



**HAL**  
open science

# 'Nuevo epícolo al gran rubí del día'. El duque de Lerma, la danza cortesana y la imagen del poder

Florence D'arfois

## ► To cite this version:

Florence D'arfois. 'Nuevo epícolo al gran rubí del día'. El duque de Lerma, la danza cortesana y la imagen del poder. Cuadernos de Historia moderna, 2020, 45 (2), pp.509-535. 10.5209/chmo.72542 . hal-03975593

**HAL Id: hal-03975593**

**<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03975593>**

Submitted on 6 Feb 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## “Nuevo epiciclo al gran rubí del día”. El duque de Lerma, la danza cortesana y la imagen del poder<sup>1</sup>

Florence d’Artois<sup>2</sup>

Recibido: 16 de septiembre de 2020 / Aceptado: 4 de noviembre de 2020

**Resumen.** Este artículo propone explorar la compleja interrelación entre Felipe III y el duque de Lerma, su valido, a través de un prisma poco utilizado por la historiografía: la danza cortesana. En la muy ambiciosa política festiva del valido, la danza ocupa un papel especial que responde al gusto específico del monarca por este arte y que no tendrá equivalentes en la posteridad bajo los Austrias. En este contexto, la danza cortesana es uno de los soportes de la representación alegórica de la monarquía que opera en las fiestas reales. Partiendo de estas premisas, el artículo se pregunta cómo la danza afecta a este sistema de representación cuando está en manos del valido, es decir, no solo un participante cualquiera de las danzas, sino aquel que baila al lado del rey y, sobre todo, aquel que termina teniendo suficiente poder como para costear saraos o máscaras capaces de emular la magnificencia real.

**Palabras clave:** Danza cortesana, valimiento, Felipe III, Lerma, representación, alegoría, incorporación, sarao, máscara.

## [en] “New epicycle to the great ruby of the day”. The Duke of Lerma, Court dance and the image of power

**Abstract.** This article proposes to explore the complex interrelationship between Philip III and his Favourite, the Duke of Lerma, through a prism little used by historiography: courtly dance. In the very ambitious festive policy of the Favourite, dance occupies a special role that responds to the monarch’s specific taste for this art and which will have no equivalent later under the Habsburgs. In this context, courtly dance is one of the supports of the allegorical representation of the monarchy that operates in the royal festivals. The article shows how dance affects this system of representation when it is in the hands of the Favourite, that is to say, not only a participant in any of the dances, but also the one who dances alongside the king and, above all, who ends up having enough power to afford masques capable of emulating royal magnificence.

**Keywords:** Court dance, Royal Favourite, Philip III of Spain, Duke of Lerma, representation, allegory, embodiment, masque.

**Sumario:** Bailar para privar, De padre a hijos: el privilegio de bailar al lado del rey, Sustentar la danza de los monarcas, Ante la mirada del rey: la danza en las fiestas de Lerma, Conclusiones, Bibliografía.

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca dentro de dos proyectos personales que se benefician del apoyo del Institut Universitaire de France (“Le corps du spectacle : la danse dans les fêtes des cours de la Monarchie hispanique, 1560-1700”) y del Centre National de la Danse (“Du physiologique au politique: le corps dansant à la cour d’Espagne, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles”).

<sup>2</sup> Sorbonne Université (Institut d’Études ibériques-CLEA) et Institut Universitaire de France.  
<https://orcid.org/0000-0003-0821-652X>  
E-mail: [florence.d\\_artois@sorbonne-universite.fr](mailto:florence.d_artois@sorbonne-universite.fr)

**Cómo citar:** d'Artois, F., "Nuevo epiciclo al gran rubí del día". El duque de Lerma, la danza cortesana y la imagen del poder, en *Cuadernos de Historia Moderna*, 45(2), 509-532.

En 1602, Cesare Negri publica en Milán el que viene a ser el tratado de danza cortesana más importante de la Edad moderna: *Le Gratie d'Amore*<sup>3</sup>. El maestro italiano se lo dedica al joven monarca hispano, Felipe III, cuya fama de bailarín trascendía las fronteras de la península ibérica. Tres décadas más tarde, en 1630, el príncipe Baltasar Carlos recibe por parte del conde duque de Olivares un *Arte para aprender a danzar*. Se trata, ni más ni menos, de la traducción al español de los capítulos centrales del tratado de Negri<sup>4</sup>.

Ambas fechas delimitan el gran momento de la danza cortesana en España: las décadas en las que más se cultivó la danza en la corte, bajo la forma de sarao o máscara, punto final y climático de fastuosos programas festivos en un momento en que aún no se había impuesto un modelo de fiesta centrado en torno a la comedia<sup>5</sup>. Si esta pasión danzarina se debe en gran medida al gusto personal de Felipe III por este arte, también se debe a cómo la fomentó su valido, el duque de Lerma. Un esfuerzo retomado en los primeros años del reinado de Felipe IV por Olivares, quien trató de reconducir la ambiciosa política festiva de las décadas anteriores. Solo que Felipe IV no era tan amante del baile como su padre y que, de un reinado para otro, el modelo festivo sufrió mutaciones profundas que marginaron el anterior protagonismo de la danza. No obstante, pues, la relativa continuidad observable en el particular en los primeros años de la privanza de Olivares, me centraré aquí en la figura del duque de Lerma, a la hora de poner en relación el sistema del valimiento con la práctica de la danza cortesana. Recordemos por lo demás, que Esquivel Navarro ponía al duque en primera posición del elenco de "grandes señores diestros en el danzar<sup>6</sup>" con el que se cierran sus *Discursos sobre el Arte del danzado*, publicado en Sevilla en 1642, dejando entrever una habilidad peculiar del valido de Felipe III para este arte.

Mi objetivo es tratar de ver cómo la cuestión de la danza permite arrojar luz sobre la naturaleza compleja y problemática de las relaciones entre el monarca y su privado en el sistema del valimiento. Ya que, de acuerdo con Castiglione, la danza forma parte del conjunto de disciplinas que tiene que dominar el perfecto cortesano para

<sup>3</sup> La primera edición es de 1602: *Le gratie d'amore di Cesare Negri milanese, dette il Trombone, professore di ballare, opera nova, et vaghissima, divisa in tre trattati*, Milano, eredi del quon. P. Pontio y G.-B. Piccaglia compagni. La segunda es de 1604: *Nuove inventioni di balli, opera vaghissima di Cesare Negri milanese, detto il Trombone, famoso, et eccellente professore di ballare*, Milano, G. Bordone.

<sup>4</sup> Se conservan dos ejemplares. Uno en Madrid (Biblioteca Nacional de España (BNE), Ms 14085), otro en París (Bibliothèque nationale de France (BNF), ms ESP 352). Véanse Márquez García-Largo, M.: "Edición y estudio de la traducción española de 1630 de *Le Gratie d'Amore* (1604) de Cesare Negri Milanese", en Olmos, A. M. (ed.): *Arte para aprender a dançar compuesto por Cesar Negri Milanese*, Papeles Barbieri, vol. 13, Madrid, Discantus More Hispano, 2017, pp. 17-21; y Nocilli, C.: "Arte para aprender a dançar compuesto por Cesar Negri Milanese Madrid 1630: traduzione e tradizione coreico musicale nella Spagna del XVII secolo", en Pontremoli, A. y Gelmetti, C. (eds.): *Cesare Negri. Un maestro di danza e la cultura del suo tempo*, Venecia, Marsilio, 2020, pp. 85-93.

<sup>5</sup> Sobre esta tendencia de la danza de corte en España, véase Stein, L. K.: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 66-102.

<sup>6</sup> Esquivel Navarro, J. de, *Discursos sobre el arte del danzado y sus excelencias*, ed. en Brooks, L. M.: *The art of dancing in seventeenth-century Spain. Juan de Esquivel Navarro and his world*, Lewisburg, Pa., Bucknell University Press, 2003, p. 249.

obtener la gracia del príncipe<sup>7</sup>, me propongo reflexionar sobre el uso específico que hace de ella el valido, ese cortesano por antonomasia que destaca en el sistema áulico por concentrar en su persona una cantidad excepcional de gracias y favores.

Durante el reinado de Felipe III, la danza, como otros tantos entretenimientos, forma parte del dispositivo interrelacional que vertebra la relación dinámica entre el valido y el monarca: sea como partícipe, sea como organizador de máscaras y bailes, Lerma cultiva, entre otras cosas, el gusto del monarca por la danza, congraciándose así favores. Además de esta operación de intercambio, la danza cumple otra función: es uno de los soportes de la representación alegórica de la monarquía que opera en las fiestas reales<sup>8</sup>. En estas circunstancias conviene explorar cómo la danza afecta a este sistema de representación cuando está en manos del valido, es decir, no solo un partícipe cualquiera de las danzas, sino aquel que baila al lado del rey y, sobre todo, aquel que termina teniendo suficiente poder como para costear saraos o máscaras capaces de emular la magnificencia real. También conviene preguntarse qué tiene de específico la danza en este sistema, con respecto a otras prácticas festivas y representativas (comedias, torneos, máscaras ecuestres, sortija, cañas y toros).

Fig. 1. Grabado de Leone Pallavicino para ilustrar “*El balletto a quattro detto il villanico*”, en Negri, C., *Nuove inventioni di balli*, Milano, Bordone, 1604, p. 121.



<sup>7</sup> Para un análisis del tema de la danza en Castiglione, me remito al excelente trabajo de Campoó, D.: “La danza y el lenguaje de la virtud en *El Cortesano* de Baldassare Castiglione”, *Annali di Storia Moderna e Contemporanea, Nuova Serie*, 2 (2014), pp. 9-30.

<sup>8</sup> Para un análisis de este sistema de representación bajo los Austrias, remito a los trabajos clásicos de Lisón Tolosana, C.: *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, Madrid, Espasa Calpe, 1991; y Bouza, F.: *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998.

## Bailar para privar

Entre otras múltiples curiosidades relativas a la vida de la corte de los últimos años del reinado del Rey prudente, el *Passetemps français* de Jean Lhermite muestra el creciente interés del joven príncipe Felipe por la danza.

En respuesta a este gusto, aquellos que gravitaban en el círculo más cercano al futuro monarca, entre los cuales se hallaba el propio Jean Lhermite, pronto vieron en las máscaras bailadas una herramienta potente para agasajar al futuro Felipe III. Así cuenta el flamenco cómo se le ocurrió proponer al príncipe una máscara con danzas alemanas, en 1593, aprovechando la celebración de una boda:

Como este Príncipe tenía un carácter muy tranquilo y benévolo y se holgaba grandemente en diversiones como éstas, traté por todos los medios e invenciones a mi alcance de entretenerle y conservar su buena predisposición; el comenzado estudio de la lengua francesa iba cada vez mejor y me brindaba la oportunidad de tratarle con más familiaridad que a ningún otro, conociendo sus gustos, le propuse organizar una mascarada que habríamos durante ciertas bodas que iban a celebrarse entonces entre un sargento de la Guardia alemana y una mujer vieja que había enviudado de un soldado de armas del Rey en la cual él disfrutaría sobremanera e informó de ello a Su Majestad de inmediato y también a la Serenísima Infanta, su hermana, las cuales se lo agradecieron mucho. Su Majestad me ordenó que yo mismo me encargara de organizar esta mascarada, y que antes de ir allí (pues estas bodas se celebraban muy cerca, en el ala opuesta del Palacio) tuviese a bien pasar delante de ellos con toda la compañía para vernos sin impedimentos, lo que hice, y por entender que a Su Majestad y Alteza les gustaría esta fiesta, también por ser cosa nueva e inusitada en esta corte, querían todos los grandes señores formar parte de la compañía, y entre otros se incorporaron a ella el marqués de Denia, gran favorito de Su Alteza y gentilhombre de la cámara de Su Majestad, el conde de Lerma, su hijo, *menino* o paje de Su Alteza, y don Fernando de Toledo, también gentilhombre de la cámara de Su Majestad, y todos nos vestimos en el guardajoyas del Palacio de Su Majestad con ropas a la moda alemana parecidas a las libreas que usa la guardia del Rey, que entonces estaban completamente nuevas, nunca habían sido usadas, y que corrieron a cargo del guardajoyas que nos las dio por orden y mandado de Su Majestad. El conde de Lerma y otros dos jóvenes gentilhombres se vistieron con ropas de mujer también a la moda y guisa alemana, y estando todos así ataviados para la ocasión pasamos por delante de Su Majestad y Altezas, por su galería, donde ellos estaban sentados en sus sillas y allí, cuando entramos, nos hicieron bailar, varios alemanes iban vestidos a la guisa de nuestro país, lo que les gustaba sobremanera, y, hecho esto, pasamos a las mencionadas bodas en las que, para gran contento y satisfacción de todos, nos entretuvimos un buen rato. Algunos días después, Su Alteza el Príncipe no se cansaba todavía de hablarme de esto y siempre que estábamos juntos no dejaba de animarme a hacer otras cosas y emprender invenciones nuevas [...]<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Lhermite, Jehan: *El pasatiempos de Jehan Lhermite. Memorias de un gentilhombre flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III*, ed. de J. Sáenz de Miera y trad. de J. J. Checa, Madrid, Ediciones Doce Calles, 2005, pp. 218-219.

El entusiasmo con que el príncipe recibió esas danzas lo llevó a encargar otra “máscara” alemana para representar en los aposentos de la infanta, en el Pardo, al final de la Cuaresma del mismo año. Con el apoyo de Fernando de Toledo, Lhermite ideó entonces una nueva “máscara”<sup>10</sup>:

Mi intención era representar bajo la apariencia de mascarada una especie de bodas parecidas a las que se celebran habitualmente entre nosotros e introducir en ellas una gran diversidad de ropas mediante las que se distinguirían los estados y rangos de las personas según el uso de nuestra nación, y después de que los personajes de nuestra boda hubieran entrado vestidos de esta guisa en la sala, donde estarían Su Majestad y Altezas, y danzado allí todavía durante algún tiempo, habríamos tenido que organizar una segunda compañía de enmascarados vestidos esta vez al estilo campestre que se habrían confundido con los participantes en la boda, dando así algunas horas de diversión, gusto y placer a estos Príncipes y en general a todo el público [...]<sup>11</sup>

En los entresijos del relato detallado de este segundo evento, Lhermite cuenta una anécdota relativa al marqués de Denia (futuro duque de Lerma). Ausente en el momento de los preparativos, Denia queda accidentalmente excluido de la máscara de Lhermite, para gran descontento suyo. Y es que, como lo deja entrever el relato del ayuda de cámara flamenco, el futuro valido era muy consciente de la utilidad estratégica que suponía participar en estos entretenimientos bailados para mantener intacta su posición privilegiada en la privanza del príncipe:

En este lugar, cuando subíamos, nos encontramos emboscado al marqués de Denia, que no participaba en la mascarada por haber estado ausente de palacio durante los preparativos; muy enojado por esta exclusión, me insistió mucho para que le acomodara en algún lugar y le dejara intervenir en el divertimento para dar esta pequeña satisfacción a su Alteza (de quien era gran favorito) y me dijo que él también deseaba mucho su participación, pero como ya no había ningún papel que distribuir, teniendo ya todos su personaje, yo no encontraba el medio de introducirle como no fuera dándole la plaza de sacerdote o de capellán de los desposorios, que todavía estaba libre, pues nadie había pensado aún en desempañarla. Acogió el marqués esta propuesta que le hicimos de muy buen grado y al instante se disfrazó de sacerdote con su breviario en la mano y se colocó en la mencionada cuesta para hacer su entrada juntamente con el Señor y la Dama de bodas, de modo que la mascarada fue por todos muy bien interpretada, y el mencionado marqués se encontraba en este papel maravillosamente bien y muy a gusto, pues nada más entrar en la sala se sentó en un banco que había allí muy cerca de Su Majestad y Altezas y en él se quedó sentado durante toda esta fiesta sin quitarse la máscara y la vio muy bien y con gusto sin que nadie (salvo su Alteza y yo) supiera quién era [...]<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Sobre esta máscara, véase Ferrer, T.: “El duque de Lerma, el príncipe Felipe y su maestro de francés”, en Gorse, O. y Serralta, F. (coords.): *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail y Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 283-295.

<sup>11</sup> Lhermite, *op. cit.* (nota 9), p. 221.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 224-225. Sobre las estrategias convergentes de Lhermite y el marqués de Denia, véase Cartaya, J.: “Un peón del duque de Lerma en la Cámara de Felipe II”, *Cuadernos de Ayala*, 61 (2015), pp. 9-17.

Las anécdotas referidas muestran a muy pequeña escala el uso estratégico que hacen de la danza, entre otros divertimentos, los cortesanos más cercanos al príncipe para mantenerse en una posición de cercanía privilegiada con el joven Felipe. Lhermite dice que “traté por todos los medios e invenciones a mi alcance de entretenerle y conservar su buena predisposición (*grâce*)”<sup>13</sup>. Recordemos que son años en que, con la mala salud de Felipe II, se plantea ya la cuestión de su sucesión y, con ella, de quién acompañará al joven príncipe en su nueva tarea de monarca. El contexto agudiza, por tanto, la cuestión del favor y de la privanza. Ahora bien, las anécdotas referidas por Lhermite (observador externo pero también directamente implicado en la silenciosa carrera por la privanza del joven Felipe), aclaran los mecanismos en juego en este sistema. Al príncipe le gustan los entretenimientos, con lo cual, quienes lo rodean, tratan de alimentar este gusto para obtener favores y conservarlos. En unas páginas muy sugerentes, Roland Mousnier proponía leer la cuestión del servicio en las cortes del Antiguo Régimen en términos de “fidelidad” recíproca del sujeto al rey y viceversa<sup>14</sup>. El favor real, que es justamente una de las formas en que se objetiva esta fidelidad y se inscribe en la misma relación dinámica, se puede describir a través del modelo antropológico de ‘don’ y ‘contra-don’<sup>15</sup>: el don, aparentemente espontáneo y gratuito, provoca, en retorno, la protección del rey otorgada como un favor. El intercambio garantiza la posición respectiva de ambos y, con ella, la solidez de la sociabilidad y de la relación de poder así estructurada. En el caso de Lhermite, la máscara (don) se retribuye en favores (contra-don), ya que, complaciendo al príncipe, Lhermite recién nombrado ayudante de cámara, asegura su posición en la corte. Hace falta, sin embargo, formular una serie de matices a la hora de aplicar el modelo de Mauss al caso peculiar del favor real. El primero es que, en este caso, el intercambio (don y contra-don) es vertical y jerarquizado, procediendo de arriba para abajo, ya que es el príncipe quien otorga favores. El segundo concierne al espectro del favor: al favor que se traduce en cargos, es decir, en una compensación económica y social, se le superpone otro, no tan mesurable y más abstracto, que la lengua española designa como privanza. Es decir, el tener un trato cercano, casi íntimo con el príncipe.

Lo que está en juego aquí para Lhermite y Lerma, el primero como autor y el segundo como partícipe de las máscaras, es la posibilidad de mantenerse en el círculo más cercano del príncipe. Un círculo muy estrecho, cuyos límites son los de la intimidad. La anécdota insiste, de hecho, en dos dimensiones esenciales que son pruebas de esta intimidad: la del secreto (todos ignoran la identidad del enmascarado “salvo su Alteza y yo”) y, también, en la cercanía física (el futuro duque de Lerma se sienta al lado de Su Majestad y Altezas). El modelo antropológico del don y contra-don roza entonces otro ético: el de la amistad, que viene a retroalimentar el intercambio de don y contra-don. Como se ve con el incidente de la ausencia inicial de Lerma,

<sup>13</sup> Lhermite, *op. cit.* (nota 9), p. 218.

<sup>14</sup> Mousnier, R.: “Les fidélités et les clientèles en France aux XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles”, *Histoire sociale*, 15, 29 (mai 1982), pp. 35-46.

<sup>15</sup> Un primer intento de aplicación del modelo antropológico de Mauss a las sociedades nobiliarias premodernas se encuentra en Ketterin, S.: “Gift-giving and patronage in Early Modern France”, *French History*, 2, 2 (June 1988), pp. 131-151. Más recientemente, véase Faggion, L.: “Une civilisation du don? Les usages d’un paradigme à l’époque moderne”, en Faggion, L. y Verdon, L. (dirs.): *Le don et le contre-don, Usages et ambiguïtés d’un paradigme anthropologique aux époques médiévale et moderne*, Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, 2017, pp. 59-97.

al príncipe no solo le gustan las máscaras, sino también que Lerma (al que Lhermite ya presenta como al favorito del príncipe) actúe en ella. Dice Lhermite que el príncipe “deseaba mucho su participación”. Es decir, que el príncipe goza de la cercanía de Lerma hasta tal punto que la privanza ya no solo es un favor que le otorga el príncipe, sino un deseo del monarca, el de tener a Lerma a su lado. El mecanismo es, finalmente, circular: la privanza, inicialmente otorgada al vasallo como un favor, suscita en el príncipe el deseo de la intimidad. De esta manera, la privanza supera los límites estrictos del favor. Termina siendo un deseo que emana del príncipe en un sistema de interrelación humana análoga, en parte, a la amistad. En parte, porque mientras que, entre amigos, la relación es de igual a igual, hay, en la relación entre monarca y privado, una asimetría ineludible, habida cuenta de la superioridad del monarca, por mayor que sea la intimidad existente entre ambos<sup>16</sup>.

### De padre a hijos: el privilegio de bailar al lado del rey

Entre 1593, fecha de las máscaras alemanas, y el final del siglo, se consolida la posición del marqués de Denia, hasta convertirse en el favorito absoluto del nuevo rey, es decir aquel que goza del trato más cercano y que acumula el mayor número de favores del monarca. En adelante, la privanza inaugura con él una modalidad más exclusivista, y en la que el poder del valido queda magnificado<sup>17</sup>. Ahora bien, muy pronto el valido tomó nota del gusto de Felipe III por los espectáculos y del beneficio que podía sacar de ellos para congraciarse con el monarca, como ya lo había reparado Lhermite. Lerma llegó entonces a desarrollar una política festiva, de una amplitud inédita, que sería uno de los soportes más firmes de su privanza y de su poder<sup>18</sup>.

La danza ocupa en esta política un papel especial que responde al gusto específico del monarca por este arte y que no tendrá equivalentes en la posteridad bajo los Austrias. En su *Teatro de los teatros*, Bances Candamo explica, retrospectivamente,

<sup>16</sup> Sobre este asunto, y *mutadis mutandis*, recomiendo las excelentes páginas de Le Roux, N.: *La faveur du Roi. Mignons et courtisans au temps des derniers Valois*, Seyssel, Champ Vallon, 2000; véase también Feros, A.: “Almas gemelas: monarcas y favoritos en la primera mitad del siglo XVII”, en Kagan, R. y Parker, G. (eds.): *España, Europa y el mundo atlántico: homenaje a John H. Elliott*, Madrid, Marcial Pons y Junta de Castilla y León, 2001, pp. 49-82.

<sup>17</sup> Sobre este tema resultan de imprescindible lectura, Tomás y Valiente, F.: *Los validos en la monarquía española del siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI de España editores, 1982; Benigno, F.: *La sombra del rey. Validos y lucha política en la España del siglo XVII*, Madrid, Alianza Editorial, 1994; Feros, A.: *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons, 2006; y Williams, P.: *El gran valido. El duque de Lerma, la corte y el gobierno de Felipe III, 1598-1621*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2010.

<sup>18</sup> Williams, P.: “Un estilo nuevo de grandeza. El duque de Lerma y la vida cortesana en el reinado de Felipe III (1598-1621)”, en García García, B. J. y Lobato M. L. (eds.): *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 169-202; García García, B. J.: “Las fiestas de corte en los espacios del valido: la privanza del duque de Lerma”, en García García, B. J. y Lobato M. L. (dirs.): *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 35-77; García García, B. J.: “Las fiestas de Lerma de 1617. Una relación apócrifa y otros testimonios”, en García García, B. J. y Lobato M. L. (eds.): *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 203-245; Lobato, M. L.: “Las fiestas de Lerma: paisaje y teatro en *El Caballero del Sol*, de Vélez de Guevara”, en Matas Caballero, J., Micó, J. M., y Ponce Cárdenas, J. (dirs.): *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, CEEH, 2011, pp. 275-294; Guillaume Alonso, A.: “El duque de Lerma y las fiestas de toros: de lo taurino a lo encomiástico”, en *ibidem*, pp. 295-316; Vega García Luengos, G.: “El Valladolid cortesano y teatral de Felipe III (1601-1606)”, en *ibidem*, pp. 355-386.



que, si no se cultivó la comedia en la corte antes del reinado Felipe IV, fue porque Felipe III tenía otra pasión, la de la danza<sup>19</sup>. Una fama de danzarín que queda confirmada por testimonios anteriores: así, en 1605, el embajador de Venecia, Simon Conrarini, en una carta al duque de Toscana, refiere que Felipe “danza muy bien y que es lo que mejor hace”<sup>20</sup>.

En los primerísimos años de su valimiento, el aún marqués de Denia, si bien no escatimó medios para desarrollar una ambiciosa política festiva, no privilegió especialmente la danza. Y es que, desde finales de la Edad Media, la danza cortesana se practica puertas adentro, en el interior de los palacios, distinguiéndose de otros entretenimientos festivos, pensados para el exterior y, por tanto, para mayor publicidad: juegos de cañas, torneos, sortijas y máscaras ecuestres. El sarao, en cambio, es un espectáculo privado –dentro de los peculiares límites de la privacidad cortesana–. Inscrito en la intimidad de palacio y de la noche, no se presta tanto a la ostentación pública y a la política de la magnificencia que tenía en mente el marqués de Denia desde el inicio del valimiento. Porque ahí donde Lhermite, con las modestas máscaras alemanas, quería solamente gustarle al príncipe, la ambición del valido con las fiestas se juega muy pronto a otra escala. Como bien lo notó de entrada el cronista Gil González Dávila, se trata de un “nuevo estilo de grandeza”<sup>21</sup>. Para el marqués de Denia, la fiesta es la encaminada hacia el elogio fastuoso del monarca, la construcción de su imagen pública y, de paso, la del propio valido. Así las cosas, se entiende que la parte culminante de las fiestas de Denia, primera muestra de su política espectacular, fuesen un torneo y unos juegos pirotécnicos, de acuerdo con una manifiesta voluntad ostentatoria<sup>22</sup>.

No obsta que, a lo largo del viaje del monarca por Valencia en 1599, el valido participase en saraos en los que no tuvo la iniciativa. Así sale al lado del rey en la fastuosa máscara organizada en Vinaroz por el marqués de Villafranca:

Con la alegre nueva de la llegada de su Majestad, aunque era Cuaresma, se dieron algunas muestras de alegría. Entre otros, don Pedro de Toledo, marqués de Villafranca, duque de Fernandina y príncipe de Montalbán, general de las galeras de Nápoles, sacó una máscara bien lucida, lo uno por haber entrado su Majestad y el marqués de Denia y el de Sarria y otros señores en ella como por los ricos aderezos y galas que a su costa hizo el marqués. Los vestidos eran sayos de tela de oro a lo romano, bordados con mantos de tela, los tocados con tres coronas de plata y muchas garzotas y plumas, espadas y dagas plateadas con vainas y pretinas de tela, los botones de los sayos de oro esmaltados. Salieron también diez niños, don Antonio de Toledo, hijo del marqués de Velada, mayordomo mayor de su Majestad y

<sup>19</sup> “El señor rey don Felipe III las dio [a las comedias] poca entrada en Palacio por ser su majestad el más airoso danzarín de su tiempo y gustar mucho de mostrar esta galantería a los saraos que se hacían en fiestas de años”, en Bances Candamo, F.: *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos (1689-1690)*, ed. de D. W. Moir, Londres, Tamesis, 1970, p. 29.

<sup>20</sup> Cito por Stein, *op. cit.* (nota 5), p. 68.

<sup>21</sup> “Llegó a Denia, y el Marqués, como señor de tan generoso ánimo, festejó a su Rey en mar y en tierra con un estilo nuevo de grandeza”, en González Dávila, G.: “Historia de la vida y hechos del ínclito monarca, amado y santo don Felipe III”, incluida en Salazar de Mendoza, P. (ed.): *Monarquía de España*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1770-1771, Libro II, t. III, pp. 64-65.

<sup>22</sup> Remito al estudio de García García, B. J.: “Apostillas históricas”, en Vega, Lope de: *Fiestas de Denia*, ed. de M. G. Profeti, Florencia, Alinea, 2004, pp. 31-62.

ayo que fue suyo, Diego Gómez de Sandoval, y siete hijos del conde de Benavente, y el marqués de Villalba, todos vestidos de la misma manera, excepto los mantos. Salieron delante seis violones y un maestro de danzar con vestidos de velo y plata, entraron al aposento del rey con hachas blancas en las manos, donde se comenzó la máscara. Su Majestad sacó a su hermana a danzar<sup>23</sup>.

En estas participaciones improvisadas en máscaras costeadas por la nobleza local, destaca el compañerismo entre el valido y su monarca, un fenómeno también observable en las máscaras ecuestres. Pero en el sarao, la familiaridad entre ambos se encarna, ya que la danza implica una cercanía más inmediata, material y física: la del cuerpo. Si es cierto que, en estas danzas, Denia no es el único compañero del rey (el rey viaja con un largo séquito), las relaciones de fiestas lo señalan como el primero de la nómina de grandes que rodean al joven monarca en los saraos. De hecho, es notable que, desde esta temprana época del valimiento, esta primacía del marqués en el círculo del monarca se extienda a su familia. De esta manera, la marquesa de Denia es la primera protagonista del fastuoso sarao de damas organizado en el palacio de Benavente en Valencia:

Luego, el día siguiente que se había de celebrar otro sarao en casa del conde de Benavente, volvió su Majestad a hacerse máscara con dicho conde de Benavente y el marqués de Denia y los demás de la Cámara siendo hasta número de dieciséis a todos los que les dio rica librea su Majestad, el cual día fue de infinito regocijo para todos por el que mostró su Majestad. Y después de haber corrido cuatro carreras, sin las que los demás habían corrido, acercándose ya la noche, llegó a la puerta de la casa del dicho conde de Benavente una carroza cubierta, de la cual su Alteza de la señora Infanta salió tapada con un manto, y apeándose su Majestad del caballo con los demás, la tomó por la mano y subieron juntos hasta la sala donde dicho sarao se hacía y al entrar por la sala se sentaron su Majestad y Alteza sobre un estrado que estaba ya puesto de brocado y las otras máscaras a la otra parte, sin quitarse caretas ni descubrirse en todo el sarao, en el cual estaban la marquesa de Denia, la condesa de Lemos, condesa de Miranda, la condesa de Benavente, con otras muchas damas que eran hasta ochenta entre todas<sup>24</sup>.

Unos días más tarde, es el hijo del marqués quien abre con una dama valenciana el sarao general con el que se cierran los festejos por las bodas reales en la ciudad:

Hecho dicho sacho, que fue de grandísimo regocijo y de suntuosidad se asentaron sus Majestades en los ya dichos asientos, donde maestre Fernando López, maestresala de dicho sarao dio un memorial a su majestad del orden que le parecía se debía guardar, el cual confirmó su Majestad. Y así siguiendo su orden, danzaron las damas y caballeros sus suertes en la manera que se sigue: danzó doña Leonor Cabanillas con el conde de Lerma, hijo del marqués de Denia, que fue la primera

---

<sup>23</sup> Guzmán, Diego de: *Reina católica. Vida y muerte de doña Margarita de Austria, reina de España*, Primera Parte, Madrid, Luis Sánchez, 1617, fol. 81r-v.

<sup>24</sup> Esquerdo, Juan: *Tratado copioso y verdadero de la determinación del gran monarca Felipe II para el casamiento del tercero con la serenísima Margarita de Austria*, Valencia, Crisóstomo Garriz, 1599, cap. 15, s. p.

suerte, y danzaron baja y alta; danzó el almirante de Castilla con doña María Bique, baja y la misma dama danzó el contrapaso y turdión sola [...] <sup>25</sup>

Con el paso de los años, estos casos en que la primacía propia del valido se extiende a sus allegados se multiplican. Este fenómeno no es exclusivo de los saraos, pero tiene un carácter más marcado, quizás, en ellos. Efectivamente, hay que recordar que Lerma había nacido en el 1553, y le llevaba al joven monarca una diferencia de edad de 25 años. Con lo cual, en el período de mayor éxito de los saraos en la corte, en la época vallisoletana, Lerma ya tiene más de 50 años. Su cuerpo, pues, no gozaba del mismo vigor que el de los jóvenes monarcas y se entiende que quienes lo sustituyeran cada vez más al lado de ellos fueran sus hijos. A esta limitación física, se suma también la muerte de la mujer del valido, Catalina de la Cerda, en 1603. Son entonces el duque de Cea y Catalina de la Cerda y Zúñiga, sus hijos, quienes bailan más frecuentemente en paralelo a la pareja real. Así sucedió, por ejemplo, en la “máscara de los príncipes”, remate de la magnífica fiesta dada por el príncipe de Piamonte el 18 de julio de 1604, en las huertas del duque de Lerma:

Después de lo cual, a las once de la noche salieron sus Majestades a la sala del cuarto de la reina nuestra señora, que estaba aderezado con solemne pompa y aparato, adonde hubo sarao con la majestad y grandeza acostumbrada. Comenzaron el duque de Cea, gentilhombre de la cámara de su Majestad y la señora doña Catalina de la Cerda, danzaron baja y alta muy bien. Tenían lugares con las damas de la reina nuestra señora algunos grandes, títulos, y caballeros, como en otros saraos. Entraron luego en la real sala seis violones vestidos con ropas largas de tafetán encarnado. A los violones siguieron doce pajes de los príncipes vestidos de sayos, hasta las rodillas, de tafetán de nácar sembrados de muescas de plata, mangas de velillo de plata, montera de tafetán blanco y nácar, con pasamanos de plata, máscaras leonadas, y botillas argentadas, llevaba cada paje un hacha blanca encendida en cada mano, hicieron su bailete, y, acabado, se hicieron a la larga y entraron dos caballeros de máscara [...]

Acabada la primera danza, hicieron cuatro de la máscara la pavana de las ninfas y fueron el príncipe del Piamonte, el marqués d'Este, don Juan de Heredia y don Francisco de Córdoba. Tras esta pavana hicieron otros seis de la máscara el *brangentil* y fueron el príncipe del Piamonte, el príncipe Victorio, y el príncipe Filiberto, el marqués d'Este, don Francisco de Córdoba, y don Juan de Heredia [...]

Después de lo cual, los jueces volvieron con el rey de armas hasta la puerta de la sala, y luego danzaron sus Majestades, que Dios guarde muchos años, con el primor y gallardía, que siempre lo hacen con que se dio fin a la fiesta <sup>26</sup>.

La pareja de hermanos abre el sarao y los monarcas la cierran. Esta perfecta simetría, así como el primor en el orden de aparición, los destaca del resto de nobles que

<sup>25</sup> *Ibidem*, cap. 21, s. p.

<sup>26</sup> *Relación de las fiestas que delante de su Majestad y de la reina nuestra señora mantuvo el príncipe de Piamonte*, Ciudad de los Reyes, Francisco del Canto, 1605, s. p.

participan del sarao, quedando los hijos del valido en una posición de preeminencia incluso con respecto a los príncipes italianos, que están en el origen del festejo.

De manera similar, en el sarao por el juramento de Felipe IV en Madrid, el 13 de enero de 1608, la pareja real viene acompañada en su danza por tres de los hijos del valido (Catalina de la Cerda, el duque de Cea y el conde de Saldaña):

En palacio estaba ordenado sarao por remate de la fiesta, el cual se comenzó con la majestad que se acostumbra en tan gran monarca. Dio principio a él, por su mandado, el almirante de Castilla, siguiéronle el conde de Saldaña, el adelantado, conde de Gelves, marqués de Alcañices, y otros señores, con damas, como es costumbre, que eran las señoras doña Juana Portocarrero, doña María Riederer, doña Catalina de la Cerda, doña Elvira de Guzmán, y otras damas, y meninas. Los Reyes danzaron algunas veces, y en lo que más hubo de ver fue la pavanilla de tres, que danzaron tres a tres el Rey, duque de Cea y conde Saldaña de una parte; la Reina, doña Catalina de la Cerda, y doña Juana Portocarrero de la otra, donde en cada uno hubo cosas maravillosas que ver tanto en el primor, concierto, correspondencias, y gallardía, como en la destreza, en donde se cifró cuanto se puede pensar de danza, gala, y bizarría por ser la traza, e invención del maestro más primo que hoy se conoce, con que se dio fin, a día tan célebre, y a noche tan regocijada<sup>27</sup>.

### Sustentar la danza de los monarcas

Entre los repetidos saraos de la primera década del siglo XVII, mención aparte merece el que se celebra en Valladolid con motivo del bautismo del joven príncipe. Fue, sin lugar a dudas, el más fastuoso de la década y, por ello mismo, el más comentado. Celebrado el 16 de junio de 1605, cierra un amplio programa festivo que se desplegó durante dos semanas. Dada la presencia de una embajada inglesa —encabezada por el conde de Nottingham y cuyo propósito era ratificar la paz de Londres y negociar una alianza matrimonial anglo-hispana—, la pompa y los lujos de los festejos estaban encaminados a ostentar el poder de la Monarquía hispánica no solo ante la mirada de la corte y del pueblo, sino también de los representantes de la potencia extranjera. A juzgar por un testimonio anónimo, el fasto lucido fue absolutamente inédito: “en el gobierno de todo, en el número de tantos príncipes, señores, títulos y caballeros, variedad de vestidos, bordados, galas y riquezas de joyas, ha sido este acto de mayor majestad y grandeza que jamás se ha visto ni puede ver en corte de ningún príncipe del mundo<sup>28</sup>”.

El sarao final fue una pieza clave de esta política de la magnificencia. A diferencia de saraos anteriores organizados en los aposentos de la reina, este se desarrolló en el

<sup>27</sup> *Relación del juramento del serenísimo príncipe de Castilla*, cito por Simón Díaz, J.: *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982, p. 60.

<sup>28</sup> *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*, ed. de N. Alonso Cortés, Valladolid, Imprenta del Colegio Santiago, 1916, pp. 56-57. Existe una edición más reciente, Marín Cepeda, P. (ed.): *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid desde el punto del felicísimo nacimiento del príncipe*, Valladolid, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005.

recién inaugurado Salón de saraos, previsto para un aforo de miles de asistentes y concebido como un teatro<sup>29</sup>:

Por los lados de la sala se pusieron bancos como se usa en los saraos, cubiertos de alfombras, 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<sup>30</sup>.

En este marco monumental pensado para la publicidad y la ostentación, la función política y representativa de la danza se confirma: en la estela de la ceremonia del bautismo, la danza se vuelve hierática y los cuerpos, escenificados, se convierten en figuras. La danza deja de ser una práctica semi improvisada destinada al regocijo lúdico e intimista de la reina con sus damas, puertas adentro, y construye un significado alegórico, explicitado por la voz de la Fama y una serie de coros.

Un primer baile acompaña la llegada del Carro de las Virtudes del perfecto príncipe, subsumidas todas en la Virtud por antonomasia, alegorizada en la persona de Ana, la infanta. Sentada en el carro, esta preside la danza de seis meninas y toma asiento luego en un templo, flanqueado por las estatuas de la Religión, la Justicia, la Prudencia y la Victoria. En el otro extremo del salón, se desvela entonces un cielo en el que aparece una nube, desde la que bajan, de cuatro en cuatro, grandes y nobles así como los reyes disfrazados de héroes y ninfas. Al tocar el suelo, inician una danza viva y alegre, formando figuras geométricas en cuadro o en círculo, antes de tomar asiento en sus respectivos lugares de espectadores y tras inclinarse previamente ante el Templo de la Virtud. Su baile imita, dice el coro, la danza apolínea de las ninfas con los jóvenes de Diana y Argos.

Además de los decorados y los disfraces que construyen un universo entre mítico y bucólico, la voz inaugural de la Fama y los subsiguientes coros, a la vez que pautan el sarao, explicitan su propósito alegórico. El sarao es una danza celebrativa: se trata de festejar al joven Felipe, aún *infans*, pero futuro heredero del Imperio constituido por su ilustre abuelo, Carlos. A la persona física del niño, ausente del sarao, se superponen una serie de figuras que vaticinan alegóricamente la prosperidad del Imperio y su continuidad:

Filipo el Cuarto vino  
a merecer, como Hércules tebano, aquel premio divino  
que dan los dioses al valor humano, que en competencia suya,  
paz y descanso público instituya.  
Mas domará primero,  
si en la cuna le embisten, los dragones;  
en edad más entero,  
las quimeras, las hidras y leones,

<sup>29</sup> Véase Ferrer, T.: "Un espacio para el espectáculo: la sala de saraos del palacio real de Valladolid (1605)", *Atalanta*, 7/2 (2019), pp. 89-120.

<sup>30</sup> *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid...*, *op. cit.* (nota 28), p. 36.

y en el infierno mismo  
 pondrá en prisión las furias de su abismo.  
 Cuando en sus hombros quiera poner Filipo, como Atlante, el mundo,  
 de la misma manera  
 que Carlos los libró desde el Segundo, émulo del abuelo,  
 podrá en la tierra sostener el cielo<sup>31</sup>.

El sarao inscribe de esta manera, al niño, futuro Hércules, en un linaje heroico, cuasi divino, y con él, a toda la dinastía de los Austrias. Asimilado al valor hercúleo que triunfa de los monstruos, y a la fuerza titánica de Atlante, el futuro monarca sostendrá un imperio que se confunde con el orbe y en el que el sol siempre alumbrará algún reino:

Viva, pues, viva, viva  
 el Príncipe español, y todo el orbe  
 súbdito le reciba;  
 que el sol, sin que haya dios que se lo estorbe, como por ministerio  
 siempre alumbrará algún reino de su imperio<sup>32</sup>.

El cuarto de los Felipe será entonces tan potente como su glorioso abuelo. No hay mensaje político más claro, sobre todo, ante la mirada de los representantes ingleses. El sarao, adosado a un potente dispositivo arquitectónico, escenográfico y alegórico, magnifica la Monarquía hispánica. Es algo que bien percibió Góngora, autor de unos hermosos y oscuros versos que recuerdan el sarao en el *Panegírico al duque de Lerma* (1617):

No en circos, no, propuso el duque atroces  
 juegos (o gladiatorios o ferales);  
 no ruedas que hurtaron ya veloces  
 a las metas, al polvo las señales;  
 en plaza sí, magnífica, feroces  
 (a lanza, a rejón muertos) animales,  
 flechando luego en céfiros de España  
 arcos celestes una y otra caña.

Apenas confundió la sombra fría  
 nuestro horizonte, que el salón brillante  
 nuevo epiciclo al gran rubí del día  
 y de la noche dio al mayor diamante;  
 por láctea después segunda vía  
 un orbe desató y otro sonante  
 astros de plata, que en lucientes giros  
 batieron con alterno pie zafiros<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>33</sup> Góngora y Argote, Luis de: "Panegírico al duque de Lerma", en Matas Caballero, J., Micó, J. M., y Ponce Cárdenas, J. (dirs.): *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, CEEH, 2011, vv. 505-520, p. 395.

Retomando la clásica analogía cosmológica que asocia la danza cortesana y el movimiento de los astros<sup>34</sup>, la imaginería poética mimetiza la eficacia alegórica de la propia danza: el Salón de saraos (“nuevo epiciclo” / “segunda vía láctea”) es el escenario nocturno (“apenas confundió la sombra fría”) del luminoso baile de los entes más brillantes de la monarquía: el rey (“el gran rubí del día”) y la reina (“el mayor diamante de la noche”). Bajo la pluma de Góngora, el protagonismo del sarao se desvía entonces de su supuesto centro, el infante, y se desplaza hacia sus intérpretes más ilustres, el rey y la reina. La danza transfigura los monarcas y su círculo más inmediato. Revelan lo que son más allá de su persona física: astros y piedras preciosas, portadores de una luz sin par y eterna, que irrumpe sonoramente en la oscuridad.

Pero, en el *Panegírico*, Góngora asocia la danza astral de los monarcas a otra persona: el duque de Lerma. Ausente o quizás mejor dicho “invisible”<sup>35</sup> en la danza tal y como la refiere el poeta, Lerma es el artífice de la fiesta. Góngora le atribuye al duque la construcción del salón<sup>36</sup> y la organización del sarao con el resto de los festejos haciéndole responsable de la eficacia del programa festivo. Para Góngora, se trataba de mostrar al duque como a un válido ejemplar, es decir aquel que apoya al monarca, sustentando con tamaños fastos la magnificencia real, pero sin llegar a tener un protagonismo propio, que estuviera desconectado del servicio del monarca y tal vez susceptible de competir con el poder real. Esa intención explica, quizás, que se guardara de mencionar un detalle de importancia, probablemente para que este no chocara con la intención panegírica de su poema: Lerma no solo organizó el sarao, sino que participó en él.

Las fuentes hispanas poco insisten en este aspecto. En cambio, una relación inglesa, que P. Williams dio a conocer, recalca la participación de Lerma de manera más detallada. Según la relación de Tresswell, Lerma fue quien inició la danza de hachas final, tradicional remate de los saraos, inaugurando el baile luminoso de las hachas, que iban a pasar de mano en mano a lo largo de una ilustre galería de figuras que termina en la persona del rey:

After diuers daunces and measures appointed of purpose for this shew; the King and Queen, and so likewise all the company, vnmasked themselues; the King and Queen taking their seats in the places and chaires before mentioned: before whom were diuers Galiards daunced by the seuerall Lords and Ladies vnmasked. The Earle of Perth and the Lord Willoughby were inuited and daunced likewise. The King and Queen diuers times salied out from their chaires of Estate and daunced openly. At last they began a Calling daunce, which was begun by the Duke of Lerma holding a torch lighted in his left hand. The maner was; euery man called forth 2 women, chusing one especiall, conducted the other to her place, and left the chosen to call out 2. men, who likewise deliuering the torch to one especiall, conducted the other to his seat. Thus it passed to and for amongst many of the great

<sup>34</sup> Según teorías platónicas y pitagóricas, retomadas por el humanismo, la danza, actualización física de la música por el movimiento (*Leyes* VI, 795, 816), refleja la armonía del alma y de las esferas celestes. Véase para una visión de conjunto, Neville, J.: *The eloquent body. Dance and Humanist Culture in Fifteenth Century Italy*, Bloomington, Indiana University Press, 2004, pp. 104-118.

<sup>35</sup> Sobre la construida invisibilidad de Lerma en el *Panegírico*, véase Blanco, M.: “El Panegírico al duque de Lerma como poema heroico”, en Matas Caballero, J., Micó, J. M., y Ponce Cárdenas, J. (dirs.): *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, CEEH, 2011, p. 44.

<sup>36</sup> Góngora y Argote, *op. cit.* (nota 33), vv. 457-464, p. 394.

Lords and Ladies; at last the King was called, and his L. likewise; but the torch being deliuered to the King, his L. was againe brought to his seat. The King called forth the Queen and another, and after a few trauerses, when the time came he should haue chosen and deliuered vp his torch, he deliuered it to a Page standing by, and so the sports ended<sup>37</sup>.

La danza de hachas define una línea luminosa que conduce del valido al monarca, en respectivas posiciones destacadas, alfa y omega del baile final. El detalle, borrado por las relaciones hispanas según las cuales el duque de Sessa –y no el valido– inició la danza de hachas, integra al duque de Lerma al potente dispositivo alegórico del sarao. Sin embargo, el papel de Lerma en el sarao no deja de ser muy acotado: el duque, así como su familia, es un partícipe esencial del sarao, pero su protagonismo está condicionado por su cercanía con el rey. El suyo no es, de ninguna manera, un protagonismo propio, ni mucho menos.

La discrepancia de las fuentes y el detalle relativo a la participación de Lerma en el sarao resultan interesantes historiográficamente porque permiten revisar, matizándola, la interpretación que se puede hacer del uso que hizo el valido de los festejos de 1605.

Efectivamente, parte de la historiografía insiste en la manera en que Lerma orientó a su favor el conjunto de los festejos para el natalicio del príncipe. Williams recuerda cómo el valido había logrado que el bautizo tuviera lugar en su propia iglesia, la de san Pablo. También refiere cómo, aprovechando un pasadizo entre su iglesia y el palacio real, Lerma llevó en brazos, ostensiblemente, al bautizante ante la mirada de toda la corte y del pueblo hasta la pila bautismal y, también, cómo, después del bautizo, entregó llamativamente a la criatura a su hermana, Catalina de Zúñiga y Sandoval, aprovechando el cargo de camarera mayor que ocupaba ella gracias a la intermediación del valido<sup>38</sup>. Para Williams, estas son pruebas irrefutables de la voluntad del valido de hacerse con el protagonismo simbólico de las fiestas. Este protagonismo quedaba reforzado, por cierto, por el hecho de que Lerma había sido elegido como padrino del príncipe, creándose así, más allá de la ya existente familiaridad, una relación quasi familiar entre el valido y los monarcas<sup>39</sup>. En el otro extremo, Góngora borra a Lerma de la nómina de bailarines en un intento de circunscribir el protagonismo del valido al de organizador desinteresado de los festejos y descartando que Lerma sacara algún prestigio de su función. La relación inglesa, menos interesada en polemizar, quizás, sobre el papel exacto de Lerma, permite llegar a una interpretación más equilibrada: dada la importancia del evento y su resonancia internacional, no es de extrañar que Lerma bailara en este sarao, y eso a pesar de su edad ya avanzada. Tampoco sorprende que sus hijos y familiares ocuparan una posición central en el sarao. En cambio, el protagonismo esencial del sarao lo monopoliza la

<sup>37</sup> Treswell, R.: *A relation of such things as were observed to happen in the journey of the right Honourable Charles Earle of Nottingham*, Londres, Melchisedech, 1605, p. 53.

<sup>38</sup> Williams, P.: “El duque de Lerma y el nacimiento de la corte barroca en España: Valladolid, verano de 1605”, *Studia historica, Historia moderna*, 31 (2009), pp. 19-51.

<sup>39</sup> Resulta interesante ver cómo Lerma usará en adelante este enlace familiar propiciado por el padrinazgo para defenderse en el momento de su proceso. Véase García García, B. J.: “‘Fermosa gracia es el que face el rey por merecimiento’. Proceso y justificación de las mercedes otorgadas al valido (1618-1624)”, en Esteban Estringana, A. (dir.), *Servir al rey en la Monarquía de los Austrias: Medios, fines y logros del servicio al soberano en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Sílex ediciones, 2012, pp. 321-359.



familia real. Lerma y sus allegados entran en el dispositivo alegórico como figuras de poder que son, pero en una posición de auxilio y servicio. Es decir, que, como mucho, lo que se escenifica en el sarao es la centralidad del valido y de su familia en la pervivencia del linaje de Felipe, un vínculo de familiaridad entre Sandovales y Austrias que se concreta, en este determinado contexto, a través del padrinazgo.

En su materialización coreográfica, la danza confirma el papel a la vez principal y forzosamente secundario del valido al lado del rey. Si le fue posible a Lerma mimetizar la potencia real, encargándole un retrato suyo a Rubens, en una pose propia hasta entonces de los monarcas –un retrato ecuestre–, lo mismo resulta imposible en la danza en presencia del rey<sup>40</sup>. Dado que el orden coreográfico se amolda al orden protocolario<sup>41</sup>, la presencia del monarca y sus familiares en el sarao es ineludible e imposibilita que el Duque ocupe el centro del escenario.

### Ante la mirada del rey: la danza en las fiestas de Lerma

El sarao de 1605 es el último documentado en el que participa en persona el duque de Lerma. El valido aparece en el sarao por el juramento del príncipe en Madrid en 1608, pero ya en posición de mero espectador. En adelante, su relación con la danza es la de un mecenas, quedando sus familiares, en cambio, muy activos en la práctica de este arte al lado de los reyes. En necesaria sintonía con el gusto de los monarcas por la danza, las fiestas costeadas por Lerma en la siguiente década siempre incluyen saraos. Así sucede en las celebradas en Lerma, en 1614 y en 1617, muy cercanas, estas últimas, a la caída del valido.

La fiesta de 3 de noviembre de 1614, con la sonada representación de *El premio de la hermosura* de Lope de Vega, confirma la evolución de la danza en arte escénico, integrándose los bailes en la fiesta teatral a modo de interludios entre los actos de la comedia, una obra enteramente representada por los príncipes, las damas y los pajes. Los bailes y el sarao final destacan el cuerpo ágil de los futuros reyes de España y de Francia y sus visibles dotes físicas y morales. Es que la obra, en su conjunto, se presta a una lectura alegórica. La comedia representada en Lerma buscaba celebrar una imagen de la política internacional propugnada por el duque desde principios de los años 1610, a saber, la paz con Francia afianzada por las alianzas matrimoniales. En 1612, se habían concertado las dobles bodas de Felipe e Isabel y de Ana y Luis. Estas se habían hecho públicas al año siguiente previéndose su celebración efectiva en 1615. Representada en los jardines del palacio de Lerma e interpretada por Felipe y Ana, la comedia no podía ser recibida sino como un anticipo publicitario y propagandístico del evento nupcial que estaba por celebrar la monarquía y, de paso también, como una imagen idealizada de la concordia entre las dos coronas que iban a consolidar las dobles bodas. En esta reescritura del poema épico de Lope, *La her-*

<sup>40</sup> Para apropiarse de una pose propia de la dignidad real, Lerma aprovechó su reciente título de capitán general de la caballería de España, véase Moffit, J.: “Rubens’s Duke of Lerma, Equestrian Amongst ‘Imperial Horsemen’”, *Artibus et Historiae*, 15/29 (1994), pp. 99-110.

<sup>41</sup> Nada sorprendente si tenemos en mente que la danza cortesana, en su dimensión ritual, entronca con las prácticas ceremoniales. Sobre la cuestión de la ceremonia en las cortes de los Austrias, remito a los trabajos de Del Río Barredo, M. J., en particular: “Felipe II y la configuración del sistema ceremonial de la Monarquía católica”, en Martínez Millán, J. (dir.): *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*, vol. 1, t. 2, 1998, pp. 677-704.

*mosura de Angélica*, Aurora interpretada por la futura reina de Francia, queda castamente a la espera del matrimonio y permanece ajena a la complicada cadena de deseos y celos que afecta a Angélica y Medoro en el poema épico (y, en la comedia, a los demás personajes). Aurora solo puede conocer un amor “honesto” y “santo”, personificado por Cupido, interpretado por el príncipe Felipe y del que la comedia borra la dimensión burlona, traviesa y, sobre todo, peligrosa de la tradición latina, para defender al contrario unas virtudes que se fundamentan en la interpretación cristiana y estoica de Amor: la del amor como *caritas* y concordia de voluntades, que culmina en el sacramento del matrimonio. Este Amor es una garantía de paz y de armonía: es la fuerza que permite consolidar y hacer prosperar el universo. Su victoria al final de la comedia tiene, por tanto, implicaciones políticas que superan la satisfacción de deseos individuales y que componen un elogio del príncipe Felipe, intérprete del dios y garante, por ende, de la concordia del imperio<sup>42</sup>.

Lerma había sido el artífice de la doble boda hispano-francesa y de la paz cristiana entre las dos coronas<sup>43</sup>. Así las cosas, aunque la importancia del tema matrimonial en *El premio de la hermosura* pudiera revertir indirectamente en la persona del valido, la obra no sirve a ningún fin de auto-representación directo en favor suyo. El centro de la acción representada y bailada son los príncipes. Como mucho, la familia de Lerma se destaca como anfitriona y organizadora de la fiesta, y también a través de la interpretación de Catalina de la Cerda, hija del valido y dama de la futura reina, enfatizándose de esta manera la constante dedicación de la familia de Lerma al servicio de la corona.

Las cosas cambian ligeramente en las fiestas celebradas en Lerma en octubre de 1617 durante un poco más de dos semanas<sup>44</sup>. La danza ocupó un lugar muy destacado en estos festejos excepcionales motivados por la consagración de la iglesia de san Pedro: danzas en procesiones religiosas, bailes interpolados en comedias, mojigangas y máscaras patrocinadas por el duque o sus allegados. Sin duda alguna, la pieza más ambiciosa y espectacular de este ambicioso programa fue la máscara costeada por el conde de Lemos, sobrino y yerno de Lerma, y presidente del Consejo de Italia, después de haber sido virrey de Nápoles. Segundo acto de un programa en díptico iniciado el día anterior con la representación de la comedia de *La casa confusa*, la máscara se representa en el patio de Palacio en la noche del 17 de octubre. Se trata de una sucesión de máscaras menores, de índole muy variable, enlazadas todas por la voz de la Fama que abre la máscara al toque de un clarín. La relación oficial de los festejos, encargada a Pedro de Herrera por el valido relata cómo

vióse bajar de la nube una mujer con vestimenta de tela rica de matices, bordada de orejas y lenguas de oro, tocado de varias plumas, alas doradas en los hombros y una trompeta en la mano, puesta a la boca, de que se mostraba proceder la voz del clarín, con que empezó a moverse. Aparecióse de la misma nube un trono en que se sentó y en cultos versos de un romance fue refiriendo que era la Fama, sus

<sup>42</sup> Retomo aquí las conclusiones del prólogo a la edición de la comedia que editamos con mi compañero Héctor Ruiz: D'Artois, F. y Ruiz, H.: “Prólogo”, en Vega, Lope de, “*El premio de la hermosura*”, *Comedias. Parte XVI*, ed. de F. d'Artois y L. Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, t. 1, pp. 55-86.

<sup>43</sup> Véase García García, B. J.: *La Pax Hispanica. Política exterior del duque de Lerma*, Lovaina, Leuven University Press, 1996.

<sup>44</sup> García García, *op. cit.* (nota 18, 2007).

calidades y obras, lo que por adquirirla han emprendido diversos héroes y filósofos de la Antigüedad y cómo, discurriendo el mundo por líneas y partes, sujetas a la Majestad católica de esta monarquía, había venido a hallarse en las fiestas que al Rey nuestro señor y sus Altezas hacía el Duque en esta ocasión y tocando breves elogios de todos, introdujo que veía muy regocijados los pueblos del estado de Lerma y quería saber de algunos de ellos lo que prevenían. Entre otras villas, de los que tiene el Duque en Castilla la vieja son Tudela de Duero, Gumiel de Mercado, Santa María del Campo, Quintanilla de la Mata y Melgar de Hernamental y, por estar de las más vecinas a Lerma, se fingía que a ellas preguntaba la Fama lo que tenían dispuesto<sup>45</sup>.

El marco poético épico recuerda el sarao para el bautismo del príncipe en Valladolid pero con una diferencia sustancial. En 1605, la Fama celebraba al príncipe quedando el valido en una posición de invisibilidad. En 1617, al contrario, la Fama le concede al duque de Lerma un protagonismo inusitado. El rey está presente como dedicatario de las fiestas y espectador, pero el discurso de la Fama se centra en la acción del duque: su acción inmediata, como artífice de las fiestas, pero también, más ampliamente, como actor político. Así, muy notablemente, la primera máscara bailada de este ciclo representa un hecho histórico muy reciente, la expulsión de los moriscos, que era fruto de la política del ministro:

Salió un personaje representando a Tudela y, respondiendo con razones templadas y sencillas, sucintamente dijo al Rey algunas congratulaciones por la prudente y cristianísima hazaña de echar de sus reinos los moriscos en que el Duque había tenido tanta parte y que les quería representar esta acción<sup>46</sup>.

A continuación, los bailes, marcados por una gran variedad de géneros nacionales e italianos, cortesanos y populares, se enlazan siguiendo un hilo narrativo o alegórico enteramente vertebrado por el ducado de Lerma, ya que cada nueva pieza viene introducida por la voz de una figura que representa alegóricamente varios de los pueblos del ducado: después de Tudela con la máscara de la expulsión de los moriscos; Gumiel, la máscara de los sueños y fantasmas de la noche; Santa María del Campo, la máscara del arca de Noé; Quintanilla, una mojiganga de una comedia ridícula; Melgar, la máscara de la batalla entre pigmeos y grullas; y Lerma, un torneo.

De esta manera y a pesar del dispositivo retórico que recuerda y evoca constantemente a la figura del rey, Lerma ocupa el centro de la máscara. Varios elementos hacen posible esta singular prominencia. Primero, no se trata de una fiesta real, sino de una fiesta privada, de la que el valido es el anfitrión. La máscara tiene lugar en “sus espacios”, facilitando así la autopromoción<sup>47</sup>. Segundo, quien costea la máscara, no es el duque de Lerma, sino el conde de Lemos. De esta manera, se evita que el valido pareciera ponerse a sí mismo en el centro de la fiesta, a la vez que se mantiene la organización de la máscara en su círculo de influencia. Tercero, estamos ya en un

<sup>45</sup> Herrera, Pedro de: *Translación del santísimo sacramento a la Iglesia Colegial de San Pedro de la villa de Lerma, con la solemnidad y fiestas que tuvo para celebrarla el excelentísimo señor don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618, fols. 46v-47r.

<sup>46</sup> *Ibidem*, fol. 47v.

<sup>47</sup> García García, *op. cit.* (nota 18, 2007).

momento de la historia de la danza en que son profesionales del teatro quienes se encargan cada vez más de la interpretación de los bailes incluso en el contexto cortesano. Así pues, en esta máscara, enteramente interpretada por actores profesionales y por pajes del conde de Lemos, el rey no baila. Estando así el rey en posición de espectador, no ha de ocupar el centro de la acción ni de la coreografía como lo impone la etiqueta, a la que se ciñe en otros casos el orden de la danza. Ahora bien, este cambio en el régimen de representación hace posible que el protagonismo esté ocupado por otras entidades personales o ficcionales susceptibles de realzar el protagonismo del valido. Por lo demás, la elaboración ficcional de las máscaras, concebidas como pequeñas acciones narrativas o piezas alegóricas también hace que se descentre la danza cortesana respecto a la persona del monarca y de sus familiares, meros espectadores y ya no actores de los bailes.

Por una serie de motivos que tienen que ver a la vez con la evolución de la danza cortesana y la trayectoria de Lerma, recién hecho cardenal y en la culminación de su poder, se llega entonces a una situación relativamente inédita en la que el protagonismo simbólico del valido en una máscara alcanza una importancia inusual. Como lo nota la relación de Herrera, la máscara podría ser “fiesta real”<sup>48</sup>. Quizás sea este el posible punto de basculación de la alegoría política construida por la máscara: el concebirse, alrededor del duque de Lerma, una fiesta cuya magnificencia era más bien propia de la dignidad real y con la excusa de agasajar al rey con este espectáculo.

Así las cosas, es cierto que se alcanza un punto límite, pero este descentramiento no es radical. No puede serlo. Lerma se encuentra en una posición de centralidad problemática, que a la vez excede en el orden simbólico su estatus de servidor; y al mismo tiempo, se mantiene en un orden jerárquico perfectamente legítimo gracias a la constante referencia retórica al monarca y, sobre todo, a su presencia física entre el público, que recuerdan que el poder del valido emana del monarca. Por tanto, aunque este cambio en el régimen representacional y espectacular le da más protagonismo al valido, la máscara no elimina la presencia real. Dicho de otro modo, la teatralización de Lerma en la máscara no se ciñe a su persona contemplada de manera absoluta, sino en relación con el rey, incluso en este caso extremo. A lo largo de la máscara, el discurso de la Fama se hace eco de esta profunda ambigüedad, ya que no pronuncia nunca elogios directos del valido sino siempre condicionados, hasta en el momento de mayor énfasis de la acción del valido, como antes del torneo final:

Remató con algunas alabanzas del Rey nuestro señor, y de sus Altezas. Dijo ser en alguna manera felicidad servirse de tan gran varón como el Duque en el grave peso de gobierno y que en esto imitaba la de Alejandro, favorecedor justo de Efestión<sup>49</sup>.

## Conclusiones

Este artículo parte de la hipótesis de que analizar el valimiento a través del prisma de la danza cortesana permite perfilar más finamente la compleja interrelación que une al valido con el monarca.

---

<sup>48</sup> “Así se entraron, habiéndose hecho todo con tan viva representación, excelencia de música y poesía propiedad y galas, que esta sola parte pudiera ser fiesta real”, en Herrera, *op. cit.* (nota 45), fol. 50r.

<sup>49</sup> *Ibidem*, fol. 60r.

En la persona del duque de Lerma el privado adquiere un poder hasta entonces inusitado que lo conduce a llevar a cabo acciones propias del rey. Parte de la dificultad subrayada por la tratadística política coetánea<sup>50</sup> y, hoy en día, por la bibliografía, reside en saber si el valido actúa por el rey con la sola intención de servirlo; es decir, como simple lugar teniente o con la intención de usar en beneficio propio un poder delegado.

La danza es uno de los elementos de la política festiva desarrollada con gran éxito por Lerma tanto para agasajar al joven monarca, amante de los entretenimientos, como para construir una imagen poderosa de la corona y también de sí mismo. En esto, la danza no difiere de otras prácticas festivas todas copiosamente cultivadas por Lerma.

Algo es, en cambio, específico a la danza bajo el reinado de Felipe III: el rey era un gran aficionado a este arte y su participación activa en los saraos, condiciona el sentido político construido por ellos. A lo largo del valimiento, Lerma se ajusta al gusto del monarca por la danza como organizador, pero también estando activamente presente en los saraos, es decir, bailando. La organización coreográfica, espacial y simbólica de los saraos realza la primacía del valido y de sus familiares que flanquean sistemáticamente al rey en los saraos. Sin embargo, la coreografía de los saraos se amolda al orden protocolario imposibilitando que el sarao se descentre de la persona real (o de sus familiares) en presencia del monarca. Dicho de otro modo, por más destacado que fuera el protagonismo de Lerma y su red en los saraos, las coreografías también muestran que el suyo es un protagonismo secundario y condicionado. La coreografía materializa esta dependencia en el espacio de la danza, recordando así ante el resto de la corte la ambivalencia de la posición del valido: a la vez primero, y necesariamente segundo.

Decir que la presencia física del rey determina el orden coreográfico y simbólico construido por los saraos y las máscaras es recordar una evidencia: lo primero, en la danza, es el cuerpo. Esta limitación vale tanto para el valido como para el rey. Ya viejo y viudo, el Lerma de la segunda década del siglo no puede acompañar más al joven rey en su danza y son los hijos de Lerma quienes lo sustituyen, confirmandose la naturaleza familiar y transgeneracional del sistema del valimiento. De la misma manera, la muerte de la reina Margarita, en 1611, abre un período en que el rey no baila más y se convierte en espectador, dejando que los infantes interpreten las danzas en su lugar. Se produce entonces un salto generacional, que viene acompañado por una mutación más profunda del personal de la danza.

Gracias a la evolución de las prácticas de danza cortesanas, propiciadas entre otras cosas por la ambiciosa política festiva del valimiento de Lerma, se acude cada vez más a compañías de actores para interpretar los bailes y los saraos. Esta evolución acarrea otra: los saraos dejan de ser piezas improvisadas sin más diseño que el impuesto por las formas fijas de danza de cuentas y se conciben cada vez más como piezas alegóricas y ficcionales que representan figuras o acciones.

Esta evolución, que transcurre en la última etapa del valimiento, cambia el juego simbólico que rige las últimas máscaras realizadas en la estela de Lerma antes de su caída. Entonces confluyen dos procesos: por un lado, la profesionalización de la danza y, por otro, la perversión del poder del valido, que pronto lo lleva a su caída. Los dos fenómenos no son interdependientes, pero el primero hace posibles cambios sustanciales en el sistema simbólico construido por las danzas a favor del valido.

---

<sup>50</sup> Véanse al respecto Mrozek Eliszczynski, G.: *Bajo acusación. El valimiento en el reinado de Felipe III. Procesos y discursos*, Madrid, Polifemo, 2015; y Merle, A.: "La tyrannie du *valido* dans la pensée politique espagnole au temps de Lerma et d'Olivarès", *Dix-septième siècle*, 3, 256 (2012), pp. 391-409.

Interpretada por actores profesionales, la danza cortesana se descentra de la inmediatez de la figura de los monarcas, ineludible y matricial en saraos anteriores por su presencia física en ellos.

En las circunstancias excepcionales de las fiestas de Lerma de 1617, y en sintonía con la trayectoria política del valido, Lerma, alegorizado por las tierras de su ducado, ocupa en la máscara de su sobrino, el conde de Lemos, un protagonismo simbólico tal que *parezca* estar en el lugar del rey, en el centro de la máscara, ante la propia mirada sujeta (¿o cómplice?) del monarca.

Se produce entonces una inversión notable en el régimen simbólico de la danza. Si no resulta difícil constatar este cambio, es más delicado medir su efecto. Efectivamente, la máscara del conde de Lemos puede prestarse a dos interpretaciones.

La primera, más conservadora, es que la mirada del rey, en cuanto espectador, autoriza el poder del valido alegorizado por la máscara. Es más, así legitimada, en lo que viene a ser un homenaje del rey al valido, la magnificencia de Lerma, demostrada en la máscara, revierte en la corona y le beneficia. La segunda interpretación tendería a asentar al contrario que, en la culminación de su poder, la máscara escenifica una relación de fuerzas pervertida en la que el rey, espectador de unas máscaras costeadas –y por tanto controladas– por la red de Lerma, asiste, pasivo, a la teatralización del poder ingente de su valido.

Ante la complejidad del caso y el silencio de las fuentes, el historiador pareciera aquí atrapado en un auténtico círculo hermenéutico que lo lleva hacia dos direcciones a priori radicalmente opuestas. Sugiero tratar de compatibilizarlas, superponiéndolas a modo de alternativa interpretativa que se le proponía al espectador de entonces y, hoy en día, al historiador. El análisis de la danza, desde los saraos de la época vallisoletana de la corte hasta incluso las fiestas de Lerma realza la ambigüedad de la figura del valido. No pretendo entonces resolver la dificultad ni zanjarla con una interpretación, sino subrayar el problema y valorar la aportación metodológica del estudio de la danza a la cuestión del valimiento.

Al materializar en el espacio corpóreo, escénico y trans-escénico la dualidad del valido en su relación con el monarca, la danza cortesana ilustra la labilidad de la interrelación de las dos figuras. Esta inestabilidad, quizás constitutiva del cargo, hace que el valido sea a la vez primero y segundo; omnipotente y sujeto, es decir finalmente, un servidor a la vez que una figura de poder rival. Diacrónicamente, se observa que el equilibrio entre estas dos facetas puede llegar a alterarse en determinados contextos, pero sin resolverse nunca del todo la dualidad. En un plano simbólico, la comparación entre el sarao de 1605 y la máscara de 1617 evidencia perfectamente esta alternativa. El sarao de 1605 teatraliza el poder de los Austrias. La máscara de 1617 lo hace con el valido; pero el valido es el garante invisible del sarao de 1605, y la mirada del rey, a su vez, la que legitima la máscara de 1617. Ante propuestas historiográficas que optan por interpretaciones a veces muy tajantes, a cargo o descargo del duque de Lerma, la danza cortesana ofrece, creo, un nuevo prisma de análisis para arrojar otra luz sobre la figura del valido, sin allanar su gran complejidad.

## Bibliografía

Bances Candamo, F.: *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos (1689-90)*, ed. de D. W. Moir, Londres, Tamesis, 1970.

- Benigno, F.: *La sombra del rey. Validos y lucha política en la España del siglo XVII* [ed. ital. 1992], Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- Blanco, M.: “El Panegírico al duque de Lerma como poema heroico”, en Matas Caballero, J., Micó, J. M., y Ponce Cárdenas, J. (dirs.): *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, CEEH, 2011, pp. 11-56.
- Bouza, F.: *Imagen y propaganda: capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998).
- Campoó, D.: “La danza y el lenguaje de la virtud en *El Cortesano* de Baldassare Castiglione”, *Annali di Storia Moderna e Contemporanea, Nuova Serie*, 2, (2014), pp. 9-30.
- Cartaya, J.: “Un peón del duque de Lerma en la Cámara de Felipe II”, *Cuadernos de Ayala*, 61, 2015, pp. 9-17.
- d'Artois, F. y Ruiz, H.: “Prólogo”, en Vega, Lope de, “*El premio de la hermosura*”, en *Comedias. Parte XVI*, ed. de F. d'Artois y L. Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, t. 1, pp. 55-86.
- Del Río Barredo, M. J.: “Felipe II y la configuración del sistema ceremonial de la Monarquía católica”, en Martínez Millán, J. (dir.): *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*, vol. 1, t. 2, 1998, pp. 677-704.
- Esquerdo, Juan: *Tratado copioso y verdadero de la determinación del gran monarca Felipe II para el casamiento del tercero con la serenísima Margarita de Austria*, Valencia, Crisóstomo Garriz, 1599.
- Esquivel Navarro, J. de: *Discursos sobre el arte del danzado y sus excelencias*, ed. en Brooks, L. M., *The art of dancing in seventeenth-century Spain; Juan de Esquivel Navarro and his world*, Lewisburg, Pa., Bucknell University Press, 2003, pp. 197-252.
- Faggion, L.: “Une civilisation du don? Les usages d'un paradigme à l'époque moderne”, en Faggion, L. y Verdon, L. (dirs.): *Le don et le contre-don, Usages et ambiguïtés d'un paradigme anthropologique aux époques médiévale et moderne*, Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, 2017, pp. 59-97.
- Feros, A.: “Almas gemelas: monarcas y favoritos en la primera mitad del siglo XVII”, en Kagan, R. y Parker, G. (eds.): *España, Europa y el mundo atlántico: homenaje a John H. Elliott*, Madrid, Marcial Pons y Junta de Castilla y León, 2001, pp. 49-82.
- Feros, A.: *El duque de Lerma. Realeza y Privanza en la España de Felipe II* [ed. ingl. 2000, esp. 2002], Madrid, Marcial Pons, 2006.
- Ferrer, T.: “El duque de Lerma, el príncipe Felipe y su maestro de francés”, en Gorse, O. y Serralta, F. (coords.): *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail y Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 283-295.
- Ferrer, T.: “Un espacio para el espectáculo: la sala de saraos del palacio real de Valladolid (1605)”, *Atalanta*, 7/2 (2019), pp. 89-120.
- García García, B. J.: *La Pax Hispanica. Política exterior del duque de Lerma*, Lovaina, Leuven University Press, 1996.
- García García, B. J.: “Las fiestas de corte en los espacios del valido: la privanza del duque de Lerma”, en García García, B. J. y Lobato M. L. (dirs.): *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 35-77.
- García García, B. J.: “Apostillas históricas”, en Vega, Lope de: *Fiestas de Denia*, ed. de M. G. Profeti, Florencia, Alinea, 2004, pp. 31-62.
- García García, B. J.: “Las fiestas de Lerma de 1617. Una relación apócrifa y otros testimonios”, en García García, B. J. y Lobato M. L. (eds.): *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 203-245.

- García García, B. J., “‘Fermosa gracia es el que face el rey por merecimiento’ proceso y justificación de las mercedes otorgadas al valido (1618-1624)”, en Esteban Estríngana, A. (dir.), *Servir al rey en la Monarquía de los Austrias. Medios, fines y logros del servicio al soberano en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Sílex ediciones, 2012, pp. 321-359.
- Góngora y Argote, Luis de: “Panegírico al duque de Lerma”, en Matas Caballero, J., Micó, J.-M., y Ponce Cárdenas, J. (dirs.): *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, CEEH, 2011, pp. 387-397.
- González Dávila, G.: “Historia de la vida y hechos del ínclito monarca, amado y santo don Felipe III”, en Salazar de Mendoza, P. (ed.): *Monarquía de España*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1770-1771, 3 tt.
- Guillaume Alonso, A.: “El duque de Lerma y las fiestas de toros: de lo taurino a lo encomiástico”, en Matas Caballero, J., Micó, J. M., y Ponce Cárdenas, J. (dirs.): *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, CEEH, 2011, pp. 295-316.
- Guzmán, Diego de: *Reina católica. Vida y muerte de doña Margarita de Austria, reina de España*, Primera Parte, Madrid, Luis Sánchez, 1617.
- Herrera, Pedro de: *Translación del santísimo sacramento a la Iglesia Colegial de San Pedro de la villa de Lerma, con la solemnidad y fiestas que tuvo para celebrarla el excelentísimo señor don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618.
- Ketterin, S.: “Gift-giving and patronage in Early Modern France”, *French History*, 2, 2 (June 1988), pp. 131-151.
- Le Roux, N.: *La faveur du Roi. Mignons et courtisans au temps des derniers Valois*, Seyssel, Champ Vallon, 2000.
- Lhermite, Jehan: *El pasatiempos de Jehan Lhermite. Memorias de un gentilhombre flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III*, ed. de J. Sáenz de Miera y trad. de J. J. Checa, Madrid, Ediciones Doce Calles, 2005.
- Lisón Tolosana, C.: *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- Lobato, M. L.: “Las fiestas de Lerma: paisaje y teatro en *El Caballero del Sol*, de Vélez de Guevara”, en Matas Caballero, J., Micó, J. M., y Ponce Cárdenas, J. (dirs.): *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, CEEH, 2011, pp. 275-294.
- Marín Cepeda, P. (ed.): *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid desde el punto del felicísimo nacimiento del príncipe*, Valladolid, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005.
- Márquez García-Largo, M.: “Edición y estudio de la traducción española de 1630 de *Le Gratie d'Amore* (1604) de Cesare Negri Milanese”, en Olmos, A. M. (ed.): *Arte para aprender a dançar compuesto por Cesar Negri Milanese*, Papeles Barbieri, vol. 13, Madrid, Discantus More Hispano, 2017, pp. 17-21.
- Merle, A.: “La tyrannie du valido dans la pensée politique espagnole au temps de Lerma et d'Olivarès”, *Dix-septième siècle*, 3, 256 (2012), pp. 391-409.
- Moffit, J.: “Rubens’s Duke of Lerma, Equestrian Amongst ‘Imperial Horsemen’”, *Artibus et Historiae*, 15/29 (1994), pp. 99-110.
- Mousnier, R.: “Les fidélités et les clientèles en France aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles”, *Histoire sociale*, 15 (mai 1982), pp. 35-46.
- Mrozek Eliszczyski, G.: *Bajo acusación. El valimiento en el reinado de Felipe III. Procesos y discursos*, Madrid, Polifemo, 2015.
- Negri, C.: *Le gratie d'amor di Cesare Negri milanese, dette il Trombone, professore di ballare, opera nova, et vaghissima, divisa in tre trattati*, Milano, eredi del quon. P. Pontio y G.-B. Piccaglia compagni, 1602.



- Negri, C.: *Nuove inventioni di balli, opera vaghissima di Cesare Negri milanese, detto il Trombone, famoso, et eccellente professore di ballare*, Milano, G. Bordone 1604.
- Neville, J.: *The eloquent body. Dance and Humanist Culture in Fifteenth Century Italy*, Bloomington, Indiana University Press, 2004.
- Nocilli, C.: “*Arte para aprender a dançar compuesto por Cesar Negri Milanese* (Madrid 1630): traducción e tradición coreico musical en la España del XVII siglo”, en Pontremoli, A. e Gelmetti, C. (eds.): *Cesare Negri. Un maestro de danza e la cultura del suo tempo*, Venecia, Marsilio, 2020, pp. 85-93.
- Relación de las fiestas que delante de su Majestad y de la reina nuestra señora mantuvo el príncipe de Piamonte*, Ciudad de los Reyes, Francisco del Canto, 1605.
- 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*, ed. de N. Alonso Cortés, Valladolid, Imprenta del Colegio Santiago, 1916.
- Simón Díaz, J.: *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.
- Stein, L. K.: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- Tomás y Valiente, F.: *Los validos en la monarquía española del siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI de España editores, 1982.
- Treswell, R.: *A relation of such things as were observed to happen in the journey of the right Honourable Charles Earle of Nottingham*, Londres, Melchisedech, 1605.
- Vega García Luengos, G.: “El Valladolid cortesano y teatral de Felipe III (1601-1606)”, en Matas Caballero, J., Micó, J. M., y Ponce Cárdenas, J. (dirs.): *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, CEEH, 2011, pp. 355-386.
- Williams, P.: “Un estilo nuevo de grandeza. El duque de Lerma y la vida cortesana en el reinado de Felipe III (1598-1621)”, en García García, B. J. y Lobato M. L. (eds.): *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 169-202.
- Williams, P.: “El duque de Lerma y el nacimiento de la corte barroca en España: Valladolid, verano de 1605”, *Studia historica, Historia moderna*, 31 (2009), pp. 19-51.
- Williams, P.: *El gran valido. El duque de Lerma, la corte y el gobierno de Felipe III, 1598-1621* [ed. ingl. 2006], Valladolid, Junta de Castilla y León, 2010.