieta imperial en Spira, y es un hecho descubierto hace muy poco que Ganassa representó en Spira una pastoral del *Rapto de la Proserpina* delante del emperador y los príncipes. ¿Cómo fue a parar Ganassa, de cuyas obras poseíamos información únicamente de Mantua, Ferrara, de París o de España, desde las cortes de la Alta Italia a la pequeña ciudad episcopal del Rin? Para comprenderlo, debemos remontarnos a años anteriores.

Empezamos por el año 1567 en Mantua. Este año se caracterizó por unos acontecimientos teatrales especialmente intensos:¹² En mayo actuó la *troupe* de un tal “Graciano” en el Palazzo de Cesare Gonzaga, mientras que en el Palazzo della Ragione se presentaba la compañía de cierta “Flaminia”, en la cual también actuaba un tal “Pantalone”, y que registró un “gran concorso di gentilhuomini e gentildonne, giudici, procuratori, dottori ecc.”¹³ En julio entró en competición otro grupo teatral, la compañía de Vincenza Armani, quien era aplaudida en toda

⁹ Cfr. p. e. www.brembana.info/musei/m_arlecchino.html.

¹⁰ Bernardo José García García, “La compañía de Ganassa en Madrid (1580–84): tres nuevos documentos”, *Journal of Hispanic Research*, 1, 1992–93, pp. 355–370; *idem*, *L’esperienza di Zan Ganassa in Spagna tra il 1574 e il 1584*, en *Zani Mercenario* (cit. nota 8), pp. 131–155, p. 132. – En respuesta a mi petición, Sergio Monaldini investigó en los archivos parroquiales de Ferrara y pudo encontrar el registro del bautizo de Naselli, que publicó recientemente en el número sobre la *commedia dell’arte* de *Maske und Kothurn*: Sergio Monaldini, “Visione del comico: Alfonso II, la corte estense e la *Commedia dell’arte*”, *Maske und Kothurn*, 50, 2004, 3: *Commedia dell’arte*, red. Otto G. Schindler, pp. 45–64, p. 52, fig. 1.

¹¹ Angelo Solerti–Domenico Lanza, “Il teatro ferrarese nella seconda metà del secolo XVI”, *Giornale storico della letteratura italiana*, 18, 1891, pp. 148–184, p. 159; cfr. Monaldini, *Visione del comico* (cit. nota 10), p. 51.

¹² Alessandro D’Ancona, *Origini del teatro italiano*, 2. ed., v. I-II, Torino, Loescher, 1891, rist. Roma, Bardi, 1996, v. II, pp. 445–462; Claudia Burattelli, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999, pp. 181–184.

¹³ Luigi Rognà en Pier Martire Cornacchia, 11 y 18 de Mayo, 29 de Junio 1567; cfr. D’Ancona, *Origini* (cit. nota 12), v. II, pp. 445–449.

Italia y fue descrita por Tomaso Garzoni en su *Piazza universale* como “la più eccelente commediante della nostra etade”.¹⁴

También Barbara Flaminia, que aparece por primera vez en 1562 como “gio-vane commediante romana” en Mantua, era considerada por sus contemporáneos una artista excepcional.¹⁵ Yehuda Portaleone Sommo, alias Leone de’ Sommi, actor, escritor, músico, teórico del teatro y director del renombrado teatro judío en Mantua, la describió en sus *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* como “talmente giudicata rara in questa professione, che non credo che gli antichi vedessero, né si possi fra’ moderni veder meglio”.¹⁶ Las dos compañías tenían una afluencia “incredibile” de “genti d’ogni sorte”; incluso los “artisti et gli hebrei” interrumpían su trabajo, aunque se debía pagar medio real por la entrada.¹⁷ También los notarios acudían en masa, tanto que sus despachos quedaban desatendidos, por lo que el Podestà tuvo que prohibirles explícitamente asistir al teatro. El obispo de Mantua prohibió asimismo a sus clérigos acudir a las funciones, dado que a menudo se encontró a más de dos docenas de éstos entre el público. Por todas partes en la ciudad se formaron grupos que tomaban partido por una de las dos rivales. También miembros de la casa Gonzaga se contaban entre los ardientes admiradores.¹⁸

En enero del año siguiente, 1568, encontramos a Flaminia en Novellara, a poca distancia de Mantua, donde actúa en una comedia de Leone de’ Sommi durante la celebración de una boda en la corte del conde Alfonso Gonzaga. Giaches de Wert, entonces maestro de capilla de la iglesia de Santa Barbara en Mantua, escribe

¹⁴ Tomaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di P. Cherchi e B. Collina, Torino, Einaudi, 1996, p. 1181. – Para Vincenza Armani véase Adriano Valerini, *Oratione [...] in morte della Divina Signora Vincenza Armani, Comica Eccellentissima*, Verona s. d. [1570]; D’Ancona, *Origini* (cit. Anm. 12), v. 2, pp. 450 y ss., 461; A. Zapperi, “Armani, Vincenza”, en *Dizionario biografico degli italiani*, v. IV (1961), p. 221; Ferdinando Taviani–Mariella Schino, *Il segreto della Commedia dell’Arte*, Firenze, Usher, 1982, p. 514 (índice); Ferruccio Marotti–Giovanna Romei, *La Commedia dell’Arte e la società barocca, II: La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 27–41.

¹⁵ Baldassare de Preti en Ercole Gonzaga, 6. Aug. 1562, cfr. Alessandro Luzio, “Feste a Bozzolo nel 1562”, *Gazzetta di Mantova*, 18./19. mayo 1890; Burattelli, *Spettacoli* (cit. nota 12), p. 181. – Para Flaminia véase Maria del Valle Ojeda Calvo, “Barbara Flaminia: una actriz italiana en España”, en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca, Granada-Úbeda, 1997*, ed. Juan Antonio Martínez Berbel [et. al.], Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 375–393; Otto G. Schindler, “Zan Ganassa – vom Reichstag zur Bluthochzeit: Neue Funde zu Alberto Naselli, am Theater Ganassa”, en *Theater Kunst Wissenschaft: Festschrift für Wolfgang Greisenegger zum 66. Geburtstag*, ed. E. Fuhrich, H. Haider, Wien, Böhlau, 2004, pp. 301–322, p. 308 y ss.

¹⁶ Leone de’ Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968, pp. 43–45; cfr. D’Ancona, *Origini* (cit. nota 12), v. II, p. 413.

¹⁷ Luigi Rogna en Pier Martire Cornacchia, 1. und 6. Juli 1567; D’Ancona, *Origini* (cit. nota 12), v. II, p. 447 y ss.; Burattelli, *Spettacoli* (cit. nota 12), p. 181.

¹⁸ Luigi Rogna y Antonio Ceruta en Pier Martire Cornacchia, 15 y 31 de Julio, 3 de Septiembre 1567; D’Ancona, *Origini* (cit. nota 12), v. II, pp. 453 y ss.

para ella algunos números musicales.¹⁹ De' Sommi describe su compañía como “comici Desiosi”, una *troupe* citada por la investigación sólo a partir de 1581, es decir, trece años más tarde.²⁰ En Mantua se habla poco después de la compañía “del Ganaza”, que se instala allí en abril de 1568 junto al grupo de Pantalone. El duque quiso, sin embargo, unir los dos grupos en una compañía y elegir para ello a los mejores actores. Flaminia y Vincenza vuelven a estar entre los seleccionados, pero esta última fallece el año siguiente, 1569, de una muerte violenta.²¹

Acerca de las causas de su muerte y de las consecuencias que pudo haber tenido en la compañía de teatro, no sabemos nada. En todo caso es llamativo cómo después de un arranque fulminante, la escena joven y profesional de Mantua se quedó vacía en los años siguientes.²²

Parece que este hecho está relacionado con un acontecimiento que afectó sobremanera al estado de ánimo colectivo de la ciudad: el retorno de la Inquisición en el año 1567.²³ A partir de la llegada en junio de un nuevo inquisidor de Roma, portador de una larga lista de personas sospechosas de haber cometido herejía, se desató una ola de detenciones, que además de algunos ciudadanos ilustres, llegó a afectar a miembros de la casa gobernante. La situación se agravó aún más después del asesinato, de autores desconocidos, de dos religiosos en Nochebuena, tras el cual Roma exigió intervenciones más rigurosas. Autodafés puestos en escena de manera pomposa y abjuraciones públicas contaminaron visiblemente el clima social y como comenta consternado un testigo “questa è una inquisizione di Spagna, tanto la città è tutta spaventata per tanto terrore”.²⁴

Sin embargo nos damos cuenta de que precisamente en el punto culminante de ese miedo paralizante, el teatro profesional de Mantua tuvo unos inicios fulminantes. Esta paradójica coincidencia del régimen de terror de la Santa Inquisición

¹⁹ Paola Besutti, “Dal madrigale alla musica scenica: il ruolo degli interpreti tra teoria e prassi”, en *Neoplatonismo, musica, letteratura nel Rinascimento: Atti del Convegno Internazionale di Studi Firenze-Vernio, 1998*, a cura di Piero Gargiulo [et.al.], [Paris, Marsile Ficin, 2000], pp. 149–171; Sergio Ciroldi, *Giaches de Wert nelle corti dei Gonzaga di Mantova, Novellara-Bagnolo e degli Estensi a Ferrara*, Reggio Emilia, Dep. di Storia Patria, 2004, pp. 110–115. – Iain Fenlon, que publicó las cartas de Giaches de Wert, se refiere a Flaminia como “Flaminia Trevigiana” y la considera “a singer resident at the Mantuan court”; Giaches de Wert, *Letters and Documents*, ed. Iain Fenlon, Paris, Klincksieck, 1999, p. 99, no. 4.

²⁰ D’Ancona, Origini (cit. nota 12), v. II, p. 598 (índice); Ireneo Sanesi, “La Compagnia della ‘Diana’ o dei ‘Desiosi’”, *Giornale storico della letteratura italiana*, 56/111, 1938, pp. 30–32; Bruno Brunelli, “Desiosi, Compagnia dei”, en *Enciclopedia dello spettacolo*, v. IV, 1957, col. 540–541; *Comici dell’Arte: Corrispondenze*, dir. da Siro Ferrone, a cura di Claudia Burattelli [et.al.], Firenze, Le Lettere, 1993, v. I, p. 594, v. II, p. 218.

²¹ D’Ancona, Origini (cit. nota 12), v. II, p. 461 (año de defunción erróneamente 1568).

²² *Ibidem*, pp. 462 y s.

²³ Cfr. Stefano Davari, “Cenni storici intorno al Tribunale della Inquisizione in Mantova”, *Archivio storico lombardo*, 6, 1879, pp. 547–563, 773–800; Sergio Pagano, *Il processo di Endimio Calandra e l’Inquisizione a Mantova nel 1567–1568*, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica Vaticana, 1991.

²⁴ Davari, Cenni storici (cit. nota 23), pp. 776, 779.

con un auge de la actividad teatral se ha explicado como una reacción escapista para, con “gli agoni rappresentativi inscenati dalle due primedonne”, desplazar el temor real a la amenaza de la Inquisición.²⁵

Como consecuencia de la explicación dada, al disminuir dicha presión también debería haber decaído el entusiasmo por el teatro, y sin embargo este discurso no es suficiente para explicar el completo vacío posterior del teatro de Mantua. Más probable es que las gentes del teatro quisieran evitar la amenaza de la Inquisición y tal vez por esta razón se fueran al extranjero. Como veremos, el mismo Ganassa y otros cuatro supuestos miembros de su compañía mantuana dejaron su huella en la corte del emperador entre 1568 y 1570, y desde allí se fueron a Francia y más tarde a España, lo que es una explicación plausible al hecho de que justo durante esos años la escena teatral en Mantua quedara completamente desierta.

Una víctima famosa de la Inquisición mantuana fue también el “anticuario imperial” Jacopo Strada. Este humanista dinámico y polifacético nació hacia 1510 en Mantua, pero vivió en Nuremberg a partir de 1549 y en Viena desde 1556 hasta su muerte. Fue orfebre, dibujante, arquitecto, arqueólogo, numismático, coleccionista y comerciante de arte. Él diseñó los bocetos del *Antiquarium* de la Residencia de Munich y del *Neugebäude* en Viena-Simmering, dos de los edificios más importantes del manierismo trasalpino. También diseñó programas y equipos para torneos y desfiles. Se le conoce sobre todo por el retrato que de él pintó Tiziano, hoy en el Kunsthistorisches Museum de Viena.²⁶

Strada viajó a Mantua en la primavera de 1567, donde se hizo entre otras cosas con dibujos del Palazzo Te de Giulio Romano así como con copias de los retratos de los emperadores de Tiziano.²⁷ En una carta que dirige en enero de 1568 al

²⁵ Burattelli, Spettacoli (cit. nota 12), p. 182.

²⁶ Viena, Kunsthistorisches Museum, Inv. no. 81; Heinrich Zimmermann, “Zur richtigen Datierung eines Porträts von Tizian in der Wiener kaiserlichen Gemälde-Gallerie”, *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, Erg. Bd. 6, 1901, pp. 830–857; Luba Freedman, “Titian’s Jacopo Strada: a Portrait of an ‘Antiquario’”, *Renaissance Studies*, 13, 1999, pp. 15–39. – Para Strada véase entre otros: Egon Verheyen, “Jacopo Strada’s Mantuan Drawings of 1567–1568”, *The Art Bulletin*, 49, 1967, pp. 62–70; Renate von Busch, *Studien zu den deutschen Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts*, phil. Diss. Tübingen, 1973, pp. 193–219; Hilda Lietzmann, *Das Neugebäude in Wien*, München, Deutscher Kunstverlag, 1987, p. 258 (índice); Dirk Jacob Jansen, “Der Mantuaner Antiquarius Jacopo Strada”, in: *Fürstenthöfe der Renaissance: Giulio Romano und die klassische Tradition*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 1989, pp. 308–323; *idem*, “The Instruments of Patronage: Jacopo Strada at the Court of Maximilian II”, in: *Kaiser Maximilian II.: Kultur und Politik im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Friedrich Edelmayr [et al.], Wien, Verlag für Geschichte und Politik, 1992, pp. 182–202; *L’Album fiorentino dei ‘Disegni artificiali’ raccolti da Jacopo e Ottavio Strada*, a cura di Vitto Marchis e Luisa Dolza, introd. di Thomas DaCosta Kaufmann e Dirk Jacob Jansen, Roma, Ed. dell’Elefante, 2002; para los decorados de Strada véase el informe del embajador de Mantua al duque Guillermo, 3 de Septiembre 1572, cit. en Elena Venturini, *Le collezioni Gonzaga: Il carteggio tra la Corte Cesarea e Mantova (1559–1636)*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002, no. 102.

²⁷ Verheyen, Strada’s Mantuan Drawings (cit. nota 25), *passim*; Lietzmann, Neugebäude (cit. nota 25), p. 116.

emperador Maximiliano, narra cómo ha conseguido escapar a duras penas de la Inquisición. Para estar seguro en el futuro frente a esta persecución, pide al emperador que éste solicite un salvoconducto al duque de Mantua. Después alude a una compañía de teatro llamada “I Disiosi” o “la compagnia del Ganassa”, considerada la mejor de Italia. Dado que esta compañía quiere actuar ante el emperador, le pide un “passaporto”, que Strada se ofrece a llevar a Mantua.²⁸ Este pasaje de la carta, desconocido hasta ahora, es la primera noticia en la que se menciona el nombre de Ganassa. Es especialmente interesante el hecho de que se llame a la compañía de Ganassa “Disiosi”, un nombre con el que nos habíamos encontrado ya en Novellara en relación con Barbara Flaminia. Dado que sabemos, desde que se encontraron las fuentes de Madrid, que Naselli-Ganassa y Barbara Flaminia eran esposos, parece claro que también actuaban juntos en la compañía. Flaminia aparece en enero de 1569 en la corte del emperador en Viena,²⁹ por lo que hay que suponer que su actuación formaba parte de la proyectada gira de los “Disiosi” de Ganassa, de la que trata la misiva de Jacopo Strada.

Además de Flaminia actuaron en la corte imperial “Francischca [o Francischco] Ýsabella”.³⁰ Hasta ahora se opinaba que tras dicha denominación se encontraba la famosa pareja de actores Francesco e Isabella Andreini, pero esto difícilmente puede ser cierto, dado que Isabella Andreini tenía en 1568 tan sólo seis años. Parece más probable que se trate de las “Francesca” e “Isabella” que aparecen en 1580 en Madrid junto a Flaminia en el equipo de Ganassa. Como era habitual entonces, dos actores masculinos, Cesare de’ Nobili y Giacomo Portalupo, representaron estos papeles femeninos.³¹ Pero en lo que respecta al mismo Ganassa, no se había encontrado hasta ahora ninguna prueba de su presencia en la corte imperial; sólo hace muy poco se han hallado dos cartas en el archivo municipal de Mantua, que certifican su actuación durante la Dieta imperial en Spira en 1570.

28 Jacopo Strada en Maximilian II., 29. Jan. 1568; Viena, Haus-Hof- und Staatsarchiv [en adelante HHStA], Habsburg-lothringisches Hausarchiv, Familienakten, Kart. 97, fol. 104–106; parcialmente publicado en Schindler, *Zan Ganassa* (cit. nota 15), p. 312; *idem*, “Špilmani, skákači a komedianti (Tabarino, Ganassa & Co., Praha – Paříž, 1570–72)”, *Divadelní revue*, 14, 2003, pp. 12–30 (p. 21).

29 Viena, Österreichische Nationalbibliothek [en adelante ÖNB], Cod. 9089, fol. 51^v. Véase Johann E. Schlager, “Über das alte Wiener Hoftheater”, *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, phil.-hist. Klasse (Jan. 1851), pp. 147–171, pp. 153, 166; Johannes Meissner, *Die englischen Comoedianten zur Zeit Shakespeares in Oesterreich*, Wien, Konegen, 1884, pp. 21, 190; Alexander von Weilen, *Geschichte des Wiener Theaterwesens von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen der Hoftheater*, Wien, Ges. für vervielfältigende Kunst, 1899, p. 50; Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, III, Salzburg, Müller, 1959, p. 387 (todos como “Flaminio”, por lo que se ha supuesto también la presencia de Flaminio Scala); Schindler, *Zan Ganassa* (cit. nota 15), p. 304.

30 ÖNB, Cod. 9089, fol. 41^v-42^r; Weilen, *Geschichte* (cit. nota 29), p. 50; Schindler, *Zan Ganassa* (cit. nota 15), pp. 304, 314 y s.

31 García García, *L’esperienza* (cit. nota 10), p. 138; Schindler, *cit.*

Pocos meses antes de esta Dieta se celebró en Praga una Dieta bohemia, así como la boda española (entre Ana de Austria y Felipe II).³² En el marco de un torneo que tuvo lugar al mismo tiempo encontramos por primera vez artistas teatrales italianos. A uno de ellos, el veneciano Giovanni Tabarino, ya le hemos conocido en 1568, cuando aparece durante una Dieta austriaca en Linz como “comediante”, aunque antes ya había servido como “juglar del emperador” (“Spielmann des Kaisers”) en la corte vienesa, acompañando al emperador en sus viajes, entre otros uno realizado en 1566 a una Dieta en Augsburg.³³ En Praga se encuentran junto a Tabarino otros artistas italianos, como Antonio Soldino, Horatio Florentino, Silvestro Trevisano y Juan Maria Romano, además de un “Julio Comediante”, apodo detrás del cual podría esconderse el conocido Pantalone Giulio Pasquati, y de Giovanni Arcangelo *vulgo* Hans Arch, nombrado “saltador imperial”. Algunos de los artistas mencionados son citados en *Piazza universale* de Tomaso Garzoni entre los mejores de Italia.³⁴ El diseño de los trajes y del resto del *atrezzo* estuvo a cargo del retratista del emperador Giuseppe Arcimboldo.³⁵

Desde Praga, la corte se dirigió hacia la Dieta imperial en Spira, donde también se celebró la boda francesa *per procurationem* entre Isabel de Austria y Carlos IX.³⁶ El 22 de octubre el príncipe elector y arzobispo de Maguncia ofició el casamiento en la catedral de Spira, en el que el archiduque Fernando II del Tirol representó al ausente novio francés. Éste en agradecimiento le entregó el famoso Salero de Benvenuto Cellini,³⁷ que más tarde llegó desde la *Kunstkammer* tiroleesa de Fernando en Ambras al Kunsthistorisches Museum en Viena, de donde en 2003 lo sustrajo de su vitrina un ladrón que había entrado por una ventana. Antes

³² (Zirfeo), *Ordenliche Beschreibung: Des gewaltigen treffenlichen vnd herrlichen Thurniers zu Roß vnd Fuß [...] zu Prag*, [Augsburg?], s.n., M.D.LXX; *Dějiny českého divadla* [Historia del teatro checo], I, Praha, Academia, 1968, pp. 140–145; 362 nota 91; Karl Vocelka, *Habsburgische Hochzeiten 1550–1600*, Wien, Böhlau, 1976, pp. 103–105; Otto G. Schindler, “Zan Tabarino, ‘Spielmann des Kaisers’: Italienische Komödianten des Cinquecento zwischen den Höfen von Wien und Paris”, *Römische Historische Mitteilungen*, 43, 2001, pp. 411–544, pp. 439–458; *idem*, Špilmani (cit. nota 28), pp. 14–18.

³³ Schindler, Zan Tabarino, pp. 432 y ss. – Los pagos a “Juan de Venecia” entre 1566 y 1567 fueron desconocidos hasta ahora y se encontraron durante una nueva revisión de los Hofzahlamtsbücher, Viena, Hofkammerarchiv, HZAB 21, fol. 626^v (18 de Marzo 1566, Augsburg, 20 fl.); fol. 663^v (12 de Julio 1566, Viena?, 56 fl. 40 Kr.); HZAB 22, fol. 477^r (12 de Marzo 1567, Praga, 20 fl.)

³⁴ Garzoni, *Piazza universale* (cit. nota 14), v. I, p. 732.

³⁵ Thomas DaCosta Kaufmann, *Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian II and Rudolf II*, Diss. Harvard, 1977; New York, Garland, 1978, pp. 26–33; Giuseppe Arcimboldo, *Figurinen, Kostüme und Entwürfe für höfische Feste*, hrsg. von Andreas Beyer, Frankfurt a. M., 1982, pp. 123–126; Schindler, Zan Tabarino (cit. nota 32), pp. 441 y ss.

³⁶ Hermann Becker, *Der Speyerer Reichstag von 1570*, Diss. Mainz, 1969; Maximilian Lanzinger, *Der Reichstag zu Speyer 1570*, Bd. I-II, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1988; Schindler, Zan Tabarino (cit. nota 32), pp. 458–462; *idem*, Zan Ganassa (cit. nota 15), pp. 304–307.

³⁷ Cfr. Julius von Schlosser, *Das Salzfaß des Benvenuto Cellini*, Wien, Bard, 1921; Schindler, Zan Tabarino, p. 459.

de esta boda, el primer día de agosto, la novia real española fue escoltada hasta su barco, en el que debía viajar a Amberes, y desde allí con una flota española a su nueva patria. Para despedirla, el emperador la invitó a un banquete festivo el 30 de julio, que concluyó con “una comedia italiana”.³⁸ De esta representación informan también las cartas antes mencionadas y dirigidas al duque Guglielmo de Mantua, de Francesco Gonzaga, conde de Novellara, y el enviado mantuano Marchese Guglielmo Malaspina. El primero escribe en su carta que después de la actuación de un artista excelente (otra vez el “saltador imperial” Arcangelo) “nuestro Ganassa representó una comedia”.³⁹ También el enviado Malaspina se refiere a la representación de una pastoral a cargo de Ganassa.⁴⁰

Pero poseemos aún más datos acerca de esta representación. Por los “Avvisi di Venecia” que el orador imperial en Roma adjuntó al informe enviado a Viena, nos enteramos también del contenido de la pastoral: “Doppo cena si recito una pasturale, il sugetto fù il ratto di Proserpina et si fecero forse d’Hercole, et altri giochi”.⁴¹ Y el surtirolés Lukas Geizkofler, que estudiaba en Estrasburgo, y que había viajado a Spira con algunos profesores y pudo presenciar el banquete de despedida como espectador, comenta en su diario que se escenificó una “Coemodiam autore Castaldo”.⁴²

Dado que con “autore Castaldo” se refería muy probablemente al iniciador de la comedia, tenemos una explicación al por qué todas las listas de sueldos omiten el nombre de Ganassa, mientras que otros comediantes sí figuran en ellas. Dicho Castaldo era el copero imperial Giovanni Alfonso Castaldo, Marqués de Cassano y Conde de Piadena. Ya había destacado en la boda de Praga como el realizador de una “Comedia” que representó con su “servidumbre” (“gesindt”) para el emperador.⁴³ Era también muy solicitado como organizador de fiestas y organizó muchos torneos, en los cuales él mismo solía participar con éxito. Puesto que la actuación de Ganassa en Spira fue evidentemente patrocinada por el Marqués Castaldo, es muy probable que Ganassa ya formara parte de su “servidumbre” durante la representación de Praga.

Después de la de dieta imperial de Spira y junto con otros comediantes, entre ellos otra vez Tabarino, Soldino y Arcangelo, Ganassa continúa en la escolta de Isabel a Francia, donde los encontramos durante los años siguientes, en París

38 “ain welsche Commedien halten lassen“; Johann Hegenmüller en la corte de Munich, 3 de agosto de 1570; Munich, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, KAA 4314, fol. 127^r; cfr. Becker, Reichstag (cit. nota 36), p. 22.

39 “[...] doppo cena il nostro Ganassa fece una comedia [...]“; Venturini, Carteggio (cit. nota 26), no. 60.

40 “[...] fatta una pastoral da Ganassa [...]“; ob. cit., no. 59.

41 HHStA, Staatenabteilung, Rom, Korrespondenz, Kart. 38/4, fol. 92^v.

42 Lukas Geizkofler, “Historia vnd beschreibung [...]”, ms., Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Ms. Dipauliana 1117, fol. 1–172 (29^v); publicado entre otros en Manfred Linsbauer, *Lukas Geizkofler und seine Selbstbiographie*, Diss. Wien, 1978, pp. 164–535, p. 197; Schindler, Zan Ganassa (cit. nota 15), pp. 306 y s.

43 *Ibidem*; *idem*, Zan Tabarino (cit. nota 32), p. 448.

y otros lugares de residencia de la corte francesa. En París, Ganassa y Tabarino reciben la visita de Luigi d'Este, cardenal de Ferrara, el mismo con el que Anton Giulio Bragaglia comparó después a Benito Mussolini. El cardenal paga a ambos unos honorarios considerables, mientras que envía de vuelta a Italia a Torquato Tasso, igualmente parte integrante de su séquito, por falta de dinero.⁴⁴ En 1572 encontramos a Tabarino de nuevo junto a Ganassa (y tal vez formando parte de su compañía de teatro) entre los actores y compañías atraídos a París por la boda del rey Enrique de Navarra con Margarita de Valois, que como es sabido fue el pretexto para la matanza de la Noche de Bartolomé.⁴⁵ Un mes después de la masacre, Tabarino ve nacer a su hijo Massimiliano; éste es bautizado, en sustitución del rey, por un noble de Bohemia, Hans von Janowitz, también llamado “Bême”, que había asesinado al líder de los hugonotes, el almirante Coligny.⁴⁶ Al parecer Ganassa y Tabarino se hicieron famosos en París: Jean Vauquelin de La Fresnaye recuerda en sus *Satyres françoises* a “le bon Ganasse” y a los “Comédiens de Tabarin”.⁴⁷ Y medio siglo después de las actuaciones de Tabarino, el legendario farsante parisino Tabarin tomará prestado de su antecesor italiano su nombre artístico, reproducido desde entonces en la denominación de numerosos eventos e instituciones de entretenimiento.⁴⁸

Mientras que el saltador imperial Arcangelo permaneció el resto de su vida al servicio de los reyes franceses como el “Archange Tuccaro, saltarin du roi” (en 1599 publicó en París sus *Trois dialogues de l'exercice de sauter*⁴⁹), Tabarino y Naselli-Ganassa tuvieron que dejar Francia inmediatamente después de la muerte de Carlos en 1574 y emigrar a las capitales de los dos imperios de los Habsburgo: en julio de 1574 reencontramos a Tabarino en Viena⁵⁰ y a Ganassa

44 D'Ancona, *Origini* (cit. nota 12), v. II, p. 458, nota 2; Angelo Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, Torino, Loescher, 1895), v. I, pp. 136–154, 181–185; Otto G. Schindler, “‘Il famoso Tabarino’: una maschera italiana tra Vienna, Parigi e Napoli”, in: *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento: Atti del Convegno, Napoli, Centro di Musica Antica, 28–29 settembre 2001*, a cura di A. Lattanzi e P. Maione, Napoli, Ed. Scientifica, 2003, pp. 147–163, p. 155; *idem*, Zan Ganassa (cit. nota 15), pp. 317 y s.

45 Armand Baschet, *Les Comédiens italiens a la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, Paris, Plon, 1882, pp. 34–38; Dalia Gambelli, *Arlecchino a Parigi*, v. I–II, Roma, Bulzoni, 1993–1997, v. I, p. 131 nota 6. Sobre una actuación desconocida hasta ahora de Ganassa y su compañía el día 9 de abril de 1572 ante el Cardenal Luigi d'Este en el Hôtel de Reims en París véase Schindler, Zan Tabarino (cit. nota 32), pp. 488; *idem*, Zan Ganassa (cit. nota 15), pp. 319 y ss.

46 Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, 2. éd, Paris, Plon, 1872, p. 1162; Schindler, Zan Tabarino, p. 483.

47 Jean Vauquelin de la Fresnaye, *Les diverses poesies*, Caen, Mace, 1605, pp. 402–411, p. 402; véase Baschet, *Les comédiens italiens* (cit. nota 45), p. 45.

48 Schindler, Zan Tabarino, pp. 413 y ss.

49 *Trois dialogues de l'exercice de sauter, et voltiger en l'air*. Par le Sr. Archange Tuccaro, de l'Abruzzo, au Royaume de Naples, Paris, Monstr'Oeil, 1599; repr. Alburgh, Archival Facsimile, 1987; véase Schindler, Zan Tabarino, pp. 470–481.

50 *Ibidem*, pp. 496 y s.

aproximadamente en la misma época en Madrid.⁵¹ El trabajo de Ganassa en España, país que no abandonó hasta 1584 con su esposa, es bien conocido, y, sin embargo, todavía no sabemos nada del destino de la pareja después de su regreso a Italia. En el *Lacrimoso Lamento* del año 1585, una canción mortuoria fingida que dedicó Zan Panza de Pegora, alias Simone da Bologna, al Zanni de los *Comici Gelosi*, Zan Ganassa descansa ya bajo tierra.⁵²

Del anterior compañero de Ganassa Giovanni Tabarino sabemos que bajo el gobierno del emperador Maximiliano II arrendaba el *Hofballhaus* (Sala de Juegos de Pilota de palacio) de Viena. En 1586 murió Tabarino; siete años más tarde lo hizo su viuda Polonia, que había seguido alquilando el *Hofballhaus*.⁵³ En 1741, 150 años después de su muerte y bajo el imperio de María Teresa, el *Hofballhaus* fue transformado en el famoso *Burgtheater* de Viena; y aunque no se puede encontrar ninguna conexión directa entre este hecho y la obra de Tabarino, su trabajo queda así por lo menos simbólicamente completado.

(Traducción: Beatriz Cárcamo Aboítiz y Stefan Schindler)

⁵¹ John V. Falconieri, “Más noticias biográficas de Alberto Ganassa”, *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 60/1, 1954, pp. 219–222.

⁵² “Ganassa valorus, braza quest’om, | Daspo’ che t’è pasat prima de lu | In barca de Caront, che passa ognom.” *Il Lacrimoso Lamento [...] à pianzer la morte di Zan Panza di Pegora, alias Simon Comico Geloso*, Venetia, Al segno della Regina, 1585. Reimpr. Marotti–Romei, *La professione del teatro* (cit. nota 14), p. 48; cfr. Ireneo Sanesi, “La morte di Zan Ganassa”, *Giornale storico della letteratura italiana*, 56/111, 1938, pp. 8–10; Schindler, Zan Ganassa (cit. nota 15), p. 322.

⁵³ Schindler, Zan Tabarino (cit. nota 32), pp. 527 y s.

