

# UN ESPACIO PARA EL ESPECTÁCULO: LA SALA DE SARAOS DEL PALACIO REAL DE VALLADOLID (1605)



TERESA FERRER VALLS  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA (ESPAÑA)  
*m.teresa.ferrer@uv.es*

## RESUMEN:

La adaptación de salas palaciegas para su uso como espacio de espectáculos teatrales cortesanos tiene una larga tradición en España. El artículo sitúa en esta tradición y en ese contexto la «sala de saraos» proyectada por Francisco Gómez de Mora, y construida en el palacio real de Valladolid en 1605. A la vez, el trabajo analiza sus singularidades, derivadas del hecho de que fue un espacio, quizá el primero en el ámbito de la corte española, que se proyectó desde el comienzo con la funcionalidad concreta de servir de marco para la celebración de espectáculos teatrales y representaciones.

*Palabras claves:* teatro clásico español, teatro y fiesta de corte, sala de espectáculos, palacio real de Valladolid (1605).

## *A SPACE FOR THEATRICAL SPECTACLES: THE FESTIVAL HALL IN VALLADOLID'S ROYAL PALACE (1605)*

## ABSTRACT:

The adaptation of palace rooms to be used for court theatrical spectacles has a long tradition in Spain. This paper locates the festival hall designed by Francisco Gómez de Mora and built in Valladolid's royal palace in 1605 within this tradition and this context. At the same time, I examine this room's uniqueness, which is due to the fact that it was a space, perhaps the first of its kind in the Spanish court, that was planned from the start with the specific function of being used for theatrical spectacles and performances.

*Keywords:* Spanish classical theatre, court theatre and pageantry, festival hall, royal palace of Valladolid (1605).





Como en otros países europeos, en España la tradición de celebrar con festejos los acontecimientos excepcionales, o las celebraciones habituales dentro del calendario festivo de la corte, tiene raíces lejanas que se remontan a la Edad Media. En el siglo XVI, figuras vinculadas a la realeza, como la reina Isabel de Valois, esposa de Felipe II, o la princesa Juana y la emperatriz María, hermanas del monarca, la infanta Isabel Clara Eugenia, o el joven príncipe Felipe, hijos del monarca, así como algunos de los nobles vinculados a su corte, promovieron espectáculos y diversiones teatrales<sup>1</sup>. Ya en el siglo XVII, algunas relaciones de fiestas de la época de Felipe III son testimonio de la complejidad que podía llegar a alcanzar este tipo de espectáculos, alentados muy especialmente por el duque de Lerma, Francisco de Sandoval y Rojas, valido del monarca, espectáculos a los que se fueron incorporando paulatinamente innovaciones escénicas venidas de Italia que se sumaron, como en otras cortes europeas, a la tradición ya preexistente<sup>2</sup>. Ya en ese momento, las salas y patios de los palacios, los jardines e incluso los estanques y las riberas de algún río podían convertirse, con motivo de estos festejos, en espacios hábiles para la construcción de efímeros teatros en donde albergar representaciones y fiestas teatrales. La corte de Felipe IV contó con famosos escenógrafos venidos de Italia, como Cosme Lotti o Baccio del Bianco, que intervinieron en la organización y realización de puestas en escena y festejos de gran complejidad. Bajo el reinado de este monarca y con el impulso de su valido, el conde duque de Olivares, se construyó el Coliseo del Buen Retiro (inaugurado en 1640), un teatro inspirado en los modelos italianos, proyectado por el escenógrafo Cosme Lotti, y que supuso la creación de un espacio estable para representaciones cortesanas, capaz de albergar los decorados y la compleja maquinaria escénica que aquellas requerían<sup>3</sup>. Pero antes de la construcción del Coliseo del Buen Retiro, los espacios del espectáculo teatral

---

<sup>1</sup> Este trabajo se beneficia de la financiación de MINECO y FEDER (ref. FFI2015-6597-C3-1-P). En todas las citas de textos antiguos en castellano que se incluyen en el artículo se moderniza la ortografía y se regulariza la puntuación, según las normas habituales en la edición de textos de la época. Asimismo en los textos incluidos en el Apéndice del artículo.

<sup>2</sup> Sobre esa tradición en el siglo XVI y durante el reinado de Felipe III, véase Teresa FERRER VALLS, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books, 1991 y *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia, Universitat de València-UNED-Universidad de Sevilla, 1993. Sigue siendo imprescindible Norman D. SHERGOLD, *A History of the Spanish Stage from Medieval times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.

<sup>3</sup> Para el periodo del reinado de Felipe IV, véase M.<sup>a</sup> Teresa CHAVES MONTOYA, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004 y, sobre el palacio del Buen Retiro, Jonathan BROWN y J. H. ELLIOTT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.



aparecen vinculados a los lugares habituales de la vida en palacio, convertidos excepcionalmente con motivo de una fiesta en espacios teatrales. Así, los jardines palaciegos sirvieron de espacio teatral para grandes espectáculos: es el caso del parque de Lerma, villa del valido de Felipe III cercana a Burgos, en donde se puso en escena *El premio de la hermosura* de Lope de Vega, en 1614, o *El caballero del Sol* de Luis Vélez de Guevara, en 1617, ambas promovidas por el duque de Lerma y realizadas en teatros efímeros, al aire libre, con decorados y elaborada maquinaria, representaciones que en ambos casos integraban en su puesta en escena las aguas del río Arlanza, a cuya orilla se había levantado el escenario<sup>4</sup>. En los jardines de Aranjuez, lugar de recreo de la familia real, el ingeniero italiano Giulio Cesare Fontana construyó, en el sitio llamado Jardín de la Isla, un efímero teatro de madera, cubierto, en el que se representó *La gloria de Niquea* de Villamediana, en 1622, para celebrar el cumpleaños de Felipe IV<sup>5</sup>. Con motivo de esta misma ocasión, Lope escribió *El vellocino de oro*, cuya representación tuvo lugar también en Aranjuez, en el llamado Jardín de los Negros, en un segundo teatro efímero, viéndose interrumpida por un aparatoso incendio<sup>6</sup>. Unos años después, en 1635, Lotti aprovecharía el estanque de los jardines del palacio del Buen Retiro para montar *El mayor encanto amor* de Calderón, con un escenario construido sobre el agua<sup>7</sup>. Son algunos ejemplos de puestas en escena en teatros efímeros, levantados para circunstancias concretas de celebración.

Pero entre los diferentes espacios palaciegos susceptibles de convertirse en espacios de representación, son las salas de palacio las que adquieren un mayor protagonismo desde fechas muy tempranas. El palacio de Carlos V en Granada contaba con un «cuarto para fiestas», que era una gran sala de forma rectangular, y un patio circular, que algunos investigadores han supuesto que pudieron tener sentido como espacio apto para espectáculos teatrales y otros festejos, aunque carezcamos de datos que puedan corroborar

<sup>4</sup> Sobre estas obras, FERRER VALLS, *op. cit.*, 1991, pp. 168-196, y sobre los espacios efímeros de representación, FERRER VALLS, «Teatros efímeros cortesanos anteriores a la construcción del Coliseo del Buen Retiro», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, I, 1995, pp. 355-371. *El caballero del Sol* de Luis Vélez de Guevara puede consultarse en George C. PEALE y William MANSON, eds., con introducción de M.<sup>a</sup> Luisa Lobato, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2011.

<sup>5</sup> Sobre *La gloria de Niquea*, véase el estudio de M.<sup>a</sup> Teresa CHAVES MONTOYA, *La Gloria de Niquea. Una invención en la corte de Felipe IV*, Aranjuez, Doce Calles, 1991.

<sup>6</sup> Véase Maria Grazia PROFETI, ed., Lope de Vega, *El vellocino de oro*, Kassel, Reichenberger, 2007.

<sup>7</sup> Véase Alejandra ULLA, ed., Pedro Calderón de la Barca, *El mayor encanto amor*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2013.



esta hipótesis<sup>8</sup>. El Alcázar de Madrid, residencia estable de la familia real desde 1561, acogió ya en la época de Felipe II en sus salas representaciones y espectáculos teatrales<sup>9</sup>. El uso de salas de palacio para estas funciones perviviría en el siglo XVII, incluso tras la inauguración del Coliseo del palacio del Buen Retiro. Sabemos que en época de la reina Isabel de Valois, esposa de Felipe II, el Alcázar albergó festejos teatrales, especialmente las llamadas «máscaras», en las que participaban damas de la nobleza y miembros de la familia real, pero también representaciones de actores profesionales. Resulta muy interesante la relación de la máscara organizada en palacio por la reina Isabel de Valois y la princesa Juana, hermana de Felipe II, y sus diferentes damas en 1564, un espectáculo que contó con decorados, distribuidos en varias salas, música y canto<sup>10</sup>.

No solo las salas del Alcázar fueron espacio de representación cortesana. A fines del XVI y principios del XVII el convento de las Descalzas Reales, un convento de damas de la más alta nobleza, que había surgido como fundación real bajo el patrocinio de la princesa Juana, hermana de Felipe II, se convirtió en uno de los espacios de la representación de espectáculos, especialmente durante los años en que residió en él la emperatriz María, hermana de Felipe II, y reina de Hungría, a su regreso a España en 1581 con su hija Margarita, tras quedar viuda. La llamada sala o cuadra grande de las Descalzas sirvió de lugar en donde llevar a cabo representaciones con montaje de aparato escénico, como la de la anónima *Fábula de Dafne*, que tuvo lugar durante unos carnavales, quizá en los primeros años de la década de 1590, en presencia de damas de la corte y con la asistencia de la infanta Isabel Clara Eugenia y el futuro Felipe III<sup>11</sup>. El cronista Luis Cabrera de Córdoba relata cómo, en 1602, al regreso de una estancia de caza

<sup>8</sup> Carmen GONZÁLEZ ROMÁN, *Spectacula. Teoría, arte y escena en la Europa del Renacimiento*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga-Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2001, pp. 480-481, recoge la idea ya expuesta por Earl E., ROSENTHAL, *El palacio de Carlos V en Granada*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 268.

<sup>9</sup> Sobre el palacio del Alcázar, véanse José Manuel BARBEITO, *El Alcázar de Madrid*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992 y Fernando CHECA, dir., *El real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Madrid, Nerea-Comunidad de Madrid, 1994.

<sup>10</sup> Publicada en FERRER VALLS, *op. cit.*, 1993, pp. 183-189.

<sup>11</sup> Sobre las fiestas de damas de la corte en la segunda mitad del siglo XVI y sobre *La fábula de Dafne*, véanse FERRER VALLS, *op. cit.*, 1991, pp. 144-167 y «Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II», *Voz y Letra. Revista de Literatura*, 10, 1999, pp. 3-18; Pilar RAMOS LÓPEZ, «Dafne, una fábula en la corte de Felipe», *Anuario musical*, 50, 1995, pp. 23-46; y Eugenia FOSALBA, «Impronta italiana en varias églogas dramáticas españolas del Siglo de Oro: Juan del Encina, Juan Sánchez Coello (¿?) y Lope de Vega», *Anuario de Lope de Vega*, 8, 2002, pp. 81-120. En breve verá la luz la edición de esta obra a cargo de Teresa Ferrer Valls y Jaime Olmedo Ramos, en la editorial Reichenberger.



en el palacio del Pardo, los reyes pudieron asistir a una representación que la emperatriz María les tenía preparada, probablemente en esa misma sala<sup>12</sup>.

Se conserva en la Biblioteca de Palacio, en Madrid, el plano de un proyecto realizado por Patrizio Caxesi, que tenía como objetivo la unión del Alcázar Real con la Casa de Campo, un lugar frecuente de paseo y entretenimiento de los reyes y la corte<sup>13</sup>. Patrizio Caxesi, fue uno de los pintores italianos que vino a España en 1567, a instancias de Felipe II, para participar en varios trabajos de decoración en palacios reales como El Escorial, El Alcázar, o El Pardo. Poseía también formación como arquitecto, y a su llegada a España tradujo el libro de Vignola sobre arquitectura, traducción que se publicó más tarde, en 1593, dedicada al príncipe Felipe, futuro Felipe III<sup>14</sup>. El proyecto de Caxesi suponía la unión entre el palacio real y la Casa de Campo, por medio de una galería de arcadas con estatuas en su interior, y la creación de un jardín aterrazado en donde construir un espacio abierto para representaciones, a manera de coliseo. Casa Valdés dio cuenta de un manuscrito firmado por el doctor D. Benegas, referendario apostólico en Roma, dirigido a Felipe II, que complementa el proyecto de Caxesi, con el encabezamiento *Descripción de un jardín en baxo en forma de coliseo para criarse árboles y yerbas delicadas aunque haya grandes yelos y hacerse en él cosas muy admirables*<sup>15</sup>. En él Benegas aconsejaba:

Para hacerse esta obra tan suntuosa y admirable es menester buscar un lugar donde la agua de los fundamentos esté muy baja y honda para que se pueda cavar tanto espacio como ha menester el dicho jardín y coliseo [...] junto a las espaldaderas sembradas de cidros, limones y naranjos, membrillos y granadas y junto a los troncos se harán sus poyos y asientos de largo a largo, y junto a la pared se hará su canal de agua por

<sup>12</sup> Luis CABRERA DE CÓRDOBA, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1857, pp. 141-142.

<sup>13</sup> Dio cuenta de este proyecto la Marquesa de CASA VALDÉS, «Proyecto de Caxesi para unir Palacio con la Casa de Campo conservado en la Biblioteca de Palacio», *Reales Sitios*, 18:68, 1981, pp. 31-36, quien reprodujo el plano del proyecto, que también puede verse en Magdalena LAPUERTA MONTOYA, *Los pintores de la corte de Felipe III. La Casa Real de El Pardo*, Madrid, Comunidad de Madrid-Fundación Caja Madrid, 2002, p. 75 y GONZÁLEZ ROMÁN, *op. cit.*, 2001, p. 486.

<sup>14</sup> Con el título *Regla de las cinco órdenes de arquitectura de Iacome de Vignola*, Madrid, 1593, véase sobre Patrizio Caxesi, o como se le conoció también en España, Patricio Cajés, LAPUERTA MONTOYA, *op. cit.*, pp. 73-85.

<sup>15</sup> El manuscrito se conserva en el Instituto Valencia de Don Juan, y CASA VALDÉS, *op. cit.*, pp. 34-36, transcribe parte de este documento.



donde se riegan los árboles dichos, de manera que la gente podrá estar sentada viendo las representaciones que se harán bajo en el círculo<sup>16</sup>.

Benegas insiste en la función como espacio teatral de este ajardinamiento: «Sirve también para un teatro donde se pueden representar comedias y otros actos, porque será capaz de mucha gente que lo pueda ver a placer»<sup>17</sup>. Se ha señalado entre las fuentes de inspiración de este proyecto la villa de Belvedere de Bramante, cuyo jardín incluía un coliseo para ver representaciones al aire libre desde una altura conformada por terrazas y escaleras<sup>18</sup>. El propio Benegas menciona como antecedentes inspiradores del proyecto las villas de «Belvedere del papa Julio III y del cardenal de Ferrara que están en Tivuli y Monte Cavallo»<sup>19</sup>. Evidentemente el plano de Caxesi y la descripción de Benegas se complementan y forman parte del mismo proyecto. Casa Valdés supuso que el proyecto se realizó por encargo de Felipe II, y que quizá se idease durante los últimos años de la vida de la reina Isabel de Valois, hacia 1565-1568<sup>20</sup>. Se desconoce el motivo por el que no se llevó adelante este ambicioso proyecto. Pero en cualquier caso, la propuesta que plantea solo se puede explicar como respuesta al interés por el teatro y el espectáculo existente en círculos cercanos a Felipe II, promovido por damas como la reina Isabel de Valois y la princesa Juana, o poco más tarde por la hija del monarca, la infanta Isabel Clara Eugenia.

Por otro lado, algunos historiadores del arte han llamado la atención sobre un dibujo de Giovanni Romolo Cincinnati, conservado en la Biblioteca Nacional, datado hacia 1585 y que, según algunas hipótesis, representa una escena teatral en perspectiva. En él se deja ver un pórtico palaciego de dos pisos sobre columnas. En el piso inferior queda abierta la zona central a través de la cual se ve una calle en perspectiva con sus edificios laterales. El dibujo recuerda la escena trágica del teatro vitruviano, y presenta un modelo de escena teatral que trae a la memoria la propuesta de Andrea Palladio para el teatro Olímpico de

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 34-35.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>18</sup> Tanto Benegas, por su cargo como representante de la corona española en el Vaticano, como Caxesi, formado en la escuela de Roma, debían conocer bien y de primera mano algunos de los proyectos italianos. Véase CASA VALDÉS, *art. cit.*, p. 34, LAPUERTA MONTOYA, *op. cit.*, p. 75.

<sup>19</sup> CASA VALDÉS, *ibid.*, p. 35.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 36.



Vicenza<sup>21</sup>. Rómulo Cincinato, como se le suele mencionar en la documentación española, llegó precisamente a España en 1567 junto con Caxesi, contratado por Felipe II para llevar a cabo labores pictóricas en los sitios reales<sup>22</sup>. Desconocemos si verdaderamente ese dibujo corresponde a una representación llevada a cabo en la corte Felipe II.

Otros palacios reales acogieron en sus salas representaciones en época de Felipe II, de las que ha quedado a veces huella en los libros de cuentas de palacio y otros testimonios contemporáneos. Así sabemos que en 1584 se representó una obra de temática mitológica sobre Diana en el palacio de El Pardo, ante el hijo del monarca, el joven príncipe Felipe<sup>23</sup>. Este palacio, cercano a Madrid, era uno de los lugares de caza preferidos de los reyes. Carlos V había hecho derribar la vieja casona de caza e hizo construir en su lugar un recinto más palaciego, que fue renovado en época de Felipe II. Lhermite dejó en sus memorias testimonio de las fiestas celebradas allí en los carnavales del año 1593, durante los cuales las damas de palacio representaron una comedia privada en los aposentos de la infanta Isabel Clara Eugenia, a la que asistieron Felipe II, el príncipe Felipe y algunos caballeros. Durante las mismas fiestas se representó en el mismo palacio otra comedia, esta vez en «público», es decir ante un auditorio más amplio de cortesanos, sin que se indique el lugar preciso de palacio en que tuvo lugar<sup>24</sup>. En el contexto mismo de los festejos de Carnaval de 1593, bajo el auspicio del príncipe Felipe, se organizó también una máscara en una de las salas de palacio, a la que Lhermite se refiere como la «gran

<sup>21</sup> Para un análisis del dibujo en este sentido, véase lo expuesto en Elena M.<sup>a</sup> SANTIAGO PÁEZ, dir., *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional-Publicaciones COAM, 1991, I, especialmente p. 95. GONZÁLEZ ROMÁN, *op. cit.*, pp. 155-156 participa de la misma opinión.

<sup>22</sup> LAPUERTA MONTOYA, *op. cit.*, pp. 73-74.

<sup>23</sup> FERRER VALLS, «Lope y la tramoya de la corte: entre tradición e innovación», *Anuario Calderoniano*, 1, 2013, p. 165.

<sup>24</sup> Lhermite alude del siguiente modo a la tradición de celebrar festejos de Carnaval: «Les jours de caremaulx, je dis les trois ou quatre derniers, y avoit grand passetemps de danses, comédies et tous autres jeux de pas et pas. Les dames du palays y représentoient un jour une très belle comédie au quartier de l'Infante, qui ne fust veue que de Sa Majesté, son Altèze du Prince et aulcuns des gentilhommes les plus privilégiez, et un aultre jour y avoit aussi du mesme une autre représentation de comédie par les comédians espaingnols, laquelle se representoit en publicq, et fust fort louée de tous», Jehan LHERMITE, *Le passetemps*, ed. Ch. Ruelens, Anvers, Busschmann, 1890, I, pp. 219-220. Existe traducción de esta edición a cargo de José Luis Checa Cremades, con estudio de Jesús Sáenz de Miera, *El pasatiempos de Jehan Lhermite. Memorias de un Gentilhombre flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III*, Madrid, Doce Calles, 2005. Pero hay que advertir que la traducción, p. 220, incluye algunos errores: así, se dice erróneamente que las fiestas tuvieron lugar en Cuaresma, y que la comedia de las damas se celebró en los aposentos del príncipe.



sala de los aposentos de la infanta»<sup>25</sup>. Resulta evidente por estas noticias que el palacio de El Pardo contaba con uno o varios espacios que eran empleados eventualmente para festejos y representaciones ya en el siglo XVI. En 1604 el palacio se incendió y Felipe III ordenó de inmediato su reconstrucción. En un inventario de 1614 se alude a una de las salas como la «sala de saraos de la reina». Esta sala estaba adornada con siete «lienzos de las fiestas de Binçis»<sup>26</sup>, que aludían con toda probabilidad a las famosas fiestas de Binche de 1548, ofrecidas al entonces príncipe Felipe, futuro Felipe II, en su viaje a los Países Bajos. La decoración pictórica de la sala incluía también lienzos de cacerías, y algunos originales y copias de El Bosco<sup>27</sup>.

Los libros de cuentas de palacio recogen noticias sobre representaciones que apuntan ocasionalmente a otros espacios palaciegos como lugar de festejos. En 1587 se anotan ciertos gastos por vestidos, barbas, máscaras y cabelleras para una representación organizada por la infanta Isabel Clara Eugenia, que debía realizarse en el palacio de El Escorial. Pero el lugar en el que más frecuentemente se debieron celebrar a fines del XVI festejos teatrales y espectáculos fue el Alcázar, por su carácter de residencia habitual de los reyes y su familia. Los libros de cuentas se refieren a los preparativos para la organización de una comedia ejecutada por las damas en el Alcázar en ese mismo año de 1587. Hay que recordar que en España existía esta tradición de celebración de espectáculos teatrales ejecutados por las propias damas de palacio, con participación a veces de miembros de la familia real, al menos desde la época de la reina Isabel de Valois.

Pero el Alcázar también fue escenario de representaciones protagonizadas por compañías profesionales. En este sentido resulta verdaderamente interesante en esa última parte del siglo XVI, la noticia que da cuenta de la puesta en escena a finales de

<sup>25</sup> El lugar de celebración de la máscara fue elegido por el Rey. Así lo relata Lhermite, que tuvo un papel protagonista en su elaboración: «Sa Majesté, ayant déclaré le jour que ceste notre recreation se devoit faire, qui fust le penultiesme des caremeaulx, nous avoit fait donner trois ou quatre *coches*, pour y amener mes gens, et aussi signalé un quartier de la mayson, qui fust celluy d'embas, où je les debvoys rassembler pour s'y accoustrer, et accoustrés et mis en bon ordre, faire sortir de là (traversant par la court) et monter par une grande et espacieuse montée qu'il y avoit, vers la grande salle du quartier de la Ser<sup>me</sup> Infante, en laquelle seroient assis le Roy, Prince, et Infante, et y joinct toutes les dames et gentilshommes du palays», LHERMITE, *op. cit.*, 1890, p. 224. Tras el incendio del palacio en 1604 las salas se redistribuyeron, y aunque una de ellas aparece mencionada en la documentación de los trabajos de reconstrucción como «sala de la infanta», desconozco si se trataría de la misma estancia mencionada por Lhermite. Véase sobre esta sala, en los años inmediatos a la reconstrucción, LAPUERTA MONTOYA, *op. cit.*, pp. 187-188, y los planos del palacio de El Pardo en 1626 que aporta en pp. 40 y 44.

<sup>26</sup> LAPUERTA MONTOYA, *op. cit.*, pp. 45 y 58.

<sup>27</sup> Fueron descritas estas fiestas en la muy difundida relación de Juan Cristóbal CALVETE DE ESTRELLA, *El felicissimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelipe...*, Anvers, Martín Nucio, 1552.



este 1587 o comienzos de 1588, por parte de una compañía italiana de actores profesionales, en el Alcázar, de una obra teatral, cuyo título se desconoce, sufragada por el príncipe Felipe, y cuya acción transcurría en la ciudad de Milán, pues a ello se hace referencia al mencionar en los libros de cuentas los decorados, que incluían el castillo de dicha ciudad. Aunque desconocemos el espacio exacto en el que tuvo lugar dentro de palacio, sabemos por lo pagos realizados que hubo que rehacer las puertas de entrada de la sala, para darles mayor amplitud, quizá para facilitar la entrada de los decorados y maquinaria que menciona la documentación. También hubo que hacer ciertas modificaciones para crear un espacio para los músicos, un tablado para la representación y gradas para el público<sup>28</sup>. Aunque, como he dicho, no podemos asegurar en qué espacio tuvo lugar esta representación dentro de palacio, sí sabemos que durante la segunda mitad del siglo XVI solía utilizarse como espacio de festejos y espectáculos la llamada Sala Grande, más tarde Salón de Comedias, y finalmente Salón Dorado, tras las reformas que se hicieron en ella entre 1639 y 1641, cuando su artonado fue dorado<sup>29</sup>. Fue en esta misma sala, que ya contaba con una tradición como espacio teatral, en la que se representó, en 1623, para celebrar el cumpleaños de la reina Isabel de Borbón *Querer por solo querer* de Antonio Hurtado de Mendoza, sobre un tablado, con gran aparato de decorados y escenografía<sup>30</sup>. Y también fue en esta misma sala en la que Cosme Lotti construyó poco después los decorados para la representación de *La selva sin amor* de Lope de Vega en 1627, una obra a la que Lope denominó égloga pastoral, que fue enteramente cantada, y a la que se ha considerado como la primera ópera española. Para la puesta en escena de esta fue necesario un complejo montaje de decorados y maquinaria

<sup>28</sup> Sobre estas noticias, procedentes de los libros de cuentas de palacio, se trata en FERRER VALLS, 2013, *art. cit.*, pp. 164-169.

<sup>29</sup> La sala se construyó con las primeras reformas emprendidas en el palacio en época de Carlos V. En ese momento recibió el nombre de Sala de la Emperatriz, en alusión a la emperatriz Isabel, su esposa. Ya entonces tenía unas grandes dimensiones (46 metros de largo) y era la más importante de todo el conjunto. Sobre la sala, véanse BARBEITO, *op. cit.*, pp. 128-132, CHECA, dir., *op. cit.*, pp. 139, 147, 153-158, 395-398, y John E. VAREY, «L'auditoire du Salón dorado du Alcázar aux XVII<sup>e</sup> siècle», en *Dramaturgie et société*, ed. Jean Jacquot, Paris, CNRS, 1968, pp. 77-92.

<sup>30</sup> Sobre este autor y obra, véase el estudio de Gareth A. DAVIES, *A poet at court. Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)*, pp. 222-236. Ha arrojado nueva luz a partir de documentación de archivo PEALE, «*Querer por solo querer*. Un hito en la historia materialista del teatro cortesano», *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, ed. Judith Farré, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 123-145. Por esta nueva documentación aportada por Peale, sabemos que se representó en el Salón Grande del Alcázar el 1 de enero de 1623, y en su complejo montaje colaboraron el arquitecto real Juan Gómez de Mora y el italiano Giulio Cesare Fontana, que había participado también en la puesta en escena de *La gloria de Niquea* unos meses antes.



sobre el que llamó la atención el mismo Lope en su dedicatoria, al publicarla en 1630<sup>31</sup>. Recientemente el escenógrafo Vicente Palacios, en colaboración con Francisco Sáez Raposo, ha realizado una recreación virtual de este salón y del escenario y maquinaria montados en ella en esta ocasión para las dos primeras escenas de *La selva sin amor*<sup>32</sup>.

Esta sala estuvo en uso desde la época de Felipe II y continuó utilizándose en el siglo XVII, a pesar de la inauguración de un teatro específico de corte como fue el Coliseo del Palacio del Buen Retiro. La inauguración del Coliseo en 1640 no hizo desaparecer la costumbre de celebrar fiestas teatrales en esta sala, como atestigua, por ejemplo, la representación años más tarde, en 1672, de *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara, entre otras obras que fueron allí puestas en escena<sup>33</sup>. Creo que la explicación tiene que ver con las múltiples facetas que podía revestir la fiesta teatral, no circunscrita exclusivamente al ámbito de una representación, sino prolongable en banquetes, danzas y otro tipo de diversiones, que podían desbordarse más allá del espacio acotado de un tablado, y encontraban en este tipo de salas una flexibilidad que se adaptaba muy bien a todo ese horizonte de posibilidades. En 1626, el arquitecto Juan Gómez de Mora se refería a esta sala del Alcázar madrileño aludiendo a sus funciones festivas y a ese carácter polivalente que la caracterizaba: «se hacen [en el Salón] las fiestas de comedias y saraos y comen los reyes en público en día de bodas de las damas que se casan en palacio»<sup>34</sup>. Como se ve por esta descripción, se trataba de un tipo de sala adaptable a diferentes circunstancias, desde una representación a un banquete.

<sup>31</sup> Inicialmente estaba prevista su representación en la Casa de Campo el 18 de agosto, pero finalmente se hizo en el Alcázar el 18 de diciembre. Véase PROFETI, ed., Lope de Vega, *La selva sin amor*, Florencia, Alinea Editrice, 1999, pp. 8-10.

<sup>32</sup> El trabajo ha sido presentado en el marco de la reciente exposición *Todo Madrid es teatro. Los escenarios de la Villa y corte en el Siglo de Oro (Madrid, Casa Museo de Lope de Vega, junio-septiembre de 2018)*.

<sup>33</sup> Véase la edición y estudio de la obra, a cargo de John E. VAREY, Norman D. SHERGOLD y Jack SAGE, Juan Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*, Londres, Tamesis Books, 1970.

<sup>34</sup> Cfr. CHECA, dir., *op. cit.*, p. 395. No era el único espacio para representaciones teatrales en palacio, pero sí el preferido para grandes fiestas teatrales que requerían una puesta en escena compleja. Recordemos, no obstante, que en palacio se representaban también las llamadas comedias particulares, que eran representaciones privadas de las mismas obras que podía ver el público de los corrales, pero llevadas al «cuarto» del rey o de la reina, tanto en el Alcázar como en otros palacios reales, para ser disfrutadas en privado, un fenómeno que, si bien se manifiesta anteriormente, se consolida y regulariza con la llegada al trono de Felipe IV e Isabel de Borbón.



## II. UNA SALA PARA ESPECTÁCULOS CORTESANOS EN EL PALACIO DE VALLADOLID

Si una de estas salas de espectáculos es la mencionada Sala de Comedias, Salón Grande o Salón Dorado del Alcázar (probablemente la de más larga vida, si tenemos en cuenta que, como ya he dicho, allí ya se celebraban festejos teatrales en época de Felipe II), hay una sala que tuvo una vida muy breve, pero que presenta para el estudioso de hoy en día el interés de haber sido concebida y proyectada desde el principio para servir de marco para fiestas y espectáculos cortesanos. Es decir, no fue una sala palaciega adaptada a una función excepcional como sala de espectáculos, sino que su proyecto se trazó desde el comienzo con la finalidad de albergar fiestas palaciegas. Me refiero a la llamada «sala de saraos» que se construyó el palacio real de Valladolid, con el objeto de acoger en su inauguración la fiesta teatral con la que se celebró en 1605 el nacimiento del príncipe Felipe, hijo de Felipe III y Margarita de Austria, el futuro Felipe IV. Recordemos que en enero de 1601 se ordenó el traslado de la corte a Valladolid, en donde permaneció cinco años, hasta que en enero de 1606 se ordenó su regreso a Madrid. En Valladolid, y bajo el impulso del duque de Lerma, se construyeron edificios nuevos y se adaptaron otros existentes, ampliándolos y uniéndolos entre ellos en ocasiones con pasadizos, para acoger a la familia real y su corte<sup>35</sup>. Durante la privanza de Lerma se intensificó la actividad teatral en la corte. No solo proliferaron los festejos de excepción, vinculados a grandes acontecimientos, como el nacimiento de un príncipe, sino que también creció el interés entre la familia real y el entorno de palacio por las representaciones que el público común veía en los teatros comerciales, en los corrales<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Sobre el conjunto palacial véase Javier PÉREZ GIL, *El palacio real de Valladolid, sede de la corte de Felipe III (1601-1606)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006.

<sup>36</sup> Es significativo del interés por este tipo de representaciones, producidas fuera del ámbito de palacio, el hecho de que en 1607, ya habiendo regresado la corte a Madrid, el duque de Lerma hiciera construir en las Casas del Tesoro, en el Alcázar, donde se alojaba por entonces, un teatro, según recogía Luis CABRERA DE CÓRDOBA hacia febrero de este año, *op. cit.*, p. 298: «Hase hecho en el segundo patio de las Casas del Tesoro un teatro donde vean sus Majestades las comedias como se representan al pueblo en los corrales que están deputados para ello, porque puedan gozar mejor de ellas que cuando se les presentan en su sala, y así han hecho alrededor galerías y ventanas donde esté la gente de Palacio, y sus Majestades irán allí de su Cámara por el pasadizo que está hecho, y las verán por unas celosías». Pero nada sabemos de las representaciones en este teatro, y probablemente, si llegó a utilizarse, fue por poco tiempo, pues las representaciones particulares, que no requerían aparato escénico, se hicieron habituales en otros espacios como el mencionado cuarto del rey o cuarto de la reina. Probablemente la construcción respondía a una necesidad de Lerma, por su afición a las representaciones y a la organización de ellas para agasajo de los reyes. En diciembre de 1606, poco antes de dejar testimonio de la construcción de este teatro, el mismo Cabrera anotaba que al llegar a Madrid procedentes de El Pardo el 5 de diciembre, los reyes fueron alojados por Lerma «en las piezas que tiene en la casa del Tesoro, que estuvieron muy bien aderezadas, y los reyes



Antes de la construcción de la sala de saraos, encontramos testimonios del uso de otros espacios del palacio de Valladolid para festejos teatrales durante el breve periodo en que fue corte. Me centraré, como muestra, en uno de los festejos relatado por Cabrera de Córdoba, que tuvo lugar en 1602, organizado por el duque de Lerma, para agasajar a Felipe III y Margarita de Austria, en la zona de palacio reservada para los aposentos del privado del rey. Como era habitual en las fiestas de palacio, esta comenzó al anochecer. Hay que tener en cuenta que la profusión de iluminación artificial era un elemento más del disfrute cortesano por el lujo que entrañaba. A través de la descripción del cronista podemos comprobar el uso en extensión de diferentes espacios, así como la integración durante el tiempo en que se prolongó la fiesta de varios tipos de espectáculo, ceremonias y juegos cortesanos:

A los 13 del pasado [mes de enero], el duque de Lerma hizo a sus Majestades una grande fiesta en el cuarto donde posa en palacio, en ciertos aposentos y galería que tiene allí muy buenos y estuvieron muy bien aderezados; y en la galería principal había dos grutas cuadradas de muy buena invención con diversas cosas y peregrinas, y espejos que hacían dos vistas de lo que estaba dentro y fuera de ellos, y en la una había una señora Margarita con su dragón, que echaba fuego y humo de pastillas por la boca, y juntamente había un molino de viento y una fuente que salía de una peña, y muchas luces de diversas formas. La otra [gruta], parecida a esta, tenía una fuente con dos pilas jaspeadas y doradas, y en la más alta una sirena que echaba caños de agua muy altos, y había dentro jardines y las figuras de Adán y Eva, dando a entender ser el paraíso terrenal, con muchas luces, y detrás de estas grutas muchas luces e instrumentos de diversas músicas.

Al anochecer pasaron allí sus Majestades y las damas por dentro de su aposento [...] y a la entrada de la galería había una rueda grande con un eje que hacía ocho ochavos y en cada uno diversas figuras de bulto, así de caza como de jardines, y de mujeres y hombres que se movían, y en otro ochavo una fuente que se corría y, meneándose la rueda, por unas vidrieras se descubría lo de cada ochavo. Sentáronse sus Majestades en el testero de la galería debajo de un dosel muy rico, y las damas a los lados, como se acostumbra [...] <sup>37</sup>.

---

en diferentes aposentos [...] y la primera noche tuvieron comedia y el segundo día a la tarde otra», *op. cit.*, p. 295.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 130-131. Sobre los aposentos del duque en el palacio real de Valladolid, véase PÉREZ GIL, *op. cit.*, pp. 366-378.



Tras un prelude de música varios caballeros y damas, encabezados por el duque de Lerma, iniciaron una danza. Prosiguió a la danza el anuncio de un torneo, mediante la lectura de un cartel, por un rey de armas, acompañado de pífanos y tambores. Para asistir al torneo los reyes y las damas pasaron: «a otro aposento que estaba muy bien aderezado, y caía sobre un patinejo donde se hizo el torneo; estuvieron sus Majestades en la ventana y las damas en otras galerías que caían al mismo lugar, y en otras había señoras y caballeros»<sup>38</sup>.

En el patinejo, o patio pequeño, se colocó una mesa de jaspe con los premios, que consistían en piezas de plata para los participantes. Acabado el torneo, los reyes regresaron a la galería, en la que, durante el transcurso del torneo, se habían colocado unas mesas para un banquete: la de los reyes «debajo de un dosel, y la de las damas frontero, cuya mesa era muy larga, y detrás unas barandillas para que no llegase la gente». Los reyes y las damas se convierten así durante el banquete en objeto de la mirada de otros cortesanos, que asistían tras las barandillas a esta ceremonia. Acabada la cena, hubo entrega por parte del duque de Lerma de varios regalos para la familia real y las damas, tras de lo cual se trasladaron a una sala para asistir a una representación que realizaron los pajes del duque:

Pasaron sus Majestades a otra sala muy bien aderezada, y delante de los reyes estuvieron las damas, y en el otro testero estaba el aparato de una farsa, pintada la ciudad de Barcelona al natural, donde representaron los pajes del duque una comedia del carnaval de Barcelona, que dio mucho gusto a sus Majestades<sup>39</sup>.

Después de la representación, la fiesta continuó con un juego que se inició con la entrada de un caballo de madera en la sala «en el cual hicieron muy buenas vueltas algunos de los pajes de su Majestad, entretanto se vestían los de una máscara, para lo cual volvieron sus Majestades a la galería primera»<sup>40</sup>. Con la máscara danzada, ejecutada en la galería por los pajes del duque, se puso fin a la diversión.

Como puede comprobarse, y es característico de muchas de estas grandes celebraciones de corte, la fiesta se desborda más allá de un único espacio, aglutinando

<sup>38</sup> CABRERA DE CÓRDOBA, *op. cit.*, p. 131.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 131-132.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 132.



varios lugares y varios tipos de espectáculo, e incluyendo un banquete<sup>41</sup>. La fiesta integra música, danza, juegos de armas y una representación, y cuenta con una escenografía para la ocasión, que incluye diferentes decorados: el de la galería con sus grutas, su rueda giratoria y sus autómatas «de bulto», y el de la representación de la comedia. La disposición del público es la que encontramos en otros festejos: frente a los decorados (tanto en el primer espectáculo, que tiene lugar en la galería, como en la representación de la comedia, en una sala), se sitúan los reyes bajo un dosel, y a los lados las damas, que se sentaban habitualmente sobre cojines<sup>42</sup>. El desarrollo de la fiesta pone de manifiesto el uso de espacios cotidianos de palacio para el espectáculo y la tendencia a la extensión del espectáculo más allá de espacios acotados, algo que se mantendría en el gusto del espectador cortesano barroco, incluso tras la creación de un espacio específico para las representaciones teatrales como fue el Coliseo del Buen Retiro.

Poco tiempo después, en junio de 1605, durante la visita del almirante de Inglaterra a la corte, se volvió a hacer uso de estos mismos espacios del palacio de Valladolid, pues el duque de Lerma agasajó a sus invitados con un gran banquete en la galería, acabado el cual descendieron al patio, entoldado para la ocasión, en donde asistieron a la representación de *El caballero de Illescas* de Lope de Vega, a cargo de la compañía de Nicolás de los Ríos, y de tres entremeses, a cargo de la de Diego de Alcaraz. El duque y el almirante se sentaron frente al tablado de la representación, y en veinticuatro bancos de respaldo los caballeros ingleses. En las ventanas o arcada superior, a mano izquierda se situaron las damas de la reina y a mano derecha títulos y caballeros españoles, mientras que frente al tablado, ocultos a la vista tras unas celosías, vieron la comedia los reyes<sup>43</sup>. De este modo, el patio del duque quedó convertido una vez más en un espacio de

<sup>41</sup> Ese uso de diferentes salas para un espectáculo en varias partes, que entraña el desplazamiento por diferentes espacios de los asistentes, lo encontramos ya, por ejemplo, en las máscaras celebradas en 1564 por Isabel de Valois y la princesa Juana en el Alcázar de Madrid, mencionadas con anterioridad.

<sup>42</sup> Es la misma disposición, por ejemplo, que la de la representación de la *Fábula de Dafne* que tuvo lugar en las Descalzas Reales de Madrid, a la que me he referido antes.

<sup>43</sup> Describen el festejo Jerónimo GASCÓN DE TORQUEMADA, *Relación de las fiestas que se hicieron en Valladolid, corte de su Majestad, por el dichoso y felice alumbramiento de la reina doña Margarita de Austria, nuestra señora [...]*, BNE, signatura mss. 2807, f. 270r. y Tomé PINHEIRO DA VEIGA, *Fastiginia o fastos geniales*, ed. y tra. de N. Alonso Cortés, Valladolid, Imprenta del Colegio de Santiago, 1916, pp. 64-66. Pinheiro difiere del testimonio de Cabrera al señalar que al espectáculo asistió solo la reina tras unas vidrieras, sin mencionar al rey. Existe edición moderna de la misma traducción de la obra de Pinheiro da Veiga realizada por Narciso Alonso Cortés y publicada en 1916. Esta edición lleva por título *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*, Valladolid, Ámbito-Ayuntamiento de Valladolid, 1989. Empleo la edición antigua a lo largo del artículo, porque incluye alguna adición a la obra de Pinheiro que no se recoge en la edición moderna y resulta útil a mi trabajo.



representación, similar en su uso a un corral de comedias, con la disposición de espectadores en la planta baja y en la superior.

A pesar de este uso de espacios cotidianos de palacio para la representación de espectáculos y comedias, que resulta característico del gusto cortesano y que seguiría manteniéndose, la construcción de la sala de saraos de Valladolid en 1605 respondía a la necesidad, alimentada por el duque de Lerma, de contar con espacios pensados específicamente para el espectáculo y para las representaciones teatrales. Esta sala es, al menos que tengamos documentada, la primera sala de corte construida en España con esta finalidad, que no fue el resultado de la adaptación de un espacio preexistente, y que muestra en la disposición del auditorio la influencia de otros espacios teatrales. En este sentido, por el uso específico para el que fue concebida, y a pesar de todas las diferencias que pueden señalarse, resulta un precedente de espacios que, como el Coliseo del Buen Retiro, fueron ya lugares construidos específicamente para la fiesta teatral y la representación<sup>44</sup>. Esta sala de Valladolid, que acogió el 16 de junio de 1605 el fasto por el nacimiento de Felipe IV, tuvo muy corto recorrido como espacio para festejos, pues a los pocos meses de su inauguración, la corte se trasladó de nuevo a Madrid y cayó en desuso. No obstante, varias relaciones nos informan sobre ella, y gracias a esto podemos hacernos idea de su estructura y algunas de sus características<sup>45</sup>. Además, el Archivo General de Simancas conserva bastantes de las notas por gastos invertidas en levantarla, pintarla y adornarla. Así sabemos que el 1 de enero de 1605, Felipe III ordenó al presidente de Hacienda la provisión de 20.000 ducados para esta obra<sup>46</sup>.

La sala fue proyectada como «sala de saraos» por el arquitecto real Francisco Gómez de Mora (el mismo que participó en las obras de El Escorial y remodeló la fachada

<sup>44</sup> FERRER VALLS, «Teatros efímeros cortesanos...», *art. cit.*, p. 360.

<sup>45</sup> Incluyo en Apéndice los extractos de varias relaciones, exclusivamente en la parte que corresponde a la descripción de la sala y no a la fiesta teatral. Hay que señalar la importancia de estas descripciones, pues es muy raro que contemos con testimonios tan detallados de este tipo de espacios. Me atrevería a apuntar que son las más completas que tenemos referidas a una sala de corte en España en esa época, y es por ello que me he decidido a reunir las en Apéndice, lo que evita, por otro lado, la profusión de citas en el texto del artículo.

<sup>46</sup> LAPUERTA MONTOYA, *op. cit.*, pp. 256-257 y 551, documento núm. 192: «Su Majestad ha mandado que se haga un salón grande en palacio para las fiestas y saraos que se han de hacer para el parto de la reina, nuestra señora, y se provean luego 20.000 ducados». Otra orden real de 22 de marzo hace referencia a esta misma cantidad (véase PÉREZ GIL, *op. cit.*, p. 437). Las relaciones aumentan la cifra: una de ellas evalúa en 30 000 ducados y otra en 34 000 el coste de edificar la sala. PÉREZ GIL, *op. cit.*, pp. 435-447, aporta abundantes datos sobre pagos por trabajos de carpintería, albañilería, y pintura, y detalles sobre su construcción arquitectónica, a partir de los libros de cuentas y de administración.



del Alcázar). En los trabajos de decoración tomaron parte los pintores reales, de origen italiano, Bartolomé Carducho, Francisco Castelo y Patricio Cajés. Este último había sido años antes el artífice del proyecto de construcción de un aterrazamiento ajardinado que incluía un coliseo para la Casa de Campo, que mencioné arriba. El ingeniero italiano Camilo Camiliano o Camilliani participó en la realización del carro y la nube con tramoya aérea, que fueron necesarios para el sarao, así como en los ornamentos del sitio del rey, mientras en la construcción del templo, que se menciona en todas las relaciones, intervino el escultor Milán Vilmercati o Millán Vilmercado, que realizó varias figuras que lo adornaban<sup>47</sup>. Una de ellas, la de la Fama, situada sobre su cúpula, era de hecho un autómatas, que cumplió la función de dar comienzo al festejo, llevándose un clarín a la boca al mismo tiempo que sonaba un instrumento.

Con el término «sarao» se solían definir en general los bailes o danzas cortesanos. Algunos saraos revestían una mayor complejidad y requerían, aparte de la música y el canto, la utilización de decorados y configuraban verdaderos espectáculos de carácter teatral, en los que intervenían los propios cortesanos, como fue el caso del celebrado por el nacimiento del príncipe Felipe en 1605. El breve espacio de tiempo que permaneció la corte en Valladolid, apenas unos meses tras su inauguración, impide que tengamos noticias sobre su posible utilización en este periodo como lugar de representación de obras teatrales. No obstante, Pinheiro da Veiga, uno de los relatores de la fiesta, y quizá quien más detalles nos procura sobre el interior y la configuración espacial de la sala, dejó un testimonio que corrobora esta función, al dar cuenta en su crónica de lo sucedido al día siguiente del sarao, el 17 de junio: «El viernes acudió toda la corte a ver la sala, y no hubo persona ni dama que allí no se hallase; de manera que fue la fiesta tan buena como el sarao, porque no faltaron entremeses y representaciones al natural»<sup>48</sup>. Se emplease o no en más ocasiones a la manera de un teatro para poder ver representaciones durante el breve periodo de meses que restaba hasta el regreso de la corte a Madrid, la concepción de esta sala pone de manifiesto la voluntad de crear un espacio apto para el espectáculo

<sup>47</sup> Sobre Cajés, Castelo y Carducho, su trayectoria en España y su trabajo en los años en que la corte estuvo en Valladolid, véase LAPUERTA MONTROYA, *op. cit.*, pp. 73-85, 215-226, 235-280. Dicha investigadora aporta datos de pagos que apuntan a la participación de pintores reales en otros festejos de corte. Así, Castelo sabemos que pintó de verde una valla para un torneo que tuvo lugar en 1602, y durante el año 1604 recibió varios pagos por «pintar un techo y otras cosas para una fiesta que quiere hacer la reina», circunstancia para la cual también se pagó a Bartolomé Carducho, *ibid.*, pp. 222, 255.

<sup>48</sup> Tomé PINHEIRO DA VEIGA, 1916, p. 95.



teatral, pero también para la representación de comedias, con una disposición de lugares fijos para el público que permitía su utilización como teatro, como enseguida veremos. Y, efectivamente, como tal sería empleada ocasionalmente en el siglo XVII<sup>49</sup>.

La sala, a la que Cabrera de Córdoba se refería en la época de su construcción como «muy grande»<sup>50</sup>, contaba con unas medidas aproximadas de 150 pies de largo por 50 de ancho y 50 de alto<sup>51</sup>. Si comparamos estas medidas con las que conocemos por testimonios contemporáneos referidas al Salón Dorado del Alcázar de Madrid, vemos que ambas salas tenían una dimensión similar, pero que la de Valladolid era sensiblemente más ancha. El primer testimonio en el que se precisan las dimensiones del Salón Dorado del Alcázar es el del cronista Gil González de Ávila, quien en 1623 le calculaba 170 pies de largo por 35 de ancho. Poco después, en 1626, el arquitecto Juan Gómez de Mora le otorgaba unas medidas similares: 165 pies de largo por 33 de ancho<sup>52</sup>. Nada se dice respecto a su altura. La sala de Valladolid era, pues, más ancha que la del Alcázar, algo que podría encontrar justificación en la existencia de aposentos laterales, proyectados desde el mismo comienzo de su gestación. Hay que advertir que en el mismo palacio real de Valladolid existía otra sala de la que apenas sabemos nada, y que fue utilizada con anterioridad como sala de saraos y recibió este mismo nombre. De ella tenemos noticia gracias a los trabajos de Fabricio Castelo y Bartolomé Carducho para los preparativos de una fiesta organizada en 1604 por la reina<sup>53</sup>. No encuentro ninguna mención relevante respecto a ella en las relaciones que manejo, y es probable que fuera una sala convencional y de menor tamaño, pues de lo contrario no hubiese sido necesaria la construcción de la nueva sala de saraos

<sup>49</sup> PÉREZ GIL, *op. cit.*, pp. 453-457, recoge algunos acontecimientos que dieron lugar a su empleo posterior en este sentido. En 1660 Felipe IV, de visita en la ciudad, celebró allí una audiencia, y poco después se representó en la sala una comedia. En 1679 se anunció la visita de Carlos II y María Luisa de Orleans, y la sala se remozó y, aunque finalmente la visita no se realizó, sabemos que se había contratado a una compañía de actores para representar en ella. En 1690 se representó en ella ante Carlos II la obra de Calderón o *El hijo del sol, Faetón*. A mediados del siglo XVIII aparece mencionada en la documentación como «salón de comedias» o incluso «coliseo», aunque no lo fuera exactamente.

<sup>50</sup> CABRERA DE CÓRDOBA, *op. cit.*, p. 238.

<sup>51</sup> Aproximadamente 48 metros de largo, por 14 de ancho y 14 de alto. En estas medidas coinciden los relatores de las relaciones núms. 2 y 3, que publico en Apéndice. CABRERA DE CÓRDOBA, *op. cit.*, p. 251, le otorga también 150 pies de largo por 50 de ancho, aunque no indica la altura. PÉREZ GIL, *op. cit.*, p. 441, señala que en 1761 el arquitecto Ventura Rodríguez daba estas mismas medidas de la sala, lo que confirma lo indicado por las relaciones mencionadas. GASCÓN DE TORQUEMADA en su relación anota «152 pies y 64 de ancho sin los vacíos», ver el Apéndice núm. 4 del presente artículo. Mientras, PINHEIRO calcula unas dimensiones algo más grandes y que no eran, en vista de lo dicho, exactas: «210 palmos y de ancho, en proporción, casi sesquiáltero, 75; de alto 50», ver Apéndice núm. 1. El pie castellano equivalía aproximadamente a 28 centímetros, y el palmo común en Portugal aproximadamente a 22 centímetros.

<sup>52</sup> VAREY, 1968, p. 78. Sufrió remodelaciones posteriores, que detalla Varey.

<sup>53</sup> Véase LAPUERTA MONTOYA, *op. cit.*, p. 255.



que tanto asombró a los contemporáneos que la vieron. Uno de los relatores destacaba este hecho al comentar: «no obstante que el palacio real de Valladolid tiene tantas comodidades, faltaba en él una sala tan capaz como requieren los saraos reales, que se representan con gran pompa y majestad»<sup>54</sup>.

Me centraré en la disposición del público en la nueva sala de saraos de Valladolid construida en 1605, pues creo que es uno de los elementos que marcan su singularidad respecto a otras salas que pudieron ser empleadas anteriormente o por las mismas fechas para celebraciones similares. La sala, como se ha visto, tenía planta rectangular. En un extremo había una gran puerta. No conocemos las dimensiones exactas de esta puerta, pero su altura debió superar los cinco metros, pues una de la relaciones indica que, después de que la Fama hiciera resonar un clarín para sosegar a los asistentes, dio comienzo el espectáculo con la entrada de un carro triunfal, tirado por dos hacas pequeñas, que transportaba diferentes personajes alegóricos y virtudes representados por damas de la corte y la propia infanta doña Ana. Este carro medía, según la relación, veinticuatro palmos de alto, es decir, aproximadamente cinco metros. El carro cruzó con todo su acompañamiento de pajes y músicos la sala hasta el extremo opuesto, en donde estaba construido un templo con dos sillas para los reyes y una tercera en medio para la infanta Ana. Tras dejar a la infanta en su silla, el carro desapareció por la misma puerta. Sobre dicha puerta, cubierta por unos lienzos, se encontraba la maquinaria y decorado de la nube, que facilitó el descenso y ascenso por parejas de cortesanos, disfrazados de ninfas y héroes enmascarados que, acompañados por la música y el diálogo cantado de dos coros, ejecutaron una danza. Entre los danzantes enmascarados se encontraban los reyes, quienes, tras tomar parte en el baile, se dirigieron a ocupar sus sillas junto a la infanta para contemplar otra danza ejecutada por varias meninas, y aun siguieron otras hasta finalizar la fiesta<sup>55</sup>. El templo, en que se situaron la sillas reales, se constituía a la vez en elemento escenográfico y en palco privilegiado para que la infanta y los reyes asistiesen al espectáculo y tuviesen una visión óptima de la evolución de los personajes, que descendían y ascendían frente a ellos mediante la tramoya, y de las danzas que se ejecutaban<sup>56</sup>. Los reyes se convertían así en espectadores y participantes, a la vez que

<sup>54</sup> Véase Apéndice núm. 3.

<sup>55</sup> Para esta relación, la más completa en su descripción del sarao, con inclusión de los diálogos que se cantaron, véase FERRER VALLS, *op. cit.*, 1993, pp. 237-244.

<sup>56</sup> El decorado de un templo resulta elemento habitual en los espectáculos y representaciones de corte, que gustan de la comparación entre el universo de los reyes y el de los dioses y héroes de la mitología. En la



protagonistas de la fiesta. La zona central de la sala, como era frecuente en este tipo de fiestas teatrales, que se resistían a ceñirse a un espacio acotado, adquiría así plena relevancia como espacio de la representación.

Todas las relaciones coinciden en destacar la existencia en la sala de un corredor alto o galería que la rodeaba con ventanas o aposentos debajo de este corredor, y comunicación entre ellos mediante escaleras, como detalla Gascón de Torquemada: «Tiene un corredor o galería en lo alto, que le coge todo alrededor, y en bajo muchos aposentos con ventanas y escaleras secretas para subir a ellos»<sup>57</sup>. Pinheiro se refiere a dos órdenes de ventanas, superior e inferior, y calcula el número existente en cada uno de los lados más largos del rectángulo que conformaba la sala, y en el testero, frente a la puerta de entrada a la sala de este modo: «Estas ventanas ocupan toda la sala en redondo y tienen de cada parte 24, y en el testero 6»<sup>58</sup>. En este testero, al que se refiere el relator portugués, era donde se encontraba el templo con las sillas reales, frente a la puerta de entrada, en cuya parte superior se ubicaba, como vimos, el cielo y la tramoya de la nube. En los lados más largos de la sala, debajo de las ventanas o aposentos inferiores, se situaban unas gradas de tres peldaños, y ante ellas unos bancos<sup>59</sup>. Delante de los bancos se sentaron algunas damas sobre alfombras, y algunos Grandes. La propia galería o corredor superior contaba a su vez con sus ventanas, sobre las cuales se encontraban las claraboyas que permitían la entrada de luz natural. Esto se veía facilitado por la altura del edificio de la sala que superaba la del palacio real<sup>60</sup>. No obstante, como este tipo de fiestas se celebraban

---

representación de *Andrómeda y Perseo* de Calderón, que tuvo lugar en el Coliseo del Buen Retiro en 1653, y de la que se conservan una serie de dibujos del escenógrafo Baccio del Bianco, podemos ver la representación de un templo en los decorados necesarios para el apoteósico final del acto tercero. Puede verse reproducido el dibujo en Rafael MAESTRE, ed., Pedro Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo*, Almagro, Museo Nacional del Teatro, 1994, ilustración 11, o en el archivo «La práctica escénica en imágenes», incluido en FERRER VALLS *et alii*, 2008, donde se pueden ver reunidos los dibujos.

<sup>57</sup> Apéndice núm. 4.

<sup>58</sup> Apéndice núm. 1.

<sup>59</sup> PÉREZ GIL, *op. cit.*, p. 440, aporta la anotación del pago al carpintero Pedro de Fuentes por la realización de las gradas y los bancos sueltos del salón, y las celosías de 1,4 metros cuadrados para las ventanas de la zona baja, y anotaciones referidas a trabajos de realización de múltiples tabiques, algunos de los cuales corresponderían a los «apartamientos o aposentos» que mencionan las relaciones.

<sup>60</sup> De hecho en el plano de Ventura Seco, datado en 1738, se aprecia la edificación del salón emergiendo por encima del palacio real, véase PÉREZ GIL, *op. cit.*, p. 585, ilustración 33. El problema de la entrada de luz natural se planteaba también en aquellos teatros públicos que, a diferencia del modelo de corral castellano, estaban techados, como el corral de la Montería de Sevilla, construido entre 1625 y 1626, y el de la Olivera nueva en Valencia, inaugurado en 1619, y en estos teatros se dieron diferentes soluciones. Véase para la Montería, Mercedes de los REYES PEÑA, «El corral de la Montería de Sevilla», en *Actas de las XXVII jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, 2006, pp. 34-35 y Piedad BOLAÑOS DONOSO, Vicente PALACIOS, Mercedes de los REYES PEÑA, y Juan RUESGA NAVARRO, «El Corral de la Montería de



habitualmente de noche, todas las relaciones dan cuenta de la profusa localización de iluminación artificial en la sala, y alguna nos da a conocer la existencia de respiraderos en el techo para liberar el humo, y de criados en la zona superior para la supervisión de la iluminación durante la fiesta<sup>61</sup>.

De modo que, en los dos laterales más largos de la sala, había diferentes niveles para la ubicación del público, como subraya uno de los relatores al comparar la sala con un teatro: «y así vino a quedar la sala, en lo bajo, en el medio y en lo alto, como un bien proporcionado teatro»<sup>62</sup>. En realidad el resultado de esta disposición del público pone de relieve un cruce de influencias. Por un lado, recuerda a las de los corrales, si pensamos en los espacios de las ventanas en el corredor y aposentos, o en la ubicación de gradas y los bancos en los laterales. Pero al mismo tiempo asume la tradición de acomodar a las damas sobre alfombras, a ambos lados de la sala, propia de los espectáculos de corte, y de situar a la persona real frente a los decorados, privilegiando su posición. Por otro lado, y a diferencia del modelo de corral, se trata de un espacio techado en el que está prevista la iluminación natural por medio de claraboyas, pero también todo un sistema de iluminación artificial característico del espectáculo cortesano, con respiraderos de humo. El breve uso que se dio a esta sala de Valladolid no puede impedir que reconozcamos su relevancia, por lo que su propuesta supone de asimilación de soluciones y de respuesta a la variada tipología (no sólo la de una representación teatral) que podía tener un festejo de corte, con su conjunción de espectáculos diversos.

Si nos fijamos en la hipótesis de reconstrucción del auditorio durante la representación de una comedia en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid en el siglo XVII, realizada en su día por Varey, nos daremos cuenta de que la ubicación del público cortesano es similar a la que se produjo durante el sarao de Valladolid, en tanto la silla del rey se sitúa frente al escenario, y las damas aparecen sentadas sobre alfombras en los laterales de la sala, con los caballeros de pie tras ellas. La diferencia fundamental respecto a la disposición del público en la sala de Valladolid es que la del Alcázar carece de aposentos o ventanas y galería. Por ello, no resulta extraño que alguno de los cronistas de

---

Sevilla: metodología y resultados en su reconstrucción virtual», *Teatro de Palabras*, 6, 2012, pp. 221-248. Para el visionado de la reconstrucción virtual, véase el sitio: Rutas del Teatro en Andalucía. Junta de Andalucía. Para la reconstrucción virtual de la Olivera de Valencia, llevada a cabo bajo la dirección de Joan Oleza, véase: <https://entresiglos.uv.es> [consulta 18-11-2019].

<sup>61</sup> Véase el extracto de la relación en Apéndice núm. 3.

<sup>62</sup> Apéndice núm. 3



las fiestas por el nacimiento del príncipe Felipe en 1605 cayese en la tentación de establecer una comparación de esta «fábrica» construida en Valladolid con los «teatros antiguos», o que otro, tras describirla, concluyera que «viene a ser a modo de teatro», y un tercero se refiriera a ella «como un bien proporcionado teatro»<sup>63</sup>. En definitiva, la disposición de público en la sala, en espacios específicos construidos con este fin, es algo que constituye un elemento diferencial de esta sala respecto a otras salas palaciegas, que fueron el resultado de adaptaciones de espacios de uso polivalente. Probablemente fuera la apreciación de ese elemento diferencial la que indujo a los relatores a ese tipo de comparaciones con un teatro, y en verdad, y aunque no posea la tipología de un coliseo, su estructura es la de una sala de teatro. No debemos olvidar que durante el reinado de Felipe III, y probablemente con el empuje del duque de Lerma, asistimos a la creación de esta sala y también de un teatro para disfrute de la familia real, que parece haber seguido el modelo de patio a cielo abierto, y que se construiría un poco más tarde, en 1607, ya trasladada de nuevo la corte a Madrid, en las casas del Tesoro del Alcázar madrileño<sup>64</sup>. Aunque en ambos casos su uso fue breve y limitado, no deja de ser significativo del auge que el espectáculo teatral y la representación de comedias en el ámbito de palacio cobró en la época de este monarca y de la mano de su valido.

La concepción del espacio del público en la sala de saraos permitía su uso como teatro, con tan sólo la ubicación de un tablado frente al lugar principal, ocupado por el rey y su familia, pero también su uso para espectáculos teatrales, que requerían la utilización de la zona central, como fue el caso del sarao de 1605. Además podía seguir teniendo ese uso polivalente de las grandes salas palaciegas, pues permitía la visión por parte de los cortesanos de ceremonias políticas en las que el rey era el protagonista, y de otras más cotidianas, convertidas en actos públicos, como podía ser la comida del rey o un banquete, de la misma manera que fue utilizado el salón del Alcázar. En este sentido, y a pesar de su corta vida, la sala de saraos de Valladolid sabemos que acogió al menos una ceremonia, la de la firma de las paces entre Inglaterra y España, que se produjo poco antes de la celebración del sarao por el nacimiento del príncipe<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> Véanse las relaciones núms. 2, 3 y 4 en el Apéndice.

<sup>64</sup> Sobre este teatro, véase la nota 36.

<sup>65</sup> Así lo recoge CABRERA DE CÓRDOBA, *op. cit.*, p. 248 o PINHEIRO DA VEIGA, *op. cit.*, p. 68, quien anotaba el 9 de junio: «Esta noche se hace el juramento de las paces por el rey, y se hace en privado en el salón nuevo de los saraos».



Salas como esta de Valladolid, o como la del Alcázar madrileño, no fueron concebidas, en principio, exclusivamente para la representación de comedias, pues la fiesta cortesana no se ceñía sólo a este tipo de espectáculo, y podía revestir diferentes formas, incluida la celebración de ceremoniales, formas que a veces se sucedían en el marco de una misma celebración y en un mismo espacio. Estas salas eran capaces, como los datos nos muestran, de albergar montajes con escenografía específica. Además, en el caso de la sala de saraos de Valladolid, que se proyectó *ex novo*, se buscó premeditadamente la creación de un mejor acomodo para el público cortesano, y se quiso dotar a este espacio de una iluminación natural, a la manera de un teatro cubierto, a pesar de que los grandes espectáculos cortesanos se desplegaban en todo su esplendor durante la noche, acompañados de iluminación artificial, como también sucedió en la celebración por el nacimiento de Felipe IV. En este sentido, es la primera sala cubierta que se proyecta con un espacio estable para el público. Salas como esta de Valladolid, a pesar de su efímera vida y con sus particularidades, son imprescindibles para entender la historia del teatro de corte en España. Creo que, a diferencia de lo que a veces se ha supuesto, este tipo de salas no representan un estadio menos avanzado que el de los teatros de corte, como el Coliseo, sino que responden a un modo característico de entender el espectáculo y la diversión por parte del público cortesano de la época. Por ello, continuaron utilizándose a lo largo del siglo XVII como espacios para grandes fiestas, también para representaciones, adaptándose a las diferentes circunstancias, e incluso a las innovaciones de decorados y tramoya cuando fue necesario.



## APÉNDICE

Se ofrecen a continuación varios extractos que corresponden a la descripción de la sala de saraos de Valladolid y que forman parte de relaciones por los festejos por el nacimiento de Felipe IV.

1. Tomé Pinheiro da Veiga, *Fastiginia o fastos geniales*<sup>66</sup>.

Esta noche hubo sarao real en el salón grande nuevo, que para esto se hizo con la mayor majestad y grandeza de lo que nunca se vio en España, por las cosas que concurrieron en él, como por la sala e invenciones de ella.

Costó hacer toda la sala 60.000 cruzados y es tal que, después de preparada la madera, se trajeron para ella y pasadizo 18.000 carros. Está armada sobre columnas de madera muy gruesas y altas para quedar al igual del pasadizo, detrás de lo cual queda lo que le sirve para corredor por la parte de palacio, y por encima se queda todavía vista para la plaza.

Tiene por dentro de largo 210 palmos y de ancho, en proporción, casi sesquiáltero, 75; de alto 50; es enladrillado; el interior tiene cinco paños, con el techo que llamamos «de esteira», y ellos llaman cielo llano, repartido en artesones o compartimentos cuadrados, con sus rosas o bacinetes, acompañadas de follajes o grutescos alternados, con sus frisos a festones dorados, y en los costados una perspectiva de columnas y arcos que engañan la vista, pareciendo que está el techo armado sobre ellas; todo dorado y pintado al óleo con mucha gentileza.

Ándase toda la sala por fuera por corredores, que tiene alrededor de dos pavimentos; por el lado de dentro queda como galería con dos órdenes de ventanas; en el frente quedan catorce de cada parte, más no llegan a las esquinas.

Sobre esta se hizo un mirador con su orden de ventanas alternadas, unas de arco, otras de escuadra, con su lucera encima; los arcos con sus medias columnas arrimadas a los pilastrones con basas y capiteles dorados, por encima sus frontispicios, y entre ellos claraboyas y por encima su arquitrabe, friso y cornisa, y sobre ella se armaba el revestido.

Estas ventanas ocupan toda la sala en redondo y tienen de cada parte 24, y en el testero 6; en la entrada se hace un recibimiento y sobre él se halla un coro, armado sobre cuatro columnas, a modo de media naranja, compuesto el techo de espejos grandes y pequeños sobre azul, en los que reverberando la luz de las luminarias, se representaba todo lo más hermoso.

<sup>66</sup> PINHEIRO DA VEIGA, *op. cit.*, pp. 90-92.



En el testero en lugar de dosel se hizo un trono, a modo de arco triunfal, formándole 12 columnas dobladas estriadas con su pórtico y frontispicio, el cual representaba el templo de la Virtud, y en la cúpula la Fama, y sobre los capiteles figuras de ángeles de tamaño natural; en los intercolumnios de la parte de dentro y de fuera, con sus centros jaspeados, quedaban cuatro figuras de cuatro virtudes, con sus insignias, a saber: la religión, con el caduceo de Mercurio, la Justicia con el rayo de Júpiter, la Prudencia con la esfera y la Victoria con palmas. Ellas y toda la obra de oro bruñido sin otro color; dentro, en él se pusieron cuatro [sic, por «dos»] sillas de brocado para los reyes y una en medio para la infanta, que había de representar la virtud perfecta. Cuanto al adorno exterior, en las esquinas estaban los paños de Túnez; del primer orden de ventanas para abajo, otros de menos seda, de raso y oro; en las ventanas cortinas verdes, en los intercolumnios tafetán de verde y oro. En el lado derecho se hizo un tabernáculo para los contrabajos o violines, y otros dos coros se ordenaron en las ventanas de las galerías, uno enfrente del otro, para los demás instrumentos, y músicos de una parte y otra alrededor de la sala; apartados 12 palmos de las paredes se pusieron bancos con alcatifas, y de la parte de dentro quedaban las damas arrimadas a ellos, y para atrás se hicieron unas tarimas con tres escalones en que quedó la gente, para no quitar la vista a los que quedaban detrás; las damas se sientan en las alcatifas, y los Grandes que tuvieron lugar con ellas en almohadas. Para alumbrado había en la sala 18 blandones de plata, 9 de cada parte, que pesaría cada uno cuatro arrobas. En la cornisa de abajo del primer orden de ventanas, que tenía tanto saliente que andaba un hombre, observando y espabilando, había 24 candeleros de plata, que con seis del frente eran treinta, de tamaño y hechura de platos de agua para las manos, o bandejas de fruta, que parecían pesar más de 12 arrates, con sus blandones en los dos arcos, 27 remates o bolas de plata de tres luces, y en las claraboyas otros tantos candeleros de cinco luces, y venían a ser las piezas de plata, fuera de infinitos velones ordinarios, 126, y las luces de ellas 288; y todas pasaban de 350 [...]

En las ventanas bajas de la mano derecha estuvieron los ingleses y embajadores, el conde de Miranda y Consejo Real, Cardenal, Grandes, Inquisición y Consejo de Guerra; al lado izquierdo los demás consejeros y criados del rey. En la galería de encima sus mujeres y de una parte y otra del templo, en alcatifas, las mujeres de los Grandes y algunos más; por detrás de los bancos y a la entrada de la sala toda la gente que pudo entrar, con mucho desorden; y ponían en 3.000 personas las de la sala.



2. *Sarao que sus Majestades hicieron en palacio por el dicho nacimiento del príncipe nuestro señor don Filipe Cuarto deste nombre, en la ciudad de Valladolid, a los dieciséis del mes de junio, año de 1605.* Real Academia de la Historia, signatura ms. 9/426, ff. 19 r.-27v.<sup>67</sup>.

Mandó su Majestad edificar en palacio una sala para los saraos, la cual se hizo con tanta presteza que cuando tuviera alguna falta pudiera el artífice excusarse con la necesidad de obedecer. Pero el edificio es tan proporcionado y perfecto en todo, que viene a causar nueva maravilla la brevedad del tiempo en que se hizo, y a convertirse la excusa en alabanza. Fabricolo Francisco de Mora, trazador mayor de su Majestad. Tiene ciento y cincuenta pies de largo y cincuenta de ancho, y otros tantos de alto; un corredor que la rodea toda y más abajo otros aposentos y apartamientos y escaleras secretas y muchas puertas por donde se comunica toda la fábrica con debida correspondencia, como lo había en los teatros antiguos. El techo es de pintura del Carducho, uno de los más famosos pintores que su Majestad tiene. Donde se remata el corredor verdadero comienza otro pintado, cuyas columnas guardan con tanta perfección las leyes de la perspectiva, que parecen verdaderas y que sustentan el peso de los artesones dorados, y entra por ellos la luz al parecer no pintada, en medio de las cuales y de los dos lados de la sala se parecen unas cortinas muy fantásticas de terciopelo carmesí levantadas por unos niños desnudos que esta[ba]n en el aire el día del sarao.

La sala estuvo adornada de diversas tapicerías de oro y seda: la jornada de Túnez, muy conocida por rara en los primores del arte, en la puntualidad de la geografía, y del asiento y sitio de los ejércitos y descripciones de los puertos y ciudades. Estaba puesta esta tapicería donde no había ventanas, pero donde las había se colgaban los paños de la fábula de Psique, que es menor, aunque no en la riqueza y artificio.

Los intercolumnios y distancias que dividen las ventanas, se cubrieron de raso verde con labores de alcachofas de oro, y en las ventanas cortinas de tafetán verde, y la sala estuvo alumbrada de esta manera: en medio del arco de cada ventana de las del corredor, colgado un candil de plata con su bola, de la cual se derivan tres o cuatro luces, y otras tantas en otras tantas ventanillas circulares puestas por lo alto entre los arcos de las mayores; y debajo de ellas, por todo el friso que rodea la sala en cuadro, salían hachas blancas sobre candeleros grandes, y cerca de ellos, a lo largo por ambas partes, bancos cubiertos de alfombras desde los cuales hasta la pared estuvo todo ocupado de gente principal.

<sup>67</sup> Se puede consultar esta relación completa en FERRER VALLS, 1993, *op. cit.*, pp. 235-244.



Señaláronse lugares para los Grandes y señores, para el cardenal de Toledo, para los embajadores del emperador y de los reyes y para los Consejos de su Majestad, y otros señores y caballeros de consideración que permitieron gozasen de la fiesta.

Al lado derecho se dieron las primeras ventanas al almirante de Inglaterra y a los títulos y caballeros que le acompañaban.

3. *Relación de lo sucedido en Valladolid desde el punto del felicísimo nacimiento del príncipe don Felipe Dominico Víctor, nuestro señor [...]*, Valladolid, Juan Godínez de Millis, 1605<sup>68</sup>.

Porque no obstante que el palacio real de Valladolid tiene tantas comodidades, faltaba en él una sala tan capaz como requieren los saraos reales, que se representan con gran pompa y majestad [...] el rey mandó a sus arquitectos que lo mirasen y [...] sacasen planta [...] y vista; contentando a su Majestad, mandó que luego se pusiese en efeto [...]. La fábrica ha sido de las mejores del mundo, porque de longitud tiene ciento y cincuenta pies de vara castellana, y el tercio de latitud, y el altitud tiene la necesaria proporción, conforme a las reglas de arquitectura; la claridad que tiene es maravillosa, y el techo está pintado de excelente mano, con una traza muy desimulada para poder abrir algunos espacios de él, para que, como los saraos son de noche, y en tan gran pieza necesariamente ha de haber muchas lumbres, el humo tenga respiración sin que ofenda. Tiene en torno un corredor, en el cual se hace una hermosa galería, y más abajo mucho ventanaje en aposentos y apartamentos, con escaleras secretas y muchas puertas en convenientes lugares, por donde con la escalera se comunica la fábrica con artificiosa correspondencia, de manera que viene a ser a modo de teatro. Para el sarao se colgó la sala de las ricas tapicerías de Túnez, de oro y seda. Los intermedios que hacía el ventanaje, por no haber tapicería, se cubrieron de raso de oro verde y en las ventanas se pusieron cortinas de tafetán verde. En la galería estaba un candilón grande de plata con su bola en cada espacio, que tenía cuatro luces, que serían 34 candiles, y otros tantos en las claraboyas que están encima del ventanaje de la galería, y por la corniz [cornisa], que está al pie de la galería que iba rodeando toda la sala, estaban puestos otros tantos candeleros de plata con hachas de cera blanca, que eran hechos como medias piñas. En la misma sala había otros grandes blandones de plata con hachas, con que estaba tan clara como el día. En el ventanaje se señaló el lugar para

<sup>68</sup> Esta relación fue publicada por Alonso Cortés, como apéndice a su edición y traducción de Tomé PINHEIRO DA VEIGA, *Fastiginia, op. cit.*, 1916, con paginación aparte, pp. 1-41. El extracto que selecciono corresponde a las pp. 35-36. Este Apéndice no se incluye en la edición moderna de la traducción de Alonso Cortés, PINHEIRO DA VEIGA, *op. cit.*, 1989. La relación fue publicada también independientemente por ALONSO CORTÉS, ed., *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid desde el punto del felicísimo nacimiento del príncipe Don Felipe Dominico Víctor...*, Valladolid, Imprenta del Colegio de Santiago, 1916.



el conde de Miranda, para el cardenal de Toledo, para el almirante de Inglaterra y embajador ordinario y los más principales caballeros que con él vinieron, y para todos los demás embajadores, para los Grandes, para el inquisidor general y para los del Consejo de Estado y Guerra. En la galería se repartieron los lugares a los Consejos y criados de la casa real. Por los lados de la sala se pusieron bancos, como se usa en los saraos, cubiertos de alhombros, para arrimarse las señoras, damas y caballeros que tienen lugar, y porque los caballeros que están detrás no diesen molestia; y aquí hubo una discreta consideración: que en la distancia desde los bancos y las paredes se habían puesto tres gradas, una más alta que otra, porque los caballeros de atrás no pudiesen ser impedidos de los de delante, y así vino a quedar la sala, en lo bajo, en el medio y en lo alto, como un bien proporcionado teatro [...] se juzgó que no hubo menos de tres mil hombres.

4. Jerónimo Gascón de Torquemada, *Relación de las fiestas que se hicieron en Valladolid, corte de su Majestad, por el dichoso y felice alumbramiento de la reina doña Margarita de Austria, nuestra señora* [...], Biblioteca Nacional de España, signatura mss. 2807, ff. 240r. /288r.<sup>69</sup>.

[...] se hizo la máscara [...] en el salón que para ello se hizo que costó más de 34.000 ducados. Tiene de largo 152 pies y 64 de ancho sin los vacíos. Tiene un corredor o galería en lo alto que le coge todo alrededor y en bajo muchos aposentos con ventanas y escaleras secretas para subir a ellos. Había en esta galería que rodeaba 34 candiles de plata con sus bolas de a cuatro mecheros cada uno y otros tantos candiles de plata con las mismas luces en las claraboyas. Y encima del ventanaje había 34 blandones de plata con hachas blancas y abajo en el suelo había otros 34 blandones con hachas que cercaban la pieza, que venían a ser 554 luces. Había a la esquina del borde dos hombres vestidos de tafetán encarnado con vaqueros cuajados de pasamanos de plata, que tenían en la una mano unas calderas de plata con agua y en la otra unas tijeras grandes de despabilar para ir beneficiando las luces.

Estaba en la popa del salón el lugar del dosel, debajo del cual habían de estar sus Majestades, hecho un templo que parecía obra perpetua con cuatro figuras muy altas, y encima tres figuras de la Fama de bulto, con sus trompas en la boca, todo muy pintado y dorado. Por lo alto del templo había 50 velas blancas en orden, unas más altas que otras.

<sup>69</sup> El extracto corresponde a los ff. 279r.- 279v.



BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO CORTÉS, Narciso, ed., *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid desde el punto del felicísimo nacimiento del príncipe Don Felipe Dominico Víctor nuestro señor, hasta que se acabaron las demostraciones de alegría que por él se hicieron*, Valladolid, Imprenta del Colegio de Santiago, 1916.
- BARBEITO, José Manuel, *El Alcázar de Madrid*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, PALACIOS, Vicente, REYES PEÑA, Mercedes de los, y RUESGA NAVARRO, Juan, «El Corral de la Montería de Sevilla: metodología y resultados en su reconstrucción virtual», *Teatro de Palabras*, 6, 2012, pp. 221-248.
- BROWN, Jonathan y ELLIOTT, J. H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- CABRERA DE CÓRDOBA, Luis, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1857.
- CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelipe, hijo del emperador don Carlos Quinto Máximo, desde España a sus tierras de la Baxa Alemaña: con la descripción de todos los Estados de Brabante y Flandes*, Anvers, en casa de Martín Nucio, 1552.
- CASA VALDÉS, Marquesa de, «Proyecto de Caxesi para unir Palacio con la casa de Campo. Conservado en la Biblioteca de Palacio», *Reales Sitios*, 18:68, 1981, pp. 31-36.
- CHAVES MONTOYA, M.<sup>a</sup> Teresa, *La Gloria de Niquea. Una invención en la corte de Felipe IV*, Aranjuez, Doce Calles, 1991.
- , *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004.
- CHECA, Fernando, dir., *El real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Madrid, Nerea-Comunidad de Madrid, 1994.
- DAVIES, Gareth A., *A poet at court. Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)*, Oxford, The Dolphin Book, 1971.
- FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books, 1991.



- , *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia, Universitat de València-UNED-Universidad de Sevilla, 1993.
- , «Teatros efímeros cortesanos anteriores a la construcción del Coliseo del Buen Retiro», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris. I. Homenaje a la profesora Amelia García-Valdecasas*, Valencia, Facultad de Filología-Universitat de València, 1995, pp. 355-371.
- , «Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II», *Voz y Letra. Revista de Literatura*, 10, 1999, pp. 3-18.
- , «Lope y la tramoya de la corte: entre tradición e innovación», *Anuario Calderoniano*, 1, 2013, pp. 163-189.
- , dir., «La práctica escénica en imágenes», en *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- FOSALBA, Eugenia, «Impronta italiana en varias églogas dramáticas españolas del Siglo de Oro: Juan del Encina, Juan Sánchez Coello (¿?) y Lope de Vega», *Anuario de Lope de Vega*, 8, 2002, pp. 81-120.
- GASCÓN DE TORQUEMADA, Jerónimo, *Relación de las fiestas que se hicieron en Valladolid, corte de su Majestad, por el dichoso y felice alumbramiento de la reina doña Margarita de Austria, nuestra señora [...]*, Biblioteca Nacional de España, mss. 2807, ff. 240r. /288r.
- GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen, *Spectacula. Teoría, arte y escena en la Europa del Renacimiento*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga-Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2001.
- LAPUERTA MONTOYA, Magdalena, *Los pintores de la corte de Felipe III. La Casa Real de El Pardo*, Madrid, Comunidad de Madrid-Fundación Caja Madrid, 2002.
- LHERMITE, Jehan, *Le passetemps*, ed. Ch. Ruelens, Anvers, Busschmann, 1890, I.
- , *El pasatiempos de Jehan Lhermite. Memorias de un Gentilhombre flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III*, estudio de Jesús Sáenz de Miera, tra. José Luis Checa Cremades, Madrid, Doce Calles, 2005.
- MAESTRE, Rafael, ed., Calderón de la Barca, Pedro *Andrómeda y Perseo*, Almagro, Museo Nacional del Teatro, 1994.
- PÉREZ GIL, Javier, *El palacio real de Valladolid, sede de la corte de Felipe III (1601-1606)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006.



- PEALE, George C., «*Querer por solo querer. Un hito en la historia materialista del teatro cortesano*», *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, ed. J. Fartré, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 123-145.
- , y MANSON, William, eds., con introducción de M.<sup>a</sup> Luisa Lobato, Luis Vélez de Guevara, *El Caballero del Sol*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2011.
- PINHEIRO DA VEIGA, Tomé, *Fastiginia o fastos geniales por Tomé Pinheiro da Veiga*, trad. Narciso Alonso Cortés, prólogo de José Pereira de Sampaio, Valladolid, Colegio de Santiago, 1916.
- , *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*, traducción y notas de N. Alonso Cortés, Valladolid, Ayuntamiento, 1989.
- PROFETI, Maria Grazia, ed., Lope de Vega, *La selva sin amor*, Florencia, Alinea Editrice, 1999.
- , ed., Lope de Vega, *El vellocino de oro*, Kassel, Reichenberger, 2007.
- RAMOS LÓPEZ, Pilar, «*Dafne, una fábula en la corte de Felipe*», *Anuario musical*, 1995, 50, pp. 23-46.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «El corral de La Montería de Sevilla», en *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático, Actas de las XXVII jornadas de Teatro Clásico de Almagro (Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2004)*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 19-60.
- ROSENTHAL, Earl E., *El palacio de Carlos V en Granada*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- SANTIAGO PÁEZ, Elena M.<sup>a</sup>, dir., *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional de España, siglos XVI y XVII*, Madrid, Publicaciones COAM, 1991, I.
- SHERGOLD, Norman D., *A History of the Spanish stage from Medieval times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press.
- ULLA, Alejandra, ed., Pedro Calderón de la Barca, *El mayor encanto amor*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- VAREY, John E., «L'auditoire du Salón dorado du Alcázar aux XVII<sup>e</sup> siècle», *Dramaturgie et société*, ed. Jean Jacquot, Paris, CNRS, 1968, pp. 77-92.



—, SHERGOLD, Norman D., y SAGE, Jack, eds., Juan Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*, Londres, Tamesis Books, 1970.



<https://doi.org/10.14643/72B>

RECIBIDO: FEBRERO 2019  
APROBADO: JUNIO 2019

