CC BY

Abaton. Revista de figuración, representación e imágenes de la arquitectura

EDICIONES COMPLUTENSE

https://dx.doi.org/10.5209/ABAT.57008

Literatura en danza: *Traite des tournois, joustes, carroussels et autres spectacles publics* y *Des Ballets Anciens et Modernes* de C.F Ménestrier.

Esther Merino[1].

Resumen. La Fiesta Barroca en Francia tiene un perfil definitorio caracterizado por ser un conglomerado de espectáculos varios, cohesionados bajo el epígrafe del Carrusel. Se propone una breve aproximación y análisis iconográfico e iconológico de algunos de los tratados más significativos de la Fiesta Barroca Francesa, de C. F. Menéstrier, principal ideólogo de los espectáculos de la Francia de Luis XIV.
Palabras clave: fiesta barroca Francesa; carrusel; literatura artística; Ménestrier.

[en] Dance literature: Traite des tournois, joustes, carroussels et autres spectacles publics and Des Ballets Anciens et Modernes by C.F Ménestrier.

Abstract. Baroque Festival in France has a profile defining characterized as a conglomerate of several spectacles, cohesive under the heading of Carousel. A short approach and iconographic and iconological analysis of some of the most significant treaties of the French Baroque Festival, C. F. Menestrier, chief ideologue of the shows of the France of Louis XIV is proposed.
Keywords: French Baroque Festival; carousel; artistic treaties; Ménestrier.

Cómo citar: Merino, E. (2023). Literatura en danza: *Traite des tournois, joustes, carroussels et autres spectacles publics* y *Des Ballets Anciens et Modernes* de C.F Ménestrier. *Abaton. Revista de figuración, representación e imágenes de la arquitectura* 1(1), 63-76.

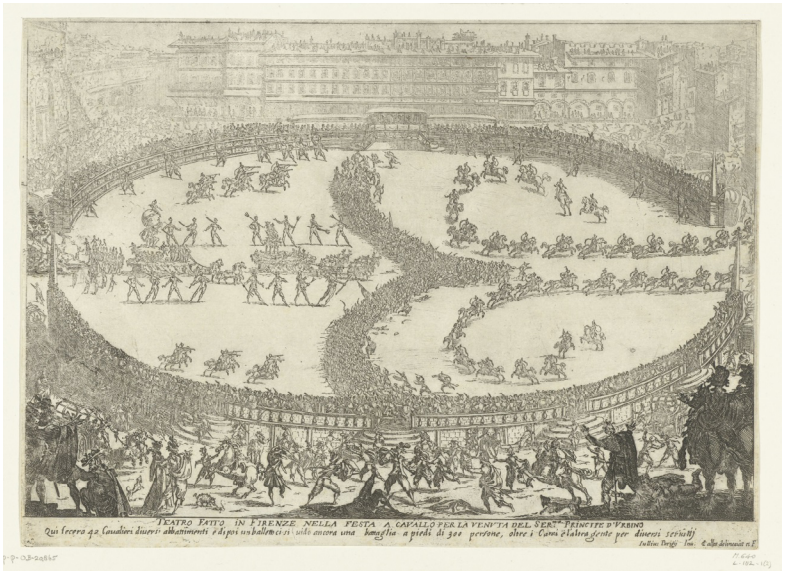
A lo largo de la época moderna el Carrusel[2] se va perfilando como una mezcla de desfile de carros alegóricos, torneos, bailes ecuestres, batallas navales o *naumaquias* simuladas también denominadas fábulas marítimas y otros entretenimientos en los que se desglosa la Fiesta.

A partir de obras como estas se va perfilando en Italia el modelo celebrativo del *Carosello,* que se difunden por el resto de Europa y que se consolidan como *instrumentum regni* del ceremonial áulico. Una elaborada escenificación en el marco de la ciudad, en la que se mantienen vigentes los ideales culturales de la tradición artúrica caballeresca, ahora reconvertidos en entretenimientos cortesanos mediante pautadas coreografías regidas por el que se ha ido convirtiendo en artista total o profesional cualificado con amplios conocimientos en todas las disciplinas que constituyen el espectáculo, el Escenógrafo.

Ludi Scenici sive Poetici & Musici englobaban las Tragedias, Comedias, *Ballets*, Recitales y otros divertimentos de Teatro, describiendo diferencias asociadas para cada una de las representaciones, el Circo, por ejemplo, como lugar indicado para las Carreras o *Courses*, siendo el Anfiteatro la ubicación arquitectónica elegida para los enfrentamientos de hombres y bestias. Y el Teatro por su parte, el marco de

[1] Departamento de Hª del Arte II (Moderno), UCM.
emerino@ucm.es

[2] Se planteaba este tema en el marco de las actividades programadas dentro de la VI Semana Complutense de las Letras, el I Seminario de Literatura y Arte: Vidas y Vías Paralelas, con motivo de la publicación y presentación del libro *El Carrusel. La Fiesta Barroca Francesa*, Ediciones Cumbres, Madrid 2016.



Grabado de Jacques Callot, con diseño escenográfico de Giulio Parigi de las decoraciones en la Piazza de Santa Croce (Florencia), con ocasión de la Entrada del Príncipe de Urbino, 1616, en cuyo ámbito se celebró un Torneo Temático con coreografía ecuestre también denominado Carrusel, conocido como *Guerra de la Belleza.*

celebración de los asuntos dramáticos incluidos los bailes de raigambre mistérica, en los santuarios griegos. Edificios presididos por las divinidades olímpicas, el Circo amparado por la divinidad solar y por Neptuno, mientras que el Anfiteatro quedaba bajo los auspicios o adscripción guerrera por excelencia, Marte y Diana. El Teatro al fin era el espacio que quedaba bajo protección de Venus y por Baco las comedias. En todo caso, los juegos circenses se perfilaban como ejercicios de arrojo y valor, mientras que las representaciones cobijadas al amparo del santuario, de origen délfico u olímpico, se hacían en honor de los Dioses, para honrar la memoria de los Héroes y son estos los que hubieron de mudar, resurgiendo en forma de Torneos, Mascaradas y Carruseles, a juicio de Casiodoro[3], la autoridad retomada por la crónica de Ménestrier en este segundo capítulo dedicado a rastrear el origen del espectáculo.

En el Circo estaba entonces el origen del Carrusel. Y en los egipcios descubría el jesuita el preámbulo de «movimientos armónicos» que terminaron por configurar el *Ballet*, así como las fuentes de los emblemas jeroglíficos, útiles para la iconografía del lenguaje simbólico con que se adornaron las representaciones escénicas barrocas de todo tipo y condición, así como la conversión de los astros en personajes mitológicos, la investigación de las acciones de los Elementos y ahí entraron los Griegos, decidiendo adjudicar los Juegos de Circo a Apolo. La mención tan pormenorizada de los *Ludi*, del calendario de celebraciones públicas romanas, junto a las numerosas citas de autoridades a lo largo de toda la obra, implicaba una notable erudición por parte de Ménestrier. *Ludi Megalenses, Latiares, Capitolinos, Consulares, Apolinares, Cereales, Florales y Ecuestres* se enumeraban en uno de los márgenes del texto, antes de centrar su atención en Tertuliano, quien atribuía a Circe, hija del Sol, la invención del Carrusel, en honor de su padre Apolo[4]. Así que si «*Circus à circuitu dicitur*» como decía Casiodoro, el término Carrusel deducíase de *Carrus Solis, Carro del Sole, Char du Soleil.* Y habría sido, según la misma fuente literaria, Virgilio, quien se habría referido en el Libro III de Las *Geórgicas,* a una de las más antiguas localizaciones del Circo en Roma, donde se pudieron celebrar en primer lugar tales Carruseles, cerca del monte Mincio, próximo al Templo de Augusto. En adelante, la fórmula se fue enriqueciendo con tramas, música y maquinaria, gracias a las invenciones del ingenio italiano, a las que habría que sumar la puntilla de la aportación francesa, que para Ménestrier radicaba en el fulgor y el brillo de los emblemas, blasones, cota de armas y divisas, aspectos de la parafernalia caballeresca medieval de raigambre romántica que había terminado de conformar el carácter particu-

[3] MÉNESTRIER, *1669*. Cap. II. «De l´origine des Carrousels», p. 14.

[4] MÉNESTRIER, 1669. Cap. II, p. 17.



Grabado de Jacques Callot, con diseño de Giulio Parigi de la Carroza del Sol[5], para la Entrada del Príncipe de Urbino en Florencia, o Torneo temático también conocido como la *Guerra de la Belleza*, 1616.



Vulson de la Colombière, *Le vray Theatre d´honneur*, 1648, Preliminares. París, Bibliothèque Nationale de France.

lar de la nacionalidad francesa, del que se buscaba su restitución, en la misma senda de las reivindicaciones de Vulson de la Colombière. Con todo, el jesuita no restaba importancia a las aportaciones que a lo largo del proceso fueron confluyendo desde distinta procedencia, de manera que eran definidos como «*divertimentos dignos de Príncipes*».

[5] La figura creada por Parigi es una imagen temprana de una iconografía que llegó a encontrar acomodo en la emblemática moderna y cuyo origen, el Atlas en el acto de sujetar el Orbe sobre sus hombros, se remonta para algunos a algunas obras de época helenística, como aquélla figura colosal del siglo II d. C, que había estado en posesión de la familia Del Bufalo hasta finales del Quattrocento, que fue vendida en 1562 a Alejandro Fernese y que hoy se encuentra en Nápoles, en el Museo Arqueológico Nacional. Quizás fuera esta obra la fuente de inspiración de otras que fueron creándose, como la que decoró el Camerino del Palacio Farnese representando la escena pictórica de *Ercole che porta il globo* (1599), de Anibal y Agostino Caracci, mientras que en escultura, el precedente podría vincularse con el *Ercole che sorregge la sfera celeste*, en el Castello Sforzesco de Milán, de Giambologna. En este caso, la imagen de Parigi incorpora en la parte superior una pe-



Grabado de Jacques Callot, diseño escenográfico de Giulio Parigi para la *Liberazione di Tirreno*, Teatro mediceo de los Uffizi, 1617. Amsterdam, Rijsmuseum.

Y, dentro de los distintos episodios o disciplinas de Corte de la Fiesta[6], los bailes eran la máxima expresión como espectáculo de arte total e ineludible instrumento de propaganda política. En este sentido, uno de los más tempranos fue el *Ballo delle Zingare,* representado en los Uffizi de Florencia (1614). Una forma mixta de espectáculo, en que se suele seguir un esquema similar: un texto breve encabezado por una introducción melodramática o prólogo mientras los personajes entran a escena (Entreés) y recitan el argumento de la historia, con cantos de música vocal e instrumental y final apoteósico con esmerada decoración escenográfica. Posteriormente se inicia el baile, la parte culminante, para lo cual los personajes bajan a la arena. Todo lo cual, libreto, música, coreografía e incluso la escenografía puede estar creado y supervisado por la misma persona. El Escenógrafo o Maestro de Escena. Como lo fue y ejerció en plenitud Giulio Parigi (1571-1635), en la Florencia de las dos primeras décadas del siglo XVII, como «caporale festaiuolo» o nuevo Dédalo, como creador del Arte y la Arquitectura de la representación escénica. Con Parigi se consolida la figura del artista polifacético o poliédrico, del escenógrafo barroco, no sólo como creador de las decoraciones teatrales puramente, sino del artista de la puesta en escena y quizás el mejor representante de la integración de las artes, de la unidad y diversidad del lenguaje artístico, puesto que podía utilizar todos los recursos de las artes para transmitir el mensaje persuasivo de las monarquías absolutistas. Precisamente,

queña figura que encarna a Apolo, tal y como se puede leer en la cartela informativa que acompaña a la carroza en el grabado de Callot. Esta identificación con Apolo como dios del sol implica una complemento simbólico, que también se remonta a la Antigüedad, en la que el monarca macedonio, Alejandro, incluso ya fue identificado con Helios, todo lo cual ahora recupera vigencia, en un intento de representar al nuevo astro dominante que tiene como escenario el cosmos celeste y en este otro universo terrenal metafórico ocupado por el rey como centro, convertido asimismo y casi lo que es más importante, en principio de toda forma natural y artística. Ver Antonella PAMPALLONE, *Cerimonie di Laurea nella Roma Barocca. Pietro da Cortona e I frontespizi ermetici di tesi*, Giangemi editore, International Publishing, Roma 2014.

6 CARDONA PLA, 1998, pp. 157-164.



Balletto dei Giuochi Puerili ne L'educazione di Achille e delle Nereidi sue sorelle nell´isola d´Oro, 1650.



Escenografía *del Balletto dei Giuochi Puerili ne* L'educazione di Achille e delle Nereidi sue sorelle nell´isola d´Oro, 1650. Representado con ocasión de los esponsales de la Princesa Adelaida Enriqueta de Saboya con Fernando María, heredero de Baviera, Turín, Palacio de San Giovanni, 22 de diciembre de 1650.



Giovanni Tommasso Borgonio*, Il Tabacco Balletto*, con diseño y organización de Filippo d´Agliè, reprepresentado en Turín el 1 de marzo de 1650. www.internetculturale.sbn.it



Diseño escenográfico*, Il Tabacco Balletto*, con diseño y organización de Filippo d´Agliè, reprepresentado en Turín el 1 de marzo de 1650.

una de las metáforas recurrentes de la época para describir el ámbito artificioso del desarrollo cortesano es la de la «teatralidad»[7], siendo los moradores de las cortes como los súbditos en general, los actores protagonistas, con los monarcas como centro de ese universo. Las ceremonias, la fiesta y especialmente las decoraciones escenográficas, tanto fuera como dentro del edificio versátil en que terminó convirtiéndose el teatro, son algunos de los cauces representativos de la globalidad expresiva del «grand goût». La retórica del gesto del actor profesional desborda la escena y se convierte en el aspecto definitorio de la forma de desenvolverse en sociedad. Incluso la percepción estamental viene delimitada por la actuación en la escena social y la importancia de los usos y costumbres de la práctica escénica profesional radica en el hecho de que el teatro aporta la estética y el léxico del espectáculo[8], fundamentalmente en el concepto alegórico y metafórico de las artes plásticas.

El Carrusel, a estas alturas, convertido en sinónimo de fiesta temática se ha ido configurando como estructura de amplio espectro en la que coexisten distintas disciplinas o cauces escénicos, en que se van especializando algunos ya expertos en su compleja maquinaria de diseño, organización y montaje decorativo. Uno de estos notables ejemplos es el de Philippo San Martino Conde d´Aglié (1604-1667). Uno de los más fructíferos creadores de Carruseles y Ballets de Corte, para los Saboya del Piamonte. Las naturales inclinaciones de este interesante personaje se intensificaron y encontraron estímulo en Roma, incorporado a la corte del cardenal Mauricio de Saboya, en cuyo ámbito también se movía por entonces Giulio Mazzarino, como legado papal.

Previamente se había formado en la Escuela de Baile Nobiliario de Pompeo Diobono en Milán. De regreso a Turín en 1627, el joven D´Agliè fue admitido en la Academia «Dei Solinghi», apenas recientemente fundada por su antiguo mentor, el cardenal, bajo el pseudónimo de *Filindro* el Constante. Es en esta época cuando se desata una especie de frenesí o pasión por el baile coreografiado que D´Aglié dio cauce con la concepción y organización de una serie de numerosos Ballets y representaciones para la corte saboyana, ubicadas tanto en los jardines como en las distintas residencias palatinas, que incluían igualmente los habituales desfiles de carrozas alegóricas, torneos, bailes ecuestres y batallas navales simuladas, aunque, en este caso, con preeminencia de la danza, con relevante simbología propagandística para intentar paliar la fragilidad política por la que pasaba el Ducado, con un heredero en minoría y una regente que lidiaba por la supervivencia ante los embates de franceses y españoles por la hegemonía del estratégico territorio.

---

7 En numerosas ocasiones se ha mencionado la concepción pictórica-escénica de las creaciones calderonianas, la relación entre la pintura y la composición escénica en su época, tal y como Emilio OROZCO planteaba con la implicación entre el teatro y la teatralidad del Barroco, de la misma forma que se establecía un parangón entre el sentido dramático y su plasmación en la idea de *Theatrum mundi* estudiado por Curtius, que Calderón llevó al máximo exponente con el tema del «teatro en el teatro», elevado a paradigma de la existencia humana en *El gran teatro del mundo*. En todo caso, en la mentalidad de la época está igualmente enraizado el gusto por la emblemática, cuyo máximo exponente es la alegoría, canalizada a través de la construcción de tramoyas y maquinarias fantásticas, en la conjunción del espectáculo visual y musical, que supusieron los apoteósicos montajes de las óperas como las de Giacomo Torelli en Italia y Francia. Por su parte, el *saturniano* y colérico carácter español era especialmente favorable a los grandes gestos y ello explicaría quizás la sintonía entre las presentaciones escenográficas que de su trabajo le ofertaron al dramaturgo español los florentinos que vinieron a trabajar en el Palacio del Buen Retiro, facilitando la plena introducción del barroco más teatral. Como lo resumió Curtius, el escenógrafo era el verdadero representante de la integración de las artes, «como para Calderón el logos divino no es sólo pintor, sino también arquitecto, músico, poeta; todas las artes tienen en él su origen común y su prototipo sagrado». Interesantes reflexiones que aborda RULL, 1981-82, pp. 20-27.

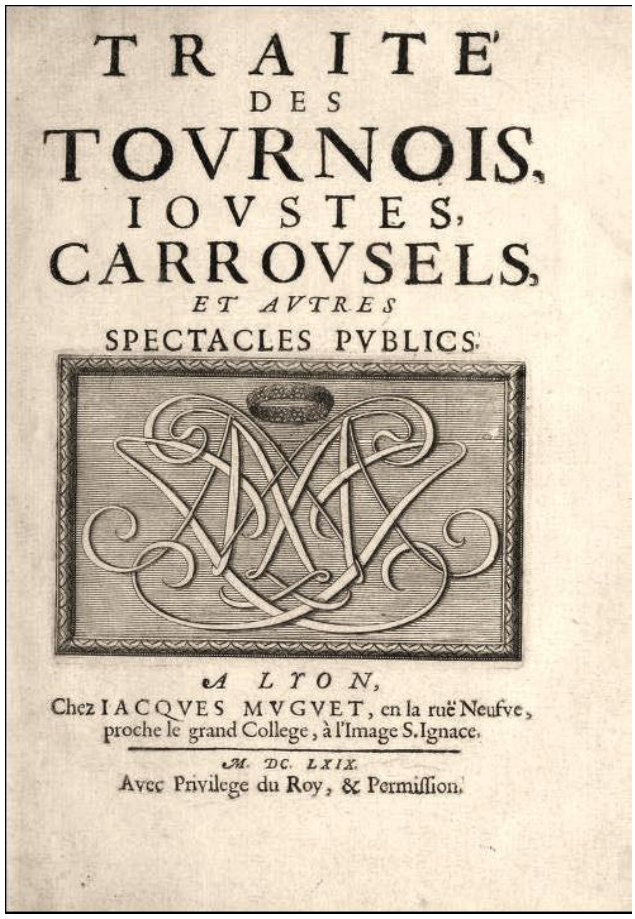
8 Junto a la emblemática, el espectáculo ideado por artistas y escenógrafos se convierte en fuente de inspiración de la parafernalia iconográfica regia o teatro político, como tan acertadamente lo ha denominado RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 1995, pp. 329-341. De un lado es innegable la relevancia de obras como los *Hieroglyphica* de Horapollo, la *Hipnerotomachia* de Francesco Colonna, los *Emblemata* de Alciato o la edición ilustrada de las *Imagines* de Filostrato. Por otro, no menos determinante para la elaboración de un mensaje áulico o logo icónico, fue la impactante figura del Atlas sosteniendo sobre sus hombros el Orbe, que aquí aparece retratado por Jacques Callot en la estampa que recoge la entrada del Carro del Sol, en el Carrusel de las fiestas mediceas de 1616, diseñado por Giulio Parigi, creando una ineludible deuda estilística de enorme calado político y social, reconocible en otras obras como los *Emblemas* regios de P. Gónzalez de Salcedo, *De lege política eiusque naturali*, Madrid 1616, bajo el epígrafe de El universo temporal y divino de la monarquía, al que alude el mismo Rodríguez de la Flor y que también se reprodujo en la representación de *Las Fortunas de Perseo y Andrómeda,* de cuyos diseños escenográficos se conservan los dibujos de la Houghton Library. En la misma línea resulta indispensable el trabajo de EGIDO, 1991, pp. 387-406.



Giovanni Tommaso Borgonio, *Il Falso Amor Bandito, L´Humano ammesso et il Celeste esaltato*, diseñado y organizado por Filippo d´Agliè y representado en Turín el 17 de febrero de 1667. www.internetculturale.sbn.it



Escenografía para *Il Falso Amor Bandito, L´Humano ammesso et il Celeste esaltato*, diseñado y organizado por Filippo d´Agliè y representado en Turín el 17 de febrero de 1667. www.internetculturale.sbn.it


TRAITE'
DES
TOVRNOIS,
IOVSTES,
CARROVSELS,
ET AVTRES
SPECTACLES PVBLICS.

A LYON,
Chez IACQVES MVGVET, en la ruë Neufve,
proche le grand College, à l'Image S. Ignace.

M. DC. LXIX.
Avec Privilege du Roy, & Permiſſion.

C. F. Menestrier, *Traite des tournois, joustes, carroussels et autres spectacles publics*, 1669. Colección Getty, Open Library.

Las fuentes de conocimiento de la obra de Aglié son varias. Una de ellas los trece códices manuscritos de Giovanni Tommaso Borgonio (Biblioteca Nazionale y Biblioteca Reale de Turín), que ilustran numerosas representaciones de bailes celebrados entre 1640 y 1681, incluidas las decoraciones escenográficas.

La otra fuente de conocimiento, entre otras, de la numerosa obra D´Aglié, es la pormenorizada crónica del jesuita de Lyon, Claude François Ménestrier (1631-1715), con una extensa obra especulativa sobre los distintos aspectos de la Fiesta Barroca, entre ellas, un tratado sobre Carruseles y otra sobre bailes, e incluso uno sobre iconología específicamente, que hacen de este prolífico autor, uno de los ideólogos del ceremonial festivo de la corte francesa de Luis XIV, en la segunda mitad del siglo XVII.

En la clasificación de espectáculos posibles, expuesta por Ménestrier el Carrusel[9] encabeza-

ba la lista, explicado como «combates de carros, máquinas, narraciones y danzas ecuestres», de antiguo uso, con todas las marcas de una institución relevante, además de agradable y magnífico divertimento. Un Arte compuesto de leyes y de preceptos. Por tanto, la semiótica del «gusto» como construcción mediática se adquiría a través del espectáculo, siendo el Carrusel la fórmula protocolaria de amplio espectro que se ha ido imponiendo progresivamente, dando cobijo a los distintos episodios festivos y que encontrarán en la figura del rey de Francia Luis XIV (1638-

[9] MÉNESTRIER, 1669, «Inventions». Cap. I, p. 7. Según algunos autores de la historiografía que se han ocupado de estos asuntos, los grandes juegos caballerescos como torneos, *giostre*, y carruseles, estipulados de forma espectacular y refinada se desarrollaron en tantas ciudades italianas como expresión más típica de la ideología cortesana y de la moda aristocrática que fue asentando en época barroca, como exponente de las habilidades y prestigio de las estirpes nobiliarias que así afianzaban su ascendencia en la órbita del príncipe en la que se distingue de aquellos, precisamente participando en dichos eventos como *Primus inter pares* en estas competiciones simbólicas, menos marcial que deportiva aderezada de máquinas y aparatos escenográficos, vestuario vistosos, música, danza y coreografía ecuestre. CARANDINI, 1995, pp. 34-44.

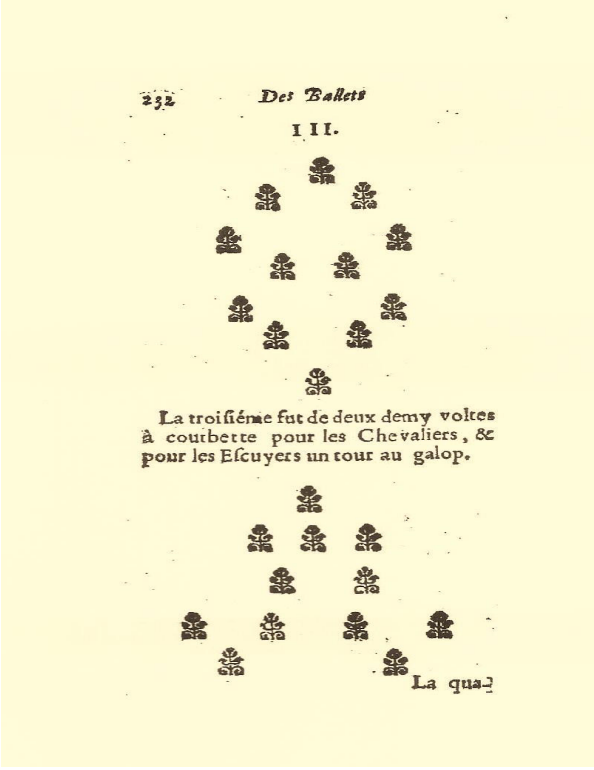


DE
L'ORIGINE
DES
CARROVSELS.

L'ANTIQVITE' n'a rien eu de plus agreable, ny de plus ingenieux que l'vſage des Carrouſels. Ils ont eſté dans tous les temps les divertiſſemens des Princes, & des perſonnes de Naiſſance, & tout ce que le monde a jamais eu de plus galant & de plus ſpirituel y a eſté employé. Comme il y a trois ſortes d'Ordres, de Conditions & d'Eſtats dans la Republique, qui font les Perſon-

B La

C. F. Menestrier, *Traite des tournois, joustes, carroussels et autres spectacles publics*, 1669. Colección Getty, Open Library.



232 Des Ballets

III.

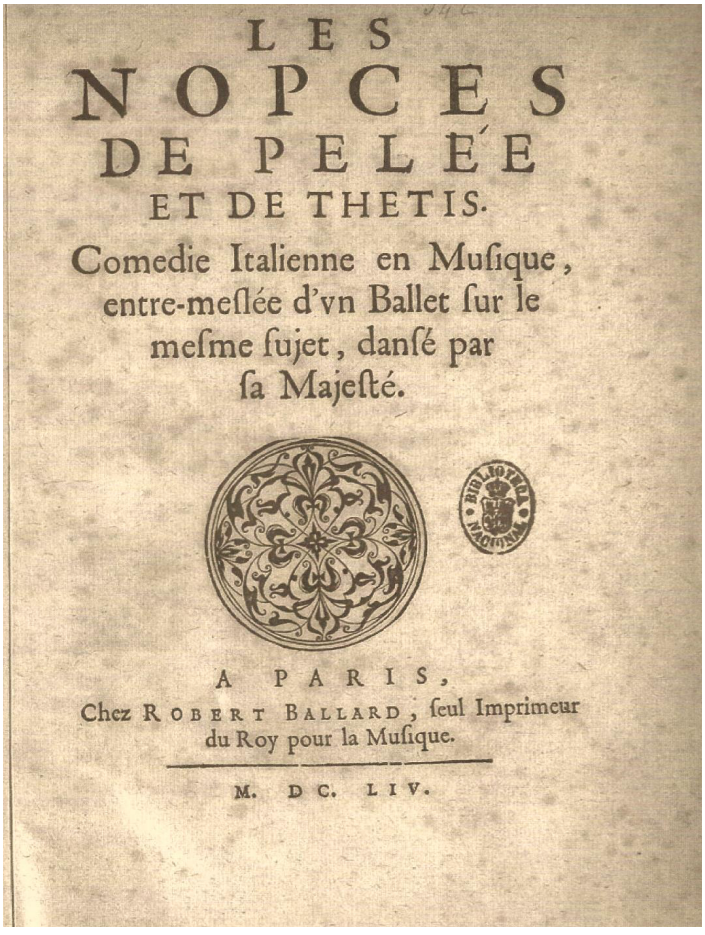
La troiſiéme fut de deux demy voltes à courbette pour les Chevaliers, & pour les Eſcuyers un tour au galop.

La qua-

C.-F. Menestier, *Des Ballets Anciens et Modernes*, 1686. Ilustración con Figuras. Poesía parlante.



Ballet de Psiché de la Ópera Puissance de l´Amour, 1656.

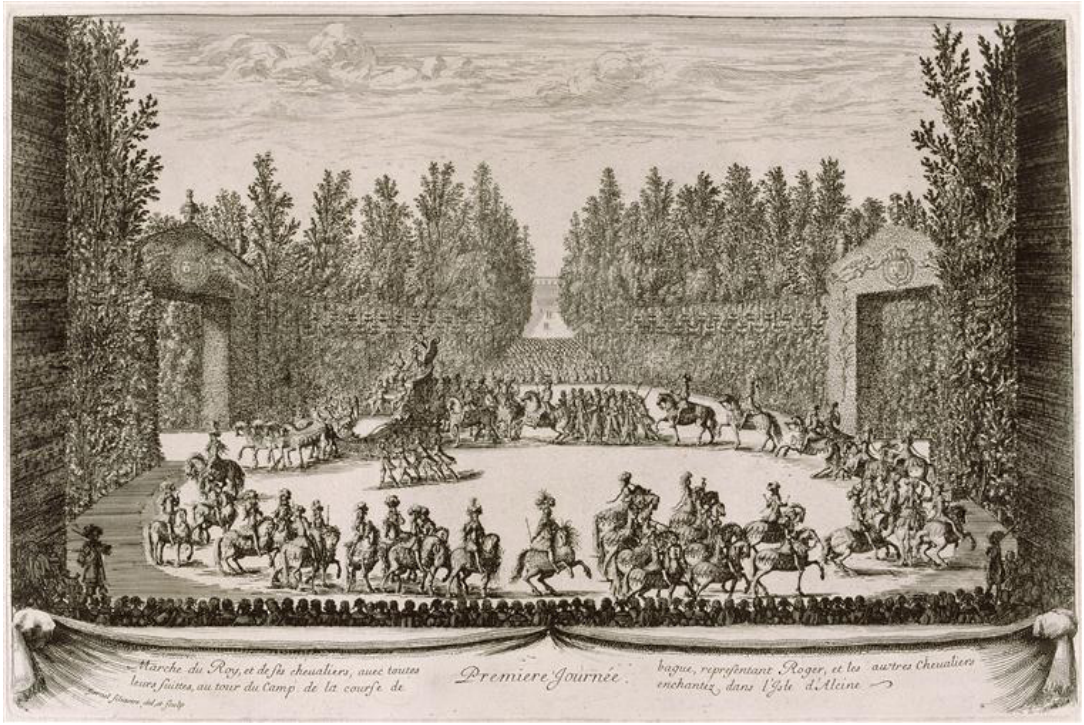


Les Nopces de Peleè et de Thetis. BNF



LE changement qui suit represente l'ordre pompeux d'vn Amphitheatre auec ses eſcaliers, & vn grand nombre de ſpectateurs veſtus à la Romaine ancienne. Il y a ſur le dernier degré quantité de fort gros pilaſtres, entre leſquels il y a de fort belles arches, qui eſtant enfermées iuſques à la moitié, donnent la commodité à pluſieurs perſonnes de voir les ieux. Sur les pilaſtres il y a de tres grands modilions ſoûtenans vne terraſſe qui marche tout à l'entour, couuerte d'vn drap rouge, afin de defendre du Soleil les ſpectateurs. On void en face vn grand arc, auec le meſme ordre qu'aux coſtez: & plus loin vne autre architecture Dorique de trois arcs, parmy les ouuertures deſquels on apperçoit trois chemins, qui aboutiſſent à trois portes; de ſorte que ceux qui ſont au milieu voyent deſcouurir par trois endroits l'eſtenduë de la Ville. Les ornemens de l'Amphitheatre ſont tous d'airain, comme la ſtatuë de Mars, poſée ſous la voute du grand arc, au deuant de laquelle il y a vn Trepié auec la Coupe preparez, pour le ſacrifice. Et la tandis que les Preſtres du Dieu ſacrifient, les Chevaliers de l'Eſcadre font vne barriere à pied à coups de piques & d'eſpée: & cette entrée eſt conduite par deux Champions, qui par leur adreſſe & leur diſpoſition font vne veuë des plus merueilleuſes de la Feſte.

Les Nopces de Peleè et de Thetis. BNF



Carrusel en el marco de las *Fêtes des Plaisirs de l' Ile Enchantèe*, 1664. art.rmngp.fr

1715) el principal exponente de su más fructífera utilización de la didáctica política.

Otro elemento sustancial del espectáculo dentro del Carrusel, enraizado con la virtud terapéutica de la música, era la de la danza, que también aborda Ménestrier en un texto monográfico, donde se remite a ejemplos de la Antigüedad hasta ahondar en aspectos precisos hasta de la composición de los grupos o las formas dibujadas con la forma humana en movimiento. Las denominadas «cuadrillas» tenían su traslación en las formas perfectamente medidas y estudiadas, geométricas, representativas de convencionalismos. Tan sólo en un ballet se podían multiplicar las «figuras» hasta los centenares, con cambios continuos, que parecen imposibles de memorizar o de trasladar a una danza coherente, si no fuera por la presencia del **«maestro de danza»**. «El milagro de la música, la lengua de los dioses» según era denominada por la Academia de Palais de Catalina de Medici. En el caso de los espectáculos de su sucesor, Luis, el decimocuarto de su mismo nombre, se han llegado a analizar las danzas al detalle, empezando por dilucidar si las figuras eran compuestas de número par o impar, puesto que de estas últimas podría deducirse el favor sobre un individuo, o sea el rey, pero sin embargo no hay una tendencia clara en su favor, de forma que lo mismo integraba uno de diez egipcios, como uno de nueve musas, que impide pensar en una ventaja manifiesta hacia el monarca para lucirse especialmente, porque hacerlo indiscriminadamente hubiera causado simplemente un desequilibrio en el grupo de baile, lo que no impide que en alguna ocasión se distinguiera como solista y que en otro caso permitiera dicha distinción a otra «*vedette*», como hizo con Mademoiselle Verpré, hija de uno de los maestros de baile de la corte en esos momentos, cediéndole el protagonismo al final del *Ballet de Alcidiane* (1658). En ciertas ocasiones, por tanto, hizo gala de su protagonismo pero solía bailar en compañía, precisamente cuando encarnó el papel del dios Sol Apolo, tanto en el ***Ballet de la Nuit*** (1653), ***Les Nopces de Pélée et de Tetis*** (1654), ***Hercule amourous*** (1662) y el ***Ballet Royal de Flore*** en 1669. Y no sólo bailaba personajes sino también papeles alegóricos como los de la Cólera, la Envidia, la Desesperación o los Elementos, como el Viento o Eolo.

Para entonces, en Francia, se han consolidado «grupos de trabajo», que funcionan y colaboran con enorme destreza, fusionando la experiencia en cada una de sus disciplinas al unísono del criterio de promoción de la imagen regia y que incluyen tanto a los autores del libreto, Francesco Buti (1604-1682) e Isaac de Benserade (1613-1687), como al compositor y maestro de baile al tiempo Jean Baptiste Lully (1632-1687), florentino de nacimiento y nacionalizado francés en su simbiosis total con la mentalidad escénica del monarca «maquinista», por su enorme afición a «maquinar» igual que a favorecer la composición de los montajes en base a las complicadas maquinarias que surcan el espacio escénico, del que se convierte en centro neurálgico como Apolo o el Sol del microcosmos en torno al que el reino oscila indisolublemente. Todos ellos bajo la batuta de los escenógrafos italianos que van llegando y sucediéndose en el favor real, desde Giacomo Torelli (1608-1678) en este caso de *Les Nopces de Peleè et Thetis*, a los Vigarani, Gaspare (1588-1633) y Carlo (1637-1713) más tarde ocupados en las decoraciones arquitectónicas de las fiestas ubicadas en Versalles, desplazados posteriormente por Jean Berain (1640-1711) quien había heredado la preeminencia tras el fallecimiento de Henri de Gissey (1621-1673), en el diseño del vestuario de los distintos festejos cortesanos, si bien uno de los aspectos más significativos de la relevancia que tiene la organización de la celebración en Francia es que se crea, incluso, un cargo administrativo, de sonora pronunciación y de lúdica aunque de simbólica connotación: el Intendente[10] de *Les Menus Plaisirs,* para coordinar la trama de ese nuevo sistema cosmológico en el que el rey *rige* los designios del universo cortesano y, por extensión, social.

Referencias

CARANDINI, S. (1995), "La corte in scena e la società nobiliare", en *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Bari: Biblioteca Universale Laterza, 34-44.

CARDONA PLA, M. (1988), "Melodrama-Torneo y Baile en la Italia del siglo XVII", en *El teatro italiano, Actas del VII del Congreso Nacional de Italianistas*, Valencia: Universidad de Valencia, 157-164.

EGIDO, A. (1991), "El telón como jeroglífico en la representación valenciana de La fiera, el rayo y la piedra, de Calderón", en T. FERRER VALLS y N. DIAGO (eds.), *Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y prácticas escénicas de los siglos XVI y XVII*, Valencia: Universidad de Valencia, 387-406.

GORCE, J. (2005), *Carlo Vigarani Intendants des Plaisirs*, Perrin: Metiers de Versailles Edition.

[10] GORCE, 2005.

MÉNESTRIER, C.-F. (1669), *Traite des tournois, joustes, carroussels et autres spectacles publics,* Lyon: J. Muguet.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (1995), *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid: Alianza Forma.

RULL, E. (1981-82), "Calderón de la Barca y la pintura", en AA. VV., *El arte en la época de Calderón*, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Palacio de Velázquez/Parque del Retiro, pp. 20-27.