

Teatros cortesanos anteriores a la construcción del Coliseo del Buen Retiro

Teresa Ferrer Valls

Universitat de València

Los lugares de la representación cortesana.

Antes de la construcción del Coliseo del palacio del Buen Retiro no existió un edificio teatral estable destinado a albergar representaciones cortesanas. Sin embargo los salones, patios y jardines palaciegos sirvieron de marco a los espectáculos y entretenimientos cortesanos en sus diferentes manifestaciones desde la representación de una comedia a la celebración de una máscara, un sarao o un torneo¹. Sabemos que los salones del Alcázar de Madrid fueron utilizados en la década de 1560 para las máscaras y representaciones teatrales que organizaban con sus damas la reina Isabel de Valois y la princesa Juana y que allí representaron también compañías de actores profesionales como las de Lope de Rueda o Alonso de Cisneros entre otras². De hecho en la época de Felipe II el Alcázar de Madrid contaba con una Sala Grande para festejos, que fue denominada Salón de Comedias y Saraos en la época de Felipe III y Salon Dorado en la de Felipe IV (Varey, Sherold, Sage, 1970: XXXVII-XLIII). Alguna de las salas del Convento de las Descalzas Reales de Madrid, que albergaba a lo más granado de la nobleza española, fue lugar de representaciones cortesanas propiciadas por la emperatriz María, hermana de Felipe II, que a su regreso de los Países Bajos, en 1581, se instaló con toda su casa en este convento, en compañía de su hija Margarita³. Sabemos también que en la habitaciones de la infanta Isabel Clara Eugenia, la hija de Felipe II, sus damas representaron en 1593 una comedia, y que, ya entrado el siglo XVII, los salones, patios y jardines de palacios como los de Valladolid, Lerma o Aranjuez sirvieron a la familia real y a su élite de cortesanos

¹El Coliseo del Buen Retiro fue construido entre 1638 y 1640 y estaba dotado con toda la maquinaria y equipo necesarios para puestas en escena como las ideadas por el escenógrafo italiano Cosme Lotti. Antes de su construcción, sin embargo, los jardines y salones del palacio del Buen Retiro albergaron también representaciones. Véase J. Brown y J. H. Elliott (1981: 75, 216-17).

² Para los datos que siguen y otros que los apoyan véase T. Ferrer Valls (1991: 69-73). La relación de una de estas máscaras teatrales de gran complejidad escénica, que tuvo lugar en 1564 puede consultarse en T. Ferrer Valls (1993: 183-190).

³Allí se representó a principios de la década de 1590 una comedia mitológica de aparato, titulada la *Fábula de Dafne*, que he analizado en otro lugar (1991: 144-67).

para sus juegos teatrales. En muchas ocasiones las representaciones tenían que adaptarse a las condiciones de espacios ya previamente concebidos. En las fiestas de Lerma celebradas por el duque de Lerma en 1617 la Iglesia de San Blas sirvió de marco para la representación de una comedia del conde de Lemos titulada *La casa confusa*⁴, y el patio del palacio del duque se adaptó como si fuera un teatro a la representación de unas máscaras de gran complejidad escenográfica, que integraban en su transcurso un cambio global de escenario⁵. En otras ocasiones, sin embargo, se utilizaron salones ideados como espacios para festejos o se construyeron, ya en el reinado de Felipe III, edificios efímeros para las representaciones de circunstancias.

En todo caso debió de ser bajo el reinado de Felipe III cuando empezó a hacerse acuciante la necesidad de crear espacios aptos para las exigencias de la representación cortesana y para un público específicamente cortesano. Es sintomático el hecho de que en 1607 el duque de Lerma hiciera construir en las Casas del Tesoro, donde se alojaba por entonces, "un teatro donde vean sus Magestades las comedias como se representan al pueblo en los corrales que están diputados para ello, porque puedan gozar mejor de ellas quando se les presenta en sala, y así han hecho alrededor galerías y ventanas donde esté la gente de Palacio", según comentaba Luis Cabrera de Córdoba (1857: 298). Pero nada sabemos de las representaciones en este teatro, que por el comentario de Cabrera de Córdoba parece haber servido para el disfrute de comedias como las ofrecidas en los corrales y no para espectáculos cortesanos.

A pesar de las noticias que documentan las representaciones cortesanas, apenas si sabemos nada sobre los espacios que las abrigaban. En parte por la falta de descripciones y testimonios pictóricos que hayan conservado memoria de ellos. Pero también por el carácter efímero y circunstancial que caracteriza a la representación cortesana de esta época y a los teatros que la albergan, y que justifica que, al no tratarse de teatros estables con una larga trayectoria de representaciones, no se acumulen sobre ellos al pasar de los años noticias que nos permitan ir descifrando sus características.

⁴"Tenía allí puesto teatro para ella, muy adornado de celosías, cortinas, gradas y separaciones, con buena disposición y traça. Fingíase de edificios, puertas y ventanaje, coronado de luzes, bugías y achetas, con mucho adorno y composición, acomodado de assientos y divisiones decentes y capaces para todas las personas de cuenta y no menos para mucho concurso de gente. En saliendo su Majestad y altezas al puesto, se le dio principio, con aventajada música de voces e instrumentos que cantaron dentro del vestuario" (Ferrer Valls, 1993: 269).

⁵Véase mi comentario sobre esta adaptación del patio (1991: 132 ss.) y la descripción que aporta la relación que Pedro de Herrera hizo sobre estos festejos (Ferrer Valls, 1993: 270-82)

Voy a centrar mi atención en cuatro relaciones de fiestas que ayudan a definir las características del espacio de la representación cortesana en el período que va de 1605 a 1622: una de ellas da cuenta de la sala de saraos construida en el palacio de Valladolid durante el traslado de la corte a esta ciudad, las otras dan cuenta de los teatros efímeros construidos en el parque de Lerma para las representaciones de *El premio de la hermosura* de Lope de Vega, en 1614, y *El caballero del Sol* de Luis Vélez de Guevara, en 1617, por un lado, y, por otro, del teatro construido en los jardines de Aranjuez para la representación de *La Gloria de Niquea* del conde de Villamediana en 1622⁶. He de advertir que mi intención no es tratar de la puesta en escena de estos espectáculos⁷. Lo que me interesa aquí es fijar, en la medida de lo posible, pues nos las habemos con relaciones áulicas muy idealizadas, las características del espacio en el que se representan, tomando como punto de comparación los teatros públicos de la corte, los corrales madrileños de la Cruz y del Príncipe.

1. Una sala de teatro en el palacio de Valladolid.

Una de las pocas descripciones detalladas que poseemos de un espacio pensado para acoger espectáculos teatrales cortesanos, es la que aporta una de las relaciones del sarao celebrado en el palacio de Valladolid el 16 de junio de 1605 con motivo del nacimiento del príncipe Felipe, el futuro Felipe IV. El palacio había sido levantado bajo el arbitrio del duque de Lerma, y la sala fue construida, según las crónicas, por orden de Felipe III como "sala de

⁶Estas relaciones son las siguientes: *Sarao que sus Majestades hicieron en palacio por el dicho nacimiento del príncipe nuestro señor don Felipe cuarto deste nombre, en la çiudad de Valladolid, a los dieziseis del mes de junio, año de 1605*, Real Academia de la Historia. ms 9/426, ff. 19 r-27 v.; *Relación de la famosa Comedia del Premio de la hermosura y Amor enamorado, que el Príncipe, nuestro señor, la cristianísima Reina de Francia y serenísimos infantes don Carlos y doña María, sus hermanos, y algunas de las señoras damas representaron en el Parque de Lerma, lunes 3 de noviembre de 1614 años*, en F. Ramírez de Arellano y J. Sancho Rayón, *Comedias inéditas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, tomo VI de la Colección de libros españoles raros y curiosos (Madrid, 1873); Pedro de Herrera, *Translación del Santísimo Sacramento a la Iglesia Colegial de San Pedro de la villa de Lerma con la solenidad y fiestas que tuvo para celebrarla el excellentísimo señor don Francisco Gómez de Sandoval y Roxas, ilustrísimo y reverendísimo cardenal de España, grande antiguo de Castilla, duque de Lerma y Cea, marqués de Denia y Villamiçar, conde de Ampudia, comendador mayor de castilla, del Consejo de estado y Guerra de la Majestad católica del rey don Felipe nuestro señor, III deste nombre, ayo y mayordomo mayor del príncipe nuestro señor*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618; y Antonio Hurtado de Mendoza, *Obras líricas y cómicas*, Madrid, Francisco Medel del Castillo, 1728, pp. 148-161, para la relación de la representación de *La Gloria de Niquea*. Todas estas relaciones están editadas conjuntamente en T. Ferrer Valls (1993: 235-96). Todas las citas que incluyo a lo largo del artículo proceden de mi edición.

⁷ Someramente he tratado ya de estas puestas en escena al analizar las comedias mencionadas (1991: 178-9).

saraos". Con el término "sarao" se solían definir en general los bailes y danzas cortesanos⁸. A veces estos saraos podían alcanzar cierta complejidad musical y escénica y convertirse, como es nuestro caso, en pequeños cuadros teatrales de carácter alegórico y operístico. Si esta sala albergó espectáculos como el sarao descrito por la relación, que requería tramoya aérea y escenografía, es posible que albergase también representaciones cortesanas y representaciones de particulares. Al menos su concepción pone de manifiesto que fue ideada a la manera de un teatro, más que como un salón de bailes. La disposición del público evoca en parte la de los corrales, de los que, sin embargo, se aleja en algunos aspectos, como veremos.

La traza de esta sala fue obra de Francisco de Mora y contaba con unas medidas aproximadas de ciento cincuenta pies de largo (42 m.) por cincuenta de ancho (14 m.) y cincuenta de alto (14 m.)⁹. Sus dimensiones eran realmente considerables si pensamos que el edificio completo del corral madrileño del Príncipe tenía ciento diez pies de largo (30'80 m.) por sesenta y ocho de ancho (19'04 m.) y el de la Cruz 147 pies de largo (41'16 m.) por cincuenta y cinco de ancho (15'40)¹⁰.

La altura de la sala resulta importante también si tenemos en cuenta la que llegaría a alcanzar el edificio del corral del Príncipe en el siglo XVII: cuarenta y seis pies (12'88 m.). No siempre, sin embargo, fue esta la altura del corral que pasó por diferentes etapas, como ha estudiado Allen (1983: 94-95). En un primer momento (entre mayo de 1582 y enero de 1584) contaba con los tablados laterales, ventanas y un solo corredor superior que debía de ser el de las mujeres según ha apuntado Ruano (1991a: 32). En una segunda etapa (anterior a 1602) se construyó el aposento de Madrid y los del tercer piso de la fachada. En un tercer momento (entre 1627 y 1636) se añadieron los desvanes del tercer piso, tertulia y la cazuela alta. Es sólo entonces cuando alcanzó la altura de 46 pies (Ruano, 1991a: 32).

El término no lo recoge Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua*. La definición que aporta el *Diccionario de Autoridades* (Madrid: Gredos, 1984) es la siguiente: "Junta de personas de estimación y gerarchía, para festejarse con instrumentos, y bailes cortesanos. Tómase por el mismo baile o danza entre muchos".

El pie castellano equivale a 28 centímetros. Cito de los datos que proporciona la relación que publiqué (1993: 236-7). Como allí ya indiqué (p.236, n. 4), estas medidas están confirmadas por otra relación que se conserva, aunque una tercera menciona "152 pies de largo y 64 de ancho, sin contar los vacíos".

10 Véase José M^a Ruano de la Haza (1991a: 14) que ofrece una síntesis y puesta al día muy clarificadora de la documentación conocida hasta hoy sobre los corrales madrileños de la Cruz y del Príncipe, así como el artículo del mismo J. M^a Ruano sobre la planta del corral del Príncipe (1991b: 51-61) y los trabajos de John J. Allen sobre ambos corrales (1983 y 1989). El corral de la Cruz se inauguró en 1579 y el del Príncipe en 1583. Hay que advertir que estos corrales fueron modificándose, reparándose y ampliándose, básicamente en altura, a lo largo de los años.

En la sala de saraos de Valladolid la elevada altura de la techumbre podría justificarse porque la sala estaba pensada para la eventual ubicación de maquinaria aérea, detrás de un falso techo más bajo de tela pintada. La sala poseía un corredor superior de arcadas que la rodeaba por completo y que se veía rematado por otro falso corredor pintado, según parece deducirse de la descripción del anónimo cronista:

Tiene [...] un corredor que la rodea toda y más abajo otros aposentos y apartamientos [...]. El techo es de pintura del Carducho, uno de los más famosos pintores que su Magestad 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.

No quedan claras ni la ubicación ni la función de estas cortinas que estaban levantadas el día del sarao. ¿Quizá tenían la función de acotar y velar el espacio de la escenografía durante ciertos espectáculos o representaciones, y carecían de esa función en espectáculos que, como el sarao que nos ocupa, discurrían por todo el espacio libre de la sala? Es difícil saberlo.

En un extremo de la sala una gran puerta permitía al abrirse la entrada de personajes y escenografía. No conocemos las dimensiones de la puerta, pero sí sabemos que durante el sarao entró un carro triunfal, tirado por dos hacas pequeñas, que tenía forma de popa de navío y medía veinticuatro palmos de alto (5'04 m.)¹¹, y transportaba diferentes personajes alegóricos y virtudes representados por damas de la corte y la propia infanta doña Ana, que cruzaron con todo su acompañamiento de pajes y músicos hasta el extremo opuesto de la sala.

Justo enfrente de esta puerta, en el extremo opuesto, se situaba la escenografía que consistía en un templo al que se accedía por medio de unas gradas y cuya entrada a través de dos columnas conformaba "un pórtico muy bioso, donde en sus nichos de jaspe y perfido se aparecían cuatro figuras grandes doradas" y otras que adornaban la cumbre. El templo se constituía a la vez en elemento escenográfico y en palco privilegiado para que la infanta Ana y sus damas asistiesen al resto del espectáculo, que había de producirse enfrente, al descubrirse unos lienzos en la zona inmediatamente superior a la puerta de acceso, permitiendo el descenso repetido de una nube con diversos cortesanos transmutados en héroes y ninfas:

¹¹El palmo equivale a 21 centímetros.

se cayeron unos lienzos que cubrían todo el ancho de la sala y en lo alto de ella, sobre la puerta por donde salió el carro de la Virtud, los cuales de pintura continuaban con más propia imitación el corredor verdadero; y desocupando aquella parte, pareció un largo aposento como çinborrio de templo, fabricado por lo alto y por los lados de muchas lunas de espejos, denotando que aquello hera el çielo.

Así pues, aunque el templo se situaba en una especie de escenario al que se accedía por medio de unas gradas, la representación se desbordaba fuera de él, en un recurso muy arraigado en el fasto y también en la representación cortesana de la época.

Los espectadores sin participación efectiva en la representación se distribuían unos en el corredor, que se componía de diversas ventanas, como pone de manifiesto el relator al referirse a la iluminación de la sala que se distribuía por el corredor y entre la escenografía. Iluminación que, por otro lado, y como es característico en el espectáculo cortesano, fue importante, pues la representación se producía en un espacio interior y además a las nueve de la noche:

enmedio del arco de cada ventana de las del corredor, colgado un candil de plata con su bola, de la cual se deriban tres o cuatro luces, y otras tantas en otras tantas ventanillas çirculares puestas por lo alto entre los arcos de las mayores, y devaxo de ellas por todo el friso que rodea la sala en cuadro, salían achas blancas sobre candeleros grandes.

Si bien no hay datos que permitan asegurarlo, es posible que en el corredor superior, que rodeaba por entero la sala, tan sólo dos de sus lados, los más largos, estuvieran ocupados por público, dejando libres el extremo de la puerta, en cuya zona superior se había de producir la escena del descenso de la nube, y el del templo, pues los espectadores allí situados hubiesen tenido difícil la visión completa del espectáculo. Debajo de este corredor se encontraban "otros aposentos y apartamientos y escaleras secretas y muchas puertas por donde se comunica toda la fábrica con devida correspondencia, como lo havía en los teatros antiguos". Las escaleras secretas debían facilitar el acceso a las ventanas del corredor superior. Debajo del corredor, sí sabemos que el público ocupaba tan sólo dos laterales, los más largos del rectángulo que conformaba la sala, en los que se situaron "bancos cubiertos de alfombras desde los cuales hasta la pared estuvo todo ocupado de gente".

De modo que, al menos en los dos laterales más largos de la sala, nos encontraríamos con tres lugares diferenciados para la ubicación del público. El de los bancos situados a nivel del suelo y que alcanzaban las paredes laterales, el de "los aposentos y apartamientos" situados

justo debajo del corredor, y, por tanto, según parece deducirse, "en la pared" de detrás de los bancos, y, por último, el espacio de las ventanas en el corredor superior. La disposición del público en los laterales recuerda efectivamente la de los corrales madrileños, pero a diferencia de ellos el área central de la sala queda libre para el espectáculo¹². Además el público situado en la parte inferior de los laterales del corredor a todas luces no debía ocuparlos en toda su extensión, pues la localización de la escenografía en un extremo de la sala hubiese impedido la visión global del espectáculo a los espectadores situados en los extremos de los laterales colindantes con la escenografía.

En el corredor se situaron, uno frente a otro, los dos coros de la capilla de su Majestad que habían de interpretar el libreto, y debajo de ellos, en un tablado, los músicos con sus instrumentos:

la capilla de su Majestad, repartida en dos coros, el uno frontero del otro, en las primeras ventanas y en la mitad de la sala, comenzó a cantar [...]. El carro se volvió por donde avía salido, y los músicos de instrumentos a un tablado que estava debaxo de los coros de los cantores.

Como puede verse, a pesar de la denominación que da el relator a este recinto ("sala de saraos"), su disposición es la de un teatro, y el propio relator lo compara con "los teatros antiguos". Si esto es así, nos hallaríamos quizá ante la descripción del primer teatro barroco privado, pensado para espectáculos cortesanos. Sin embargo, pocos debieron ser los servicios que prestó a la diversión cortesana, ya que poco tiempo después, en 1606, la corte se trasladaría a Madrid.

2. Los teatros efímeros cortesanos.

2.1. Los teatro efímeros descubiertos.

¹² Ocasionalmente en los corrales está documentada desde muy pronto la utilización del patio para el acceso al tablado a través del palenque, sobre todo a caballo. Véase J. J Allen (1989: 15.) En *Los hechos de Garcilaso* de Lope de Vega (c.1583) todo un desfile de una reina mora a caballo y su séquito está pensado para ser ejecutado en el patio y no en el escenario como ya observó J. Oleza (1986: 285). En *La casa de los celos* para la entrada y salida de Angélica en un caballo conducido por dos salvajes y de su dueña en una mula Cervantes prescribía la utilización del patio y es posible que el torneo que se exige en *La comedia del rey don Sancho* de Juan de la Cueva estuviese pensado también para producirse en el patio. Y es que en la adaptación del teatro a las condiciones materiales de un corral se debieron de producir una serie de experimentaciones escénicas cuya evolución todavía conocemos mal en la etapa temprana de la comedia barroca. En todo caso en el ámbito de los teatros públicos la utilización del patio debió ser ocasional, mientras que el desbordamiento fuera de los límites estrictos del escenario es característico del espectáculo cortesano.

Tanto para la representación de *El premio de la hermosura* (el 3 de noviembre de 1614) como para la de *El caballero del sol* (el 10 de octubre de 1617), que tuvieron lugar en el parque de la villa de Lerma, la construcción del teatro trataba de integrar como espacio de la representación las aguas del río Arlanza, aunque como vamos a ver enseguida a partir de soluciones diferentes.

El teatro efímero construido en 1614 se asentaba sobre un tablado a nivel del suelo ("igual con el suelo") que tenía ciento cincuenta pies de largo (42 m.) y ochenta de ancho (22'40 m.). Por lo tanto medía de largo lo mismo que la sala de saraos de Valladolid, pero era sensiblemente más ancho que aquella que contaba, según vimos cincuenta pies (14 m.).

De los ciento cincuenta pies de largo que tenía el teatro de Lerma, cincuenta (14 m.) correspondían al vestuario que estaba situado en extremo oeste del teatro. Por tanto el vestuario tendría cincuenta pies de profundidad por ochenta de anchura (ya que hay que suponerle la misma anchura que el tablado). Unas grandes proporciones si tenemos en cuenta que el vestuario de mujeres, situado en la parte posterior del tablado de la representación, tenía en el Corral del Príncipe alrededor de 8'5 pies de profundidad (del total de 23 que tenía el tablado de profundidad) por 28 pies de largo, según Allen (1983: 39). La calidad de los actores explica en parte la desmesura del espacio en el teatro efímero de Lerma, ya que el vestuario estaba compuesto por cuatro aposentos, uno para cada uno de los miembros de la familia real que había de participar en la representación: "que, colgados de tapicería, quedaron fuertes, abrigados y capaces para que en cualquiera se vistiese una de las cuatro personas reales". Pero hay otro motivo que justifica la amplitud del vestuario y es que, en medio de estos cuatro aposentos, existía un quinto que servía "para oficiales de los tornos y otros ministerios de las apariencias, sin embarzarse ni poder ver los personajes, ni llegar a sus estancias, y en esta forma para los mismos efectos hubo dos altos de corredores, pasadizos y aposentos". Posteriormente el relator al describir la escenografía de la comedia se vuelve a referir a la utilidad de uno de los corredores del tablado:

Del lado derecho de este monte salía un corredor de buena perspectiva para músicos, ministriles y otros instrumentos, y por donde hombres armados, banderas, tambores y otras insignias de guerra hicieron diversas muestras en diferentes ocasiones.

Hay que tener en cuenta que la puesta en escena incorporaba los ascensos y descensos en tres nubes de varios personajes, un templo móvil de 14 pies de ancho por 24 de alto¹³, y cambios parciales de escenario mediante descorrimientos de lienzos o cortinas, entre otros elementos escenográficos de carácter fijo. La mención de un espacio específico para la maquinaria escénica en el vestuario de detrás del tablado y, a lo que parece también en los dos corredores superiores del tablado, es interesante porque recuerda la utilización similar de espacios posteriores al tablado de la representación en los corrales de la Cruz y del Príncipe, que contaban ambos con corredores y con su "desván de los tornos" bien descrito por Allen (1983: 40 y 69) y Ruano (1991a: 50-55).

Por lo tanto la fachada del vestuario¹⁴ del teatro efímero de 1614 tenía dos niveles de altura sobre el suelo del tablado, en la parte posterior del cual se encontraba el vestuario y en medio de él un espacio o "aposento" inferior, a nivel del tablado, para maquinaria escénica. Por otro lado se puede observar como las características de la puesta en escena cortesana permiten una mayor ductilidad en el manejo de entradas al tablado de la representación desde la escenografía de la que era posible en los corrales. Cosa que pone de manifiesto el relator de las fiestas de 1614: "Tenía el vestuario dos puertas para entrar al teatro, una cerca del templo de Diana, otra debajo del castillo encantado, y había otras entradas por las cuevas, peñascos y montañas".

A las espaldas de los cinco aposentos bajos del vestuario se localizaba una gran "tienda con su contratela", es decir, cubierta y cercada por los cuatro lados de tela, que hacía también las funciones de vestuario para las damas. No queda claro si esta tienda formaba parte también del apartamento de 50 pies que componía el vestuario. Tiendo a pensar que sí, pero en todo caso el conjunto del vestuario, según se desprende de la relación, conformaba una construcción cubierta y cerrada.

Según se desprende también de la relación no existía un tablado diferenciado y elevado para la escenografía. Tan sólo el inmenso tablado que constituía toda la superficie del teatro y que estaba "dividido" por el lado Este y Sur por "dos vallas iguales y consecutivas", que demarcaban el espacio de los espectadores. Detrás de la valla situada en el Sur se levantaba "un tablado algo eminente" para las "mujeres de criados de su Majestad y criadas de damas". A

¹³ "movíase con tanta facilidad como si fuera una pequeña rueda, sustentándose en un perno solo que tenía en la esquina de la parte del norte, puesto con tanto artificio que se extendía la mitad del tablado cuando había de manifestar su apariencia" (Ferrer, 1993: 247).

¹⁴ Así se denomina en las relaciones al límite entre tablado de la representación y vestuarios, límite en el que, en las representaciones cortesanas, se levantaba la escenografía (Ferrer Valls, 1993: 247 n. 4 y 266 n. 15)

las espaldas de la valla situada al Este existían "apartamientos para caballeros y personas graves" y detrás de ellos "un tablado con gradas en que estuvieron criados de la casa real y otras personas". Entre este tablado y el río se construyó una tienda que hacía las veces de entrada al teatro, entrada que, como en el caso del vestuario, se encontraba claramente cubierta: "y entre él [el tablado] y el río se armó otra tienda correspondiente a la del vestuario, que servía de entrada a todo el teatro". Por tanto la tienda quedaba, según se puede deducir, a la derecha del tablado del público, situado en el lado este del teatro, y se extendía hasta el río, que transcurría por el lado Norte del teatro.

El público más privilegiado se situaba delante de las dos vallas, literalmente casi dentro del espacio de la representación, ya que, como he dicho, no existía un tablado diferenciado en altura respecto al que conformaba la superficie total del teatro. Delante de la valla situada en el lado sur "tuvieron lugar la señoras duquesa de Peñaranda, condesas de Castro y Barajas, dueñas y damas que no representaron". Delante de la valla situada en el lado este, pero "cerca del Mediodía de ella" se localizaba la silla de su Majestad. Por tanto enfrente de la escenografía, pero, mirando al tablado, un tanto ladeada hacia la izquierda, hacia el sureste por el motivo que veremos más adelante. Como puede comprobarse hombres y mujeres tenían lugares diferenciados, y las vallas servían para delimitar el espacio de los espectadores, con una función similar a la que en los corrales madrileños tenían las barandillas que se colocaban para separar los tabladillos laterales, donde se situaba eventualmente el público, del tablado central de la representación (Ruano, 1991a: 45 y Allen, 1983: 45-46).

Por el lado norte del teatro, como vimos, se encontraba el brazo del río, dentro del cual se construyó un muelle en el que se situó parte del público:

Por el Norte tenía el brazo del río, donde se hizo un muelle en que pudieron caber los grandes, títulos, gentiles hombres de cámara, mayordomos, caballeros, meninos, pajes y caballeros que se hallaron en Lerma, que fueron muchos.

Sin embargo, este muelle no debía ocupar todo el lado norte por el que discurría el río, pues en sus aguas se producían a lo largo de la representación algunas escenas de navegación. Lo que justificaría, según creo, que la silla del rey, situada en el lado este del teatro, enfrente de la escenografía, se encontrase, sin embargo, desplazada hacia la izquierda, hacia el lado sur, para poder acceder con comodidad a la visión en diagonal de las escenas de navegación sobre el río. De todos modos, no queda muy clara en la relación la configuración del lado norte del teatro. Shergold (1967: 253) al referirse a la puesta en escena de *El premio de la hermosura* no menciona este muelle para espectadores. Según su interpretación de la descripción aportada por la relación que estoy comentando, el lado norte del teatro se hallaría

enteramente cubierto por cortinas que ocultarían el río y permitirían su visión en determinadas momentos de la representación. Sin embargo, la mención del muelle de los espectadores construido en este lado del teatro cuestiona esta interpretación. Es cierto que el relator menciona unas cortinas con la función que les atribuye Shergold, pero más bien parecen estar situadas junto a la escenografía, bien integradas en ella, bien como una prolongación de la escenografía. La escenografía se situaba al oeste del tablado y se distribuía en forma de media luna, en perspectiva, según creo. En el extremo izquierdo de la media luna, hacia el sur del tablado, se levantaba un peñasco y a "la mitad de su altura la casa de la maga Circea, a modo de cueva oscura y rústica". En el extremo opuesto de la media luna, hacia el norte, pues, se levantaba, dentro del río, el monte Imán. Entre ambos extremos se disponía el resto de la escenografía. Vamos a fijarnos en el extremo norte, colindante con el río:

La fachada del vestuario parecía en forma de media luna¹⁵, y en la parte del Norte, sobre el río, se fabricó una montaña de siete estados en alto, y en proporción de la circunferencia, pintados en ella riscos y aspereza, ceñida de algunos caminos y torcidas sendas de aparente rusticidad; llamábase monte Imán. Parecía tan natural, por esto y por el sitio en que estaba, que apenas se podía determinar con la vista. Al pie de este monte se levantaba dentro del río un peñasco, donde con mucha propiedad se hizo apariencia de romperse una nave

A pesar de encontrarse dentro del río, el monte Imán estaba unido a la escenografía pues

Del lado derecho de este monte salía un corredor de buena perspectiva para músicos, ministriles y otros instrumentos, y por donde hombres armados, banderas, tambores y otras insignias de guerra hicieron diversas muestras en diferentes ocasiones.

Más adelante el relator continúa:

Sobre el río algo apartado del monte Imán, había un torno que se movía velocísimamente sobre las aguas, y encima una tabla en que podía vivir una persona; y este lado estaba todo colgado de telas de diferentes colores, que servían de cortina para encubrir y dar vista al río en algunos pasos de la comedia, en el cual

¹⁵En otro lugar he analizado la puesta en escena de esta obra (1991: 187-189), que según creo contó con una disposición de lienzos y objetos escenográficos en perspectiva. A esto creo que se refiere al relator cuando al describir la escenografía alude a que "la fachada del vestuario parecía en forma de media luna". Véase también la nota anterior sobre el término "fachada del vestuario".

detrás del vestuario había una nave con todas sus jarcias y demás aparejos para navegar, llevando treinta personas.

El relator, que continúa describiendo después el conjunto escenográfico, se está refiriendo no a todo el lado norte del teatro, sino tan sólo al extremo norte del conjunto escenográfico. Además, a partir de aquí se puede deducir que una parte del gran tablado construido como plataforma de todo el edificio debía penetrar en el río, pues la nave quedaba oculta detrás del vestuario y de la escenografía cuando no era útil para la representación.

En todo caso el muelle del público no podía ocupar más que una pequeña parte del norte del teatro para permitir el tránsito de la nave en una de las escenas, que duró, según el relator, "por medio cuarto de hora". La situación del público situado sobre el muelle debió de ser de frente a la escenografía, de otro modo habrían de tener muy difícil la visión de la nave sobre el río.

Como hemos visto la escenografía no se situaba sobre un tablado diferenciado en altura, pero se distribuía en perspectiva en el extremo oeste del tablado, ocupando un área no explícitamente acotada del tablado. No hay datos que permitan asegurar que en la época de Felipe III estos teatros circunstanciales hubiesen desarrollado el arco de proscenio (al que luego se aplicaría el telón de boca) como divisoria entre el espacio de la escenografía y el espacio del público, pero en alguna puesta en escena cortesana determinados elementos parecen haber funcionado a manera de cierre entre ambos espacios. Así, en la representación de *El premio de la hermosura* el relator menciona la existencia de dos montes, uno a la izquierda otro a la derecha del tablado, que son operativos de cara a la representación, pero que también cumplen una función de cierre simétrico del espacio de la escenografía. Entre ambos montes, se distribuían algunos lienzos y objetos escenográficos dispuestos en forma de "media luna", en perspectiva. En todo caso la línea divisoria entre el espacio imaginario de la representación y el espacio real del público tiende a ser laxa en el espectáculo cortesano, que gusta de desbordarse más allá del espacio acotado del tablado, en este caso además integrando parte de las aguas del río Arlanza en la representación.

Aunque N. D. Shergold (1967: 252) se refiere a un teatro enteramente al aire libre, es posible que el espacio del tablado ocupado por la escenografía estuviese cubierto pues al acabar de describir el conjunto escenográfico el relator advierte:

En esta forma se terminaba el teatro, cubierto todo de toldos y coronado de luces, y había muchas en las escaleras y torres de los castillos, y dieciocho blandones en el suelo; todos se encendieron de día, con que no pudo conocerse la noche cuando vino.

Al utilizar aquí la palabra "teatro" el relator parece estar refiriéndose tan solo al espacio del tablado ocupado por la escenografía. Una parte muy importante del resto del edificio efímero debía de quedar descubierta, pues de lo contrario, si la comedia hubiese sido representada en un recinto enteramente cerrado, no tendría sentido el comentario del relator sobre la iluminación artificial destinada a paliar el tránsito del día a la noche. La representación se inició efectivamente de día, aproximadamente a las cuatro de la tarde.

Nos hallamos por tanto ante un edificio teatral que evoca en parte la estructura de los corrales, o patios con dos áreas claramente cubiertas: la correspondiente, por un lado, al área del tablado ocupada por la escenografía, el vestuario y el aposento de maquinaria escénica y los corredores del tablado, y, por otro lado, frente a ella y también cubierta, la zona de entrada a todo el edificio. Si las zonas de los tres laterales, ocupados total o parcialmente por el público, estuvieron también cubiertas es algo que el relator silencia. A diferencia de lo que sucede en los corrales madrileños no existe un tablado de la representación diferenciado en altura y el público tampoco rodea por completo la escenografía, sino que se sitúa en los laterales del teatro pero más allá de "la media luna" que describe la composición de objetos escenográficos. Si la estructura del edificio puede evocar la de los corrales, la adaptación de esa estructura a las exigencias de utilización de maquinaria escénica compleja, decorados muy elaborados e iluminación artificial, confiere al edificio unos signos de identidad propios.

Signos de identidad que poseía también el edificio teatral construido en el parque de Lerma para la puesta en escena de *El caballero del sol* en 1617. En este caso nos encontramos de nuevo con un modelo de edificio teatral abierto al exterior, y con una propuesta original que busca integrar, como en la puesta en escena de *El premio de la hermosura*, las aguas del río, pero mejorando esta vez la visibilidad de las escenas de navegación, que debieron haber resultado ciertamente desafortunadas en la representación anterior. Esta vez se optó por una solución diferente, construyendo dos tablados uno enfrente del otro y a cada orilla del brazo del río. Las escenas de navegación podían transcurrir así entre uno y otro, permitiendo sin problemas su visión para el público. Ambos tablados estaban enteramente cubiertos:

Fundáronse dos tablados. Margenándola por ambas riberas, llegavan a estar dentro della [del agua], en que (a manera de muelle) entravan algo superiores, cogiendo medio el braço del río que, en quieta corriente, imperceptible passava entre los dos con desembaraço, dexando tabla espaciosa y acomodada para las apariencias que sobre él avian de hazerse. [...] Víanse los dos teatros entoldados por lo superior, representando justo aparato, grandioso para el acto que se esperaba.

En lo que respecta a las medidas de los tablados como espacio de representación tan sólo conocemos en este período las del tablado utilizado para esta representación, que estaba situado en la parte de oriente y tenía ochenta pies de largo (22'40 m.) y cincuenta de ancho (14 m.), sin que sepamos si una porción de este tablado estaba destinada a ser vestuario. Como puede comprobarse la anchura del tablado coincide con la de la sala de saraos de Valladolid, pero, sin embargo, es más reducida que la del teatro efímero construido en Lerma en 1614, que tenía, como vimos, ochenta pies de ancho (22'40 m). En todo caso las dimensiones del tablado construido en 1617 son importantes si las comparamos con las de los tablados de los corrales. El tablado del Príncipe tenía unas medidas de 14'5 pies de profundidad por 28 de anchura, según Allen (1983: 39). Los cálculos de Ruano (1991a: 45) son similares, pues atribuye al tablado del corral del Príncipe unas medidas de 28'5 x 16 pies, mientras el de la Cruz tendría, según los cálculos del propio Ruano 26 x 16 pies. Aunque hay que tener en cuenta que al tablado en ambos corrales se adherían los tabladillos laterales (Allen, 1983: 45-46) en los que habitualmente se situaba público, separado del área de representación con barandillas, pero que ocasionalmente eran empleados como tablado cuando la utilización de escenografía en los corrales así lo requería. Con ello el tablado de la representación podía verse virtualmente ampliado. Los tabladillos laterales tenían la misma profundidad que el central y su anchura era, en el Príncipe, de unos 18 a 20 pies y, en la Cruz de unos 12'5 pies (Ruano, 1991a: 45). Aun sumando al largo del tablado central el de los tabladillos laterales sus medidas no llegan a alcanzar las del tablado construido para la representación de *El caballero del sol*¹⁶.

La mayor dimensión de los tablados efímeros a que me estoy refiriendo se justifica por la necesidad de albergar una escenografía más compleja que la utilizada en los teatros públicos. La utilización de una escenografía elaborada tiene otra consecuencia inmediata. Si en los corrales el público, por regla general, rodeaba tres de los lados del tablado y a los actores, en los teatros cortesanos el público tiende a situarse más allá del tablado y de la escenografía. En este caso el tablado de la representación, según se ha indicado, estaba cubierto, y además, como el del teatro efímero de 1614 contaba también con corredores superiores, como pone de manifiesto el relator al describir la escenografía:

¹⁶Las medidas de los tablados son similares en la mayor parte de los corrales del XVII. Pero hay que decir que no en todos existían los tabladillos laterales. No los tenía, por ejemplo, el de Almagro véase John J. Allen (1991: 201). En el mismo número de esta revista aparecen otros artículos que incluyen interesantes datos sobre las medidas de los tablados de los corrales de otras ciudades españolas (esp. sobre los tablados pp. 136,166, 188 240) y puede verse para una síntesis de los datos hasta el momento conocidos sobre las medidas de los tablados de otros corrales, siempre similares a éstas, el art. de Mercedes de los Reyes Peña y Piedad Bolaños Donoso (1991: 279). Artículos interesantes sobre diversos corrales peninsulares se incluyen también en el volumen editado por Luciano García Lorenzo y John E. Varey (1991).

Estaba formada la fachada, por donde se daban puertas al vestuario, de algunas torres y castillo almenados, con galante ostentación de acompañar un templo o palacio cercado de muros, como mostrando también populosa ciudad fortificada¹⁷. Hazían la vezindad a los lados dos montañas iguales con algunas veredas para subir a las cumbres todo aparente natural a que esforçava la amenidad del sitio, árboles, río y llanura donde estuvo fabricado. Por los corredores del tablado avía algunos acheros de prevención para luzes, si fenesciese el día antes que la comedia.

Es llamativo el cierre simétrico de la escenografía que conforman aquí a ambos lados, como en *El premio de la hermosura*, dos montañas. Entra dentro de lo posible incluso que se aprovechara parte del material empleado en las fiestas de 1614. Por otro lado, de nuevo se puede observar como la característica utilización de escenografía en la puesta en escena cortesana permiten una mayor flexibilidad en el manejo de entradas al tablado desde la escenografía de la que posibilitaba la estructura de los corrales. Aunque en esta ocasión el relator no se detenga en la descripción de la ubicación de la maquinaria escénica fueron necesarios mecanismos de tramoya aérea, y, además, por primera vez que sepamos en el ámbito del teatro cortesano, se produjeron dos cambios globales de escenario. A diferencia del teatro de 1614 en esta ocasión es probable que el tablado de la representación se encontrase elevado respecto al suelo. Al menos así lo parece indicar la desaparición de algún personaje, muy plausiblemente a través de un escotillón: "Uno de los príncipes se hundió, sumiéndole la tierra".

A la otra parte del río se situaba el público sobre un tablado cubierto:

quedava el segundo tablado de miradores, en que hubo un balcón para las personas reales, y derivados dél, a ambos lados, apartados y estancias para las señoras y damas, príncipe Filiberto, cardenal, nuncio, embaxadores, patriarca, confesores y ministros, acomodado con tránsitos y disposición desocupada. A las espaldas, hazia la parte del palacio, se levantavan quinze gradas al largo del tablado, en que estuvieron cavalleros, criados del rey y otras personas de buen hábito.

2.2. La sala de teatro efímera de Aranjuez

Para la representación de *La Gloria de Niquea* se construyó en los jardines de Aranjuez bajo la dirección de Julio César Fontana un teatro que como ha demostrado Chaves

¹⁷ Obsérvese de nuevo como con la denominación de "fachada del vestuario", se alude al límite entre el tablado y el vestuario, en donde se alza la escenografía, denominación que utilizaba también el relator de la representación de *El premio de la Hermosura* (vid. n . 14).

Montoya a partir de los libros de cuentas de Fontana (1991: 50) consistía en una sala de madera, enteramente cubierta¹⁸. Esta sala tenía unas medidas, según apunta Antonio Hurtado de Mendoza en su relación de la fiesta, de setenta y ocho pies de ancho (21'84 m.) por 115 pies de largo (32'2 m.), aunque cercada por los tablados sus medidas se reducían a ciento cinco pies de largo por sesenta y ocho de ancho según apunta M^a T. Chaves Montoya (1991: 53, 55). La anchura de la sala es similar a la del edificio teatral construido en Lerma en 1614, que tenía ochenta pies de ancho, pero es bastante más amplia que la sala de saraos de Valladolid que contaba con cincuenta pies de ancho. Sin embargo, el largo de la sala es bastante más reducido que el del teatro de Lerma y que el de la sala de saraos de Valladolid, que medían ambos 150 pies. Según las deducciones de Chaves (1991: 59) a partir de la documentación de los preparativos de la construcción del edificio, la altura del salón alcanzaría los 37'5 pies (10'5 m.). Tendría, pues, tres metros y medio menos de altura que la sala de saraos de Valladolid. A pesar de sus diferencias, el hecho de que el teatro de Aranjuez fuese concebido como una sala cerrada y no como un teatro abierto, total o parcialmente al exterior, lo vincula más a la sala de saraos de Valladolid que no a los teatros efímeros de Lerma.

Vale la pena reproducir, por su brevedad, la descripción de A. Hurtado de Mendoza:

Levantóse un teatro de ciento y quince pies de largo y setenta y ocho de ancho y siete arcos por cada parte con pilastras, cornijas y capiteles de orden dórico. Y en lo eminente de ellos unas galerías de valuastres de oro, plata y azul que las ceñían en torno, y sustentaban sesenta blandones con achas blancas y luces innumerables con unos términos de relieve de diez pies de alto en que se afirmava un toldo imitado de la serenidad de la noche, multitud de estrellas entre sombras claras, y en el tablado dos figuras de gran proporción: la de Mercurio y Marte, que servían de gigantes fantásticos y de correspondencia a la fachada. Y en las cornijas de los corredores muchas estatuas de bronce y pendientes de los arcos unas esferas cristalinas que hacían cuatro luces. Y alre[de]dor tablados para los cavalleros y el pueblo y una balla hermosíssima que detenía el passo a la gente y en medio un trono donde estaban las sillas del rey, y de los señores infantes don Carlos y don Fernando sus hermanos y abaxo tarimas y estrados para las señoras y damas.

¹⁸El libro de M^a Teresa Chaves Montoya incluye en apéndice interesante documentación inédita relativa a los gastos en materiales para la construcción del teatro, trabajos de artífices, oficiales y peones, documentación que complementa la descripción de A. Hurtado de Mendoza. Es sabido que el conde de Villamediana al publicar en 1629 *La Gloria de Niquea* incluyó una introducción sobre la fiesta que apenas si aporta nada a la hipótesis de reconstrucción del teatro. La introducción y la obra de Villamediana han sido ahora editadas facsimilamente en el citado libro de Chaves (1991:13-40)

A pesar de que Shergold (1967: 268) considera que estas medidas y la descripción del relator correspondían al escenario, a partir de la descripción de la puesta en escena parece evidente que Hurtado de Mendoza se estaba refiriendo a la superficie total de la sala, que contaba con un tablado diferenciado en altura donde se ubicaba la escenografía. De hecho, recién comenzada la representación, por uno de los arcos laterales de la sala, se introdujo un carro triunfal que se dirigió con sus personajes hasta el tablado. Del carro descendió, junto con sus ninfas, la Corriente del Tajo: "Baxó del carro y subió al tablado acompañada de las ninfas". En la escena siguiente, "por otro arco de enfrente", se introdujo del mismo modo el carro de Abril y en él el signo Tauro, representado por una de las meninas de la infanta, que "caminó con el carro hasta el mismo teatro, ya en él, después de haver saludado a la Corriente, con modesto desenfado representó unas octavas de mucha gala y bizarría ". Después de cuya intervención "retiráronse el Abril y el Tajo, acompañados de sus ninfas". Según los documentos que maneja M. T. Chaves (pp. 56, 65 y 66) los carros medían 18 pies de largo, 9 de ancho y 14 de alto, y el teatro poseía dos aposentos, "presumiblemente laterales", que servían para guardar los dos carros.

Además, determinados efectos especiales, producidos a lo largo de la representación, ponen de manifiesto la utilización del interior del tablado, y, por tanto, su necesaria elevación respecto a la superficie de la sala. es el caso de la escena en que se produce el hundimiento, ante la mirada del Amadís, de las cuatro columnas de 30 pies que sostenían un palacio encantado y el surgimiento en su lugar de cuatro gigantes.

Por otro lado, según creo, la función que cumplían en los teatros construidos para las representaciones de *El premio de la hermosura* y de *El caballero del sol* las dos montañas como cierre simétrico y límite entre el espacio de la escenografía y el del público, lo cumplían aquí las dos figuras de Mercurio y Marte, que por ello "servían de correspondencia a la fachada" del tablado, como dice A. Hurtado. Estas figuras de bronce fingido medían según indica M. T. Chaves (p. 56) 9 pies cada una (2'52 m.).

El tablado poseía además "galerías" superiores, pues Hurtado de Mendoza las menciona al describir la puesta en escena :

Partía Amadís en busca de la selva encantada, y al llegar a la peña, oía diversas voces que en las galerías altas del aparato se dividían en cuatro coros, unos enfrente de otros, que se formaban de la capilla real con varios instrumentos, uno de guitarras, otros de flautas y baxoncillos, otro de tiorbas, y otro de violones y laúdes.

Tiendo como Chaves (p. 56) a pensar que se trataba de galerías laterales al escenario, lo que explicaría esa ubicación de los coros, unos frente a otros, que quizá estuvieran ocultos por celosías a la mirada de los espectadores. Pero también se menciona en la relación "un balcón" para la aparición de la ninfa Aretusa, que, sin embargo, creo que debía situarse en el frente del tablado como en los corrales: "en lo alto del teatro se abría un balcón en que al son de muchos instrumentos se mostraba la ninfa Aretusa".

En uno de los documentos publicados por M^a T. Chaves (p. 104) se mencionan "dos escaleras dentro del teatro para subir arriba a los corredores", que según la citada investigadora podrían ser dos escaleras interiores que servían de acceso a las "galerías altas del aparato". Pero quizá también se podía tratar de escaleras internas de comunicación entre el tablado y el corredor o corredores superiores de las apariciones, como ya se documentaban en el teatro construido en Lerma en 1614.

Parece evidente, pues, que, como en los teatros anteriormente descritos, el tablado se situaba en uno de los dos extremos más cortos del rectángulo. Frente a él,alzada respecto al suelo, la silla del rey, y debajo "tarimas y estrados para las señoras y damas", y el resto del público ocupando los laterales más largos del teatro, dejando libre, uno frente a otro, dos arcos para la entrada de los carros¹⁹. Hurtado de Mendoza en su relación se refería a la existencia de 7 arcos a cada lado de la sala, como vimos, y además parece ser que la sala contaba con cuatro puertas flanqueadas por pilastras, que no es seguro que fueran franqueables (Chaves: 59), y es posible que sólo existiese una puerta real de entrada a todo la sala²⁰. El área central de la sala, como en la sala de Valladolid, sigue siendo espacio despejado y útil para el espectáculo, que, como también ocurría en la representaciones de Lerma, se desbordaba más allá del espacio de la escenografía, no sólo por la superficie de la sala, con la entrada de los carros, sino también por el espacio aéreo superior de la sala, utilizado para el desplazamiento de mecanismos de tramoya aérea: "Subió el águila sobre toda la fábrica del teatro, con tan disimulado artificio, que se logró el buelo, y no se percibió el modo".

Nada se dice, sin embargo, ni en la relación ni en los documentos de cuentas, de la preparación del edificio de cara a la utilización de la maquinaria escénica y de la escenografía, aspecto que fue fundamental en la representación, que contó con el descendimiento de una

¹⁹La disposición de tablados rodeando la sala se ve confirmada por uno de los documentos editados por M. T. Chaves (1991: 104). Los documentos aportan también detalles sobre los motivos decorativos de la arquitectura.

²⁰En los documentos de pago se mencionan "cuatro puertas con sus pilastras [...] y entre pilastra y pilastra fingida una portada de piedra con el pórtigo fingido de madera[...] . En otro lugar se lee: "Otros dos lienços de açul, blanco y amarillo, con unas bichas para entre arco y arco para la puerta de se entre al salón [sic]. M^a T. Chaves, *op. cit.*, Apéndices, pp. 119, 117.

nube, un dragón volante que portaba una ninfa, un infierno que se abría despidiendo llamas, un escenario bucólico compuesto de lienzos pintados y una montaña que se abría para dejar ver una palacio encantado o un jardín, etc. etc.²¹.

M^a T. Chaves apunta con mucha prudencia la posibilidad de que la sala tuviese "una planta alargada en forma de U" y de que se tratase entonces de "un teatro concebido «a la italiana», casi veinte años antes de la construcción del Coliseo del Buen Retiro" (p. 53). La mención en la documentación que maneja Chaves de la existencia no de catorce arcos en la sala (siete a cada lado según Hurtado de Mendoza) sino de diecisiete le lleva a concluir: "Si se trataba de un anfiteatro, esos tres arcos que no nombra el cronista de la corte podían completar la curvatura del salón, añadiéndose así a los catorce de la descripción. De nuevo ningún dato confirma estas suposiciones" (p. 59). Como indicios a favor de su hipótesis argumenta que el propio conde de Villamediana en su introducción a la edición de *La gloria de Niquea* se refiere a la traza del teatro relacionándola con los "romanos coliseos", empleando en algún momento también el término "anfiteatro" (pp. 52-53). Pero recordemos que también el anónimo relator del sarao celebrado en la sala de Valladolid en 1605 encarecía su fábrica comparándola con los "teatros antiguos". Es difícil en estos casos saber si se trata de una descripción real o de un elogio retórico, basado en la admiración hacia la arquitectura clásica.

A favor de su hipótesis arguye también la citada investigadora el conocimiento que de los teatros italianos debieron tener no sólo Julio César Fontana, sino el promotor de la representación, el conde de Villamediana, que residió en Nápoles como Correo Mayor entre 1611 y 1615. Precisamente su estancia en Nápoles coincidió con la del virrey don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, a cuyo servicio había trabajado también Fontana. Villamediana formó parte en Nápoles de la Academia de los Ociosos, convocada alrededor del virrey (Chaves: 45). Ambos compartían las mismas aficiones literarias y teatrales. El conde de Lemos fue uno de los organizadores más activos de las fiestas de Lerma de 1617. Costeó una comedia de la que era autor, *La casa confusa*, y una máscara de elaborado montaje coreográfico y escenográfico, que incluía un cambio global de escenario y que dirigió Antonio Mira de Amescua, poeta dramático que había estado también a su servicio en Nápoles (Ferrer Valls, 1991:132-42). Representaciones como las de Lerma de 1617 o la de Aranjuez de 1622 ponen de relieve la influencia de la escenografía italiana sobre las puestas en escena española. Pero en el caso de *La gloria de Niquea* no tenemos datos suficientes para concluir la importancia de esa influencia sobre la concepción del edificio teatral.

²¹Remito una vez más para una ampliación de la descripción de la puesta en escena a la relación, vid. Ferrer Valls (1993: 283-95).

Desde el punto de vista de la definición del edificio teatral cortesano el período que va de 1605 a 1622 pone de manifiesto por debajo de una misma concepción del espectáculo una diversidad de alternativas y unas señas de identidad claras respecto a los edificios teatrales públicos: la disposición del público no es exactamente la misma, y no siempre se resuelve del mismo modo, aunque existe esa tendencia general a que el público rodee el espacio de la sala o teatro efímero por tres de sus lados dejando libre toda o la mayor parte del área central, y la que ocupa el tablado: la amplitud de los tablados y su concepción tienen que ver con un espectáculo de gran elaboración escenográfica, con un espectáculo que se abre más allá de los límites del tablado; la importancia creciente de la música y el canto en este tipo de espectáculos obliga a pensar en lugares capaces para albergar un número importante de voces e instrumentos... Pero también la huella de los triunfantes corrales se pone de manifiesto en la mención que se hace en alguna relación de los balcones superiores del tablado para "apariciones" o en el empleo por parte de los cronistas de términos (balcón, ventanas, aposentos...) que toman prestados del ámbito de los corrales públicos.

A pesar de sus comunes señas de identidad no podemos hablar de un modelo *standard* de teatro cortesano en esta época, sino de varios modelos, o en todo caso de un modelo con muchos matices, quizá porque el edificio teatral es tan circunstancial todavía como la propia representación cortesana y como los propios actores *amateurs* que la ejecutan. Pero este carácter circunstancial no debe ocultarnos la importancia y el vigor en este período de una práctica escénica capaz de generar su propio público, sus propios lugares de representación, sus propios actores y un nutrido grupo de especialistas y artesanos capaces de convertir un simple tablado en un espacio en donde "no se hacían imposibles los castillos encantados, los palacios grandiosos, los espaciosísimos salones, y los tronos más encarecidos y alabados en los imaginados libros de caballerías, antes parecía que cuanto en ellos se ha fingido hicieron aquí la naturaleza y el arte tan propiamente, que quedaron cortos los cronistas de aquellas hazañas fabulosas y que la verdad que aquí se miraba facilitaba la fe de cuanto ellos dicen".

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Allen, John J. 1983. *The reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse. El corral del Príncipe, 1583-1744*. Gainesville: University Presses of Florida.
- 1989a. "El corral de la Cruz: hacia la reconstrucción del primer corral de comedias del Madrid", en J. M^a Ruano de la Haza (ed). *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*. Ottawa: Dovehouse, pp. 21-34.

- 1989b. "Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias" en A. Egido (ed). *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca, UIMP. pp. 13-23.
- 1991. "El corral de comedias de Almagro" en *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 6, pp. 197-212.
- Brown, Jonathan y Elliott, J. H. 1981. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cabrera de Córdoba, Luis. 1857. *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*. Madrid.
- Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica*. 1991. *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 6.
- Chaves Montoya, M^a Teresa. 1991. *La Gloria de Niquea. Una invención en la corte de Felipe IV*. Aranjuez. *Riada. Estudios sobre Aranjuez*. 2.
- Ferrer Valls, Teresa. 1991. *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*. Londres: Tamesis Books
- 1993. *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Valencia: Universitat de València-UNED-Universidad de Sevilla.
- García Lorenzo, Luciano y Varey, John E. eds. 1991. *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*. Londres. Tamesis Books.
- Oleza, Joan. 1986. "La propuesta teatral del primer Lope de Vega" en *Teatro y prácticas ecénicas, II: la comedia*. Londres. Tamesis Books. pp. 251-308.
- Reyes Peña, Mercedes de los y Bolaños Donoso, Piedad. 1991. "El patio de las Arcas de Lisboa", *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 6, pp. 265-315,
- Ruano de la Haza, José M^a . 1991a. "Los corrales de comedias de Madrid en el siglo XVII" en *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica, Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 6 (1991), pp. 13-67.
- 1991b. "Algunos aspectos de la planta baja del Corral de la Cruz de Madrid a través de los documentos de reparaciones: 1636-1700", en García Lorenzo, Luciano y Varey, John E. eds. 1991, pp. 51-61.
- Shergold, N. D. 1967. *A History of the spanish stage from medieval times until the end of the seventeenth century*. Oxford. Clarendon Press.
- Varey, John E., Shergold, N. D., y Sage, Jack (eds). 1970. Juan Vélez de Guevara. *Los celos hacen estrellas*. Londres: Tamesis Books.