

«La Revolución del Siglo» (1644)

Una mise en abyme teatral de la unión de Cataluña y Francia en la corte virreinal de Barcelona

DANIEL AZNAR

La guerra franco-española iniciada en 1635 tuvo un punto de inflexión en 1641, al desembocar la revuelta catalana contra Felipe IV en la incorporación de Cataluña a la corona de Francia. Convertido en soberano de Cataluña, el rey de Francia se hizo representar en el territorio a través de sucesivos virreyes, respetando el régimen de gobierno consolidado bajo la casa de Austria. Barcelona, capital del principado y sede natural del gobierno virreinal se convirtió en espacio de encuentro y transferencias culturales entre dos naciones a la vez vecinas y ajenas. En el contexto de esta corte virreinal de cultura francesa, bajo el mandato del mariscal de La Mothe, se representó en 1644 un *ballet de cour* cuya aspiración fue ofrecer una determinada imagen ideal de la unión franco-catalana.

Palabras clave: Revolución catalana de 1640 – reinado de Luis XIII y Luis XIV en Cataluña – Guerra franco-española 1635-1659 – mariscal de La Mothe Houdancourt

«La Revolución del Siglo» (1644): a *mise en abyme* of the Franco-Catalonian union in Barcelona's viceregal court

The Franco-Spanish war, started in 1635, had a turning point in 1641, when the Catalan revolt against Philip IV led to the integration of Catalonia into the crown of France. As sovereign of Catalonia, the king of France was represented in the country by several viceroys, in order to respect the ruling political system consolidated under the House of Austria. Barcelona, principality's capital city and natural seat of the viceregal government, became a place of meeting and cultural transfers between two nations both close and strange. In this French cultured viceregal court and during the rule of the marshal of La Mothe, a court ballet was represented in 1644, the aspiration of which was to convey a certain idealistic image of the Franco-Catalan union.

Keywords : Catalan revolution of 1640 – reign of Louis XIII and Louis XIV in Catalonia – Franco-spanish war of 1635-1659 – marshal of La Mothe Houdancourt

* Doutorando em História pela Universidade Paris IV - Sorbonne, sob orientação do professor Lucien Bély.

En 1644 apareció publicado en Barcelona un texto titulado: *Dança momeria, que fue hecha por los cavalleros franceses que oy asisten en la ciudad de Barcelona, intitulada La revolución del Siglo*¹. Se trataba del libreto de un espectáculo que conjugaba danza, música y recitativos, y que se articulaba en torno a sucesivas entradas de personajes (naciones, alegorías morales, estaciones del año...) y cuya estructura formal correspondía al modelo clásico francés del *ballet de cour à entrées*².

El espectáculo fue producido a instancias del virrey de Luis XIV en Cataluña, el mariscal Philippe de La Mothe-Houdancourt, duque de Cardona, eminente protagonista de los primeros años de la soberanía francesa en el principado³. El tema de la representación era la pugna entre Francia y España por la hegemonía europea, y sus intérpretes no eran otros que los principales mandos militares franceses en el principado.

Se trataba de un divertimento insólito para el público barcelonés que lo pudo contemplar. Caso singular de transferencia cultural entre élites de dos naciones recién unidas bajo el cetro de un mismo príncipe, el ballet de 1644, surgido en el contexto de una guerra europea y un controvertido cambio de soberanía, tenía además de una función social, una inequívoca vocación política. A lo largo de estas páginas analizaremos aquella «Revolución del siglo» en su contexto, intentando desentrañar su significación en la fragua discursiva del nuevo régimen inaugurado tras la proclamación de Luis XIII como conde de Barcelona, así como el impacto que tuvo en el devenir de aquella aún poco conocida Cataluña «francesa».

El ballet de cour «político» en tiempos de la guerra franco-española: espectáculo de lo coetáneo y retrato de la monarquía francesa

El *ballet de cour* alcanza bajo el reinado de Luis XIII un momento de plenitud como espectáculo cortesano por excelencia⁴. Diversos factores parecen determinar el auge que experimentó

1 Biblioteca de Catalunya. F. Bonsoms, 7550. *Dança momeria, que fue hecha por los cavalleros franceses que oy asisten en la ciudad de Barcelona, intitulada La revolución del siglo*. Barcelona [Por mandato de Su Excelencia]: Imp. de Pedro Lacavallería, 1644.

2 Para las momerías véase María José Ruiz Mayordomo. 'Espectáculos de baile'. In: Andrés Amorós & José María Díez Bosque (orgs.). *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia, 1999. p. 286. Para una visión general de la historia del *ballet de cour* véase Henry Prunières. *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully*. París: H. Laurens, 1914; Margaret McGowan. *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*. París: CNRS, 1963; Marie-Françoise Christout. *Le ballet de cour de Louis XIV (1643-1672)*. París: Picard, 1967.

3 Daniel Aznar. 'Gloria y desgracia de un virrey francés de Cataluña: el mariscal de La Mothe-Houdancourt (1641-1644)'. In: *Pedralbes*, n. 26. Barcelona, 2006. p. 189-261.

4 Para el *ballet de cour* en la época de Luis XIII véase: Nanie Bridgman. 'Le ballet de cour et l'aristocratie française'. In: *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 9. Le Kremlin Bicetre, 1957. p. 9-21; Marcel Paquot. 'La manière de composer les ballets de cour d'après les premiers théoriciens français'. In: *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 9. Le Kremlin Bicetre, 1957. p. 193-197; Marie-Françoise Christout. *Le ballet de cour au XVIIe siècle*. Iconographie thématique. Ginebra: Minkoff, 1987; Sharon Kettering. 'Favour and patronage: dancers in the court ballets in Early Seventeenth Century France'. In: *Canadian Journal of History*, vol. XLIII. Toronto, 2008. p. 391-415; Marie-Thérèse Mourey. 'L'art du ballet de cour au XVIIe siècle: poétique de l'image animée'. In: *La construction des images: persuasion et rhétorique, création des mythes*. Actas en línea del Coloquio de la Escuela Doctoral IV, «Civilisations, cultures, littératures et sociétés». París, 2009. Disponible en http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Colloque_ED_IV_Images_ballet_de_cour_texte_Mourey-1.pdf. Acceso el 11 de diciembre de 2014; Marie-Claude Canova-Green. *Ballets pour Louis XIII: danse et politique à la cour de France (1610-1643)*. Toulouse: Société de Littérature Classique, 2010. Un recopilatorio aún de referencia de los textos

este género. Desde una perspectiva sociocultural en el ballet convergían tres prácticas artísticas consideradas epitomes del espíritu aristocrático: la música, la poesía y la danza. La danza, por sí sola, constituía uno de los tres ejercicios principales de la nobleza (junto con la equitación y el manejo de las armas):

La estabilización de la presencia de los jesuitas en Francia con la consiguiente revitalización y florecimiento de una red de colegios de la Compañía contribuyó de manera importante a la consagración del *ballet* como el más «honesto» pasatiempo propio de gentilhombres. Viveros de la educación de unas élites con vocación cortesana, de procedencia noble y burguesa, los colegios jesuitas reservaron a la danza un lugar destacado dentro de su programa pedagógico. La organización de *ballets* interpretados por los alumnos se convirtió en un hecho característico⁴. Además de preparar a los jóvenes alumnos a las exigencias a una sociedad cortesana, la práctica de la danza – y de manera general la implicación en la preparación de los *ballets* – se consideraba un ejercicio propicio al aprendizaje de la contención de las pasiones, metáfora neoestoica del gobierno del espíritu a través del disciplinamiento del cuerpo⁵.

La guerra tuvo un impacto determinante en el desarrollo del *ballet de cour* durante el reinado del segundo rey Borbón. Especialmente a partir de la entrada oficial de Francia en la guerra de los treinta años, en 1635. En el espacio cortesano, el *ballet* cobraba un sentido casi ritual dentro de un paradigma de vida nobiliaria aún marcadamente marcial. Si la caza se consideraba un ejercicio de entrenamiento óptimo para la batalla, la organización y participación de la nobleza en los *ballets* era una forma de canalizar tanto las pasiones como la melancolía de quienes habían participado en la campaña militar precedente o habrían de hacerlo en la sucesiva⁶.

Más allá del valor que el *ballet de cour* tenía como ejercicio nobiliario de disciplina y esparcimiento, se trataba de una forma de diversión que congregaba generalmente a los súbditos en torno a su príncipe. Los grandes *ballets* reales, representados cada año en París con presencia del rey⁷, se producían tanto en los espacios palatinos (principalmente la *grande salle* del Louvre o la de las Tullerías y a partir de 1641 la nueva sala de teatro de *Palais-Cardinal*, luego *Palais-Royal*)

de numerosos *Ballets de cour* en Paul Lacroix. *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*. Ginebra-Turín: Gay et fils, 1868-1870. 6 vol.

5 Bridgman. *Op. cit.*, p. 12.

6 Sobre el *ballet* en los colegios jesuitas véase McGowan. *Op. cit.*, p. 208, 211 ou 212 (entre otras referencias dentro de la misma obra); John S. Powell. 'L'air de cour et le théâtre de college au XVIIe siècle'. In: *Actes du colloque «L'Air de cour au temps de Henri IV et de Louis XIII», 2003*. Paris : Mardagna, 2006; Anne Piéjus (org.). *Plaire et instruire*. Le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007; Gilles Havard. 'Le rire des jésuites. Une archéologie du mimétisme dans la rencontre franco-amérindienne (XVIIe-XVIIIe)'. In: *Annales. Histoire, sciences sociales*, n. 3. Paris, 2007. p. 539-573.

7 A la danza como ejercicio de disciplinamiento de las pasiones y del cuerpo se refería François de Lauze en su célebre tratado de danza. François de Lauze. *Apologie de la danse et la parfaite méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames*. S. n. t., 1623. Sobre este tema, y más generalmente sobre la importancia del ballet en la educación de las élites francesas durante el seiscientos véase: Mark Franko. *La danse comme texte: idéologies du corps baroque*. Paris: Kargo, L'éclat, 2005; Kate Van Orden. *Music, discipline and arms in early modern France*. Chicago: University of Chicago Press, 2005 (especialmente el capítulo 3); Hélène Laplace-Clavier. 'Le Théâtre dansé, outil pédagogique du XVIIe au XVIIIe siècle'. In: Marie-Emmanuelle Plagnol (org.). *Théâtre et enseignement XVIIe-XXe siècles: Actes du colloque international 5 et 6 octobre 2001, Créteil, CRDP Créteil*. Champigny: SCEREN, 2003. p. 79-87; Emmanuel Bury. 'La danse et la formation de l'aristocrate en France au XVIIe siècle'. In: Alain Montandon (org.). *Sociopoétique de la danse*. Paris: Anthropos, 1998. p. 191-206; Lucien Clare. 'Les triomphes du corps ou la noblesse dans la paix'. In: *Histoire, économie, société*, n. 3. Paris, 1984. p. 339-380.

8 Bridgman. *Op. cit.*, p. 12.

9 Kettering. *Op. cit.*, p. 392.

como en salas de teatro abiertas al público (el *théâtre du Marais* y el *hôtel de Bourgogne*) o en el mismo *Hôtel de Ville*. Además de lo recomendable de una política de «*rejouissances*» diseñada para admirar a naturales y extranjeros, estos espectáculos constituían un momento de comunión entre el rey y sus súbditos, desde los príncipes hasta el pueblo. Unión deseable en un contexto bélico, cuyo peso se hacía sentir onerosamente sobre la población, exponiendo la armonía social a tensiones y conflictos. Los *ballets* reales se convirtieron por su fastuosidad – creciente a partir de los años 30¹⁰ – y regularidad en ritos de celebración de la gloria del soberano, concebidos como una variante complementaria profana a las ceremonias religiosas de acción de gracias que sucedían a los acontecimientos militares¹¹.

La guerra, por último, acabó dotando de contenido argumental a las representaciones. Los acontecimientos militares saltaron a la escena convirtiéndose en la materia misma de las obras¹². El mismo año de la entrada en guerra con España se representaron hasta tres *ballets* distintos en la corte francesa donde las alusiones a la rivalidad franco-españolas eran explícitas¹³. El argumento de las obras ponía ante los ojos del público acontecimientos coetáneos y también a sus protagonistas, fueran estos individuos particulares – principalmente los generales del rey – o más genéricamente «naciones». Francia, España, Alemania, Italia, o a medida que los conflictos políticos surgían en nuevos territorios, Lorena, Flandes, Portugal, o Cataluña, se convirtieron en personajes habituales de los *ballets* en una clara voluntad de construir una narrativa de lo coetáneo¹⁴. Se inauguraba así una nueva categoría de *ballet de cour* propia y explícitamente política, en el que la realidad era re-construida a través del sesgo interpretativo que interesaba a la monarquía francesa. Más que nunca antes el género aparecía como un «*moyen de gouvernement*» y una auténtica máquina de propaganda dirigida a súbditos y extranjeros¹⁵.

El mensaje último que subyace en los *ballets* de los años 30 y 40 es el de una Francia triunfante defensora de la libertad de Europa – de sus naciones y de sus príncipes – enfrentada a una

10 Hélène Visentin. *Le théâtre à machines en France à l'âge classique* histoire et poétique d'un genre. Paris: tesis de doctorado, Université Paris IV, 1999; Marc Bayard, 'Le roi au cœur du théâtre: Richelieu met en scène l'Autorité'. In: Tomas W. Gaehgtens & Nicole Hochner (orgs.). *L'image du roi de François Ier à Louis XIV*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006. p. 197.

11 Ideas formuladas en el prólogo de la edición del *Ballet de la prospérité des armes de France*, de 1641: «Après avoir receu cette année tant de Victoires du Ciel, ce n'est pas assez de l'avoir remercié dans les temples: Il faut encore que le ressentiment de nos cœurs esclatte par des resjoysances publiques. C'est ainsi que l'on celebre les grandes festes: Une partie du jour s'employe à louer Dieu, & l'autreaux passetemps honestes. Cet hyver doit estre comme une longue feste apres de longs travaux. Non seulement le Roy et son grand Ministre, qui ont tant veillé & travaillé pour l'agrandissement de l'Estat, & tous ces vaillants guerriers qui ont si valeureusement executé ses nobles desseins, doivent prendre du repos & du divertissement ; mais encore tout le peuple se doit resjoür, qui après ses inquietudes dans l'attente des grands succès, ressent un plaisir aussi grand des avantages de son prince, que ceux mesmes qui ont le plus contribué pour son service & pour sa gloire». *Ballet de la Prospérité des Armes de la France*. Toulouse [jouxte la copie imprimée à Paris], 1641 (s. p.).

12 No de forma exclusiva, pero sí de manera notoria y mayoritaria. Véase la introducción de Canova-Green. *Op. cit.*

13 Estos *ballets* fueron: *Ballet des triomphes*; *Ballet de la marine*; *Ballet des quatre monarchies chrestiennes*. A continuación se fueron representando otros también evocadores de la guerra con España: *Ballet de la félicité, sur le sujet de l'heureuse naissance de monseigneur le Dauphin*, 1638; *Ballet des resjoysances faites à Paris à la naissance de monseigneur le Dauphin*, 1639; *Balet des rencontres inopinés*, 1640; *Ballet du bureau d'adresses*, 1640; *Ballet de la prospérité des armes de la France*, 1641; *Ballet dancé en l'honneur du roy sur le sujet de ses triomphes*, 1642.

14 Clara Rico Osés. 'Presencia e imagen de España en los libretos de los ballets de cour franceses de la primera mitad del siglo XVII'. In: *Revista de Musicología*, vol. 28. Madrid, 2005. p. 1181-1200. Ver de la misma autora: *L'Espagne vue de France à travers les ballets de cour du XVIIe siècle*. Ginebra: Papillon, 2012.

15 Canova-Green. *Op. cit.*, p. XV-XVII.

España tiránica e imperial, que aspira a la monarquía universal, pero cuyo sino es el declive. Así, el *ballet* era un medio entre otros – aunque por su capacidad de impacto quizá el primero de entre todos – para difundir la justificación de la participación de Francia en la guerra de 1635.

La justificación de la acción internacional de Francia era también un retrato de la propia monarquía francesa, y en última instancia del príncipe que la encarnaba¹⁶. La imagen regia subyacía en todos los *ballets de cour* desde los orígenes del género, pero hasta entonces se refería a aspectos genéricos de la realeza. A partir del nacimiento de este «*ballet de cour politique*», el retrato de la realeza sobre la escena adoptó los rasgos concretos de este discurso «redentorista». Mientras que la monarquía de España se definía por su carácter eminentemente «católico», la francesa buscaba el eje de su identidad – y por ende la justificación de su política internacional – en una misión redentora de alcance europeo. Luis XIII era la personificación de aquella Francia liberadora, paladín de una Europa amenazada por la tiranía¹⁷. Representado por otros o representándose a sí mismo, bajo la apariencia de alegorías recurrentes y fácilmente comprensibles – Francia, Francion, el Hércules Gálico, el Gallo francés, Apolo, el Sol... – el rey declaraba su vocación de abatir a los tiranos e instalar en Europa un imperio de libertad para sus pueblos, como declaraba, bajo los rasgos de Francion, en *Europe, comédie heroïque* a propósito de los catalanes:

Il est vrai je maintiens et maintendrai toujours, des peuples affranchis qui cherchent mon secours [les Catalans], Qui ne s'étaient donnés que sous des lois restreintes, Qu'libère impérieux a fièrement enfreintes. Je n'ai pas recherché qu'ils me firent leur roi : Je suis assez content qu'ils vivent sous leur loi ; Et j'atteste des Dieux la puissance suprême, Que qui se donne à moi je le rends à lui-même¹⁸.

La revolución del siglo, argumento

El *ballet* representado en Barcelona en 1644 corresponde, desde un punto de vista formal al *ballet à entrées* consolidado a partir de los años veinte en la corte francesa¹⁹. Desde el punto de vista de la temática constituye un claro ejemplo de este género de «*ballet político*» propio de los últimos decenios del reinado de Luis XIII. El argumento retoma el tema de la monarquía francesa

16 Para el *ballet* «político», como forma de retrato regio, véase Françoise Bardou. *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII*. Mythologie et politique. Paris: A. et J. Picard. p. 231; Canova-Green. *Op. cit.*, p. XI-XV.

17 Este discurso se asentó a partir de la adopción decidida de una política anti-española y de la entrada en guerra de 1635. Por oposición al discurso del partido devoto estructurado en torno a la reina María de Médicis, que promovía la imagen de un rey cruzado, los «buenos franceses» que daban su apoyo a la política de Richelieu, privilegiaron la representación ideal de un rey liberador de Europa. Véase Alexandre Y. Haran. *Le lys et le globe. Messianisme dynastique et rêve impérial en France aux XVIe et XVIIe siècles*. Paris: Champ Vallon, 2000. p. 250. Tal discurso fue invocado en todas las intervenciones militares francesas en Europa: Lorena, Italia, Cataluña, Portugal, y más tarde Nápoles. La formulación de este discurso puede hallarse en grabados de la época, obras políticas o escénicas. El duque de Rohan hacía alusión a la vocación de Luis XIII como rey «liberador» en la dedicatoria de su libro *Le parfait capitaine: «vous estes un gran Prince, sur lequel toute la Chrestienté a les yeux ficez comme sur le Restaurateur de sa liberté»*. Duc de Rohan. *Le parfait capitaine*. Paris, 1638, 2ª página de la dedicatoria (s. p.). El jesuita René de Cérésiers otorgaba a Luis XIII el título de «*Protecteur Général des Princes Opprimés*» René de Cérésiers. *Le Tâche françois*. Paris: veuve I. Camusat et Pierre Lepetit, 1648. p. 475.

18 *Europe, comédie heroïque*. Paris: Henry Le Gras, 1643. p. 89. Esta obra de teatro ha sido tradicionalmente atribuida al propio Richelieu, que la habría escrito con la ayuda de Jean Desmarets de Saint-Sorlin.

19 Paquot. *Op. cit.*, p. 192.

liberadora, dando protagonismo al caso de Cataluña. Para resumir el argumento de la obra, Europa rechaza la dominación de «Castilla», acogiendo benignamente a la valerosa Francia protectora de los oprimidos: Italia, Lorena, Cataluña, los flamencos, los americanos... La obra termina por un elogio dedicado a la ciudad de Barcelona. Así «la revolución» que según la obra había de marcar «el siglo» era el cambio de dinámica en el escenario diplomático europeo, donde Francia llegaba a quebrar la hegemonía tiránica de la «castellana» casa de Austria.

La enumeración de las dieciséis entradas de la obra – glosada de algunos elementos o citas del texto – permite conocer de forma precisa el contenido del *ballet*²⁰:

1. Primera entrada: «Cuatro dioses cantan las alabanzas a Europa».
2. Segunda entrada: «Un astrólogo da presagios de las armas de Francia en Europa».
3. Tercera entrada: «Las cuatro estaciones».
4. Cuarta entrada: «La discordia».
5. Quinta entrada: «La princesa Europa con un globo a sus pies y acompañada de Italia y Lorena afligidas, declara que ha de ampararlas. Éstas le declaran sus desdichas».
6. Sexta entrada: Castilla – montada en un Águila – con la Envidia y la Tiranía, pretende robar el globo de Europa, ésta se resiste y le da con una vara en las manos, en la lucha, Europa le rompe un ala y una pierna a Castilla: representando Portugal y Cataluña.
 - a. Castilla interpela a Cataluña: «esse Mariscal Alcides, es el Angel de tu guarda, solo puede ser su azero, remora de mi vengança».
 - b. Castilla se lamenta, «he de ser el Faetón de Europa, o no tendré sangre de Austria» (los Austrias abrasan Europa con su belicosidad).
7. Septima entrada: Francia entra con la Justicia y la Libertad (oposición a la Envidia y la Tiranía que acompañan a Castilla), Europa se levanta de su trono para danzar con Francia.
 - a. Francia dirigiéndose a Cataluña: «Si en mi Magestad tuviera, cabida la vana gloria, tu entrega, o Gran Cataluña, parece que lo ocasiona, Confieso que a tus finezas, se les deve la lisonja, del agasajo que te haze, mi condición cariñosa, Ya en prendas de mi amor tienes, al Mariscal de La Mota, su buena dicha y gobierno, te promete mil vitoria [sic.], No dudes de mi asistencia, resiste agenas tramoyas, brillarás como diamante, engastada en mi Corona».
8. Octava entrada: concierto de música harmoniosa que representa la Fama. Cánticos de «Viva Francia».

20 Sobre el número de entradas Nicolas de Saint-Hubert, primer teórico del *ballet de cour* y coetáneo de Luis XIII escribía: «Un grand Ballet que nous appelons un Ballet Royal est ordinairement de trente entrées. Un beau Ballet, de vingt entrées au moins, et un petit Ballet, de dix ou douze. Non pas qu'il soit nécessaire de s'asubjetir à cette reigle, mais au subjet qui obligera à les augmenter ou à les diminuer». Nicolas de Saint-Hubert. *La manière de composer et faire réussir les ballets*. Paris, S. ed., 1641. p. 5. Citado por Prunières. *Op. cit.*, p. 131. Según esta categorización *La revolución del siglo* sería más que un *petit ballet* sin llegar plenamente a las veinte entradas mínimas de un *beau ballet*.

9. Novena entrada: un correo con un postillón anuncian una batalla ganada a los castellanos.
10. Décima entrada: el «rico curioso» es despojado de sus riquezas por dos soldados.
11. Undécima entrada: dos flamencos son maltratados por un castellano.
12. Decimosegunda entrada: tres abogados son reducidos a miserias y se alistan con un capitán.
13. Decimotercera entrada: un embajador de los reinos del Nuevo Mundo se postra ante Francia implorándole les dé la libertad de la tiranía castellana y les conceda amparo bajo su soberanía.
14. Decimocuarta entrada: un general victorioso en un carro lleva esclavos a castellanos, italianos, alemanes y croatas. Canta la gloria de ser vencedor de castellanos.
15. Decimoquinta entrada: el general victorioso danza con Europa y con Neptuno. Neptuno hace un elogio encendido de la ciudad de Barcelona.
16. Decimosexta y última entrada: siete caballeros franceses: «Ya nunca los de la fama, o tantas glorias se vieron, porque ellos no merecieron, a ver tanta ayrosa dama, en cuya brillante llama, arde nuestro coraçon, con vistosa ostentación, siendo el mayor sacrificio, que da del afecto indicio, de bien sentida pasión».

Imaginarios catalanes en una obra francesa: uso y manipulación simbólica

El primer hecho destacable del *ballet* representado en Barcelona en 1644 es su carácter declaradamente político. La intención propagandística quedaba patente tanto en el argumento como en la publicación del libreto. Pero ¿Qué aspectos singularizaban aquella obra de entre las que se habían consagrado a la misma materia en la corte francesa? Aunque el tema podía ser novedoso en Cataluña, el argumento de la «Francia liberadora» era escasamente original dentro del género de *ballets* políticos franceses. La respuesta está más bien en el imaginario al que se recurría, indisoluble del contexto en que se había generado aquella obra, y en la clara vocación persuasiva que la animaba.

El libreto que nos ha llegado de la obra era la traducción al castellano de la representación de un original – perdido – en lengua francesa. Así parece confirmarlo la *Gazette de France*, que informaba de la representación durante el carnaval de 1644 en Barcelona de un «*ballet à la française*», en el «*palais d'Aytone*», cuyo título era efectivamente «*La révolution du siècle*». Así pues el libreto estaba destinado al público barcelonés que asistió al espectáculo. Dada la identidad de sus intérpretes, «los cavalleros franceses que asisten en esta ciudad de Barcelona», no parece que la obra hubiese podido ser representada en otra lengua que la propia de éstos. Accesoriamente con la publicación del texto traducido se ampliaba su capacidad de impacto sobre un público no francófono, más allá de la puesta en escena que tuvo lugar (o tuvieron lugar, en caso de haber sido varias las representaciones) en el palacio de Aytona durante el carnaval de 1644²¹.

21 Esta iniciativa tenía un precedente en la publicación de la traducción latina del *Ballet des Polonais*, en 1581, con intención de facilitar a los embajadores de Polonia la comprensión del *ballet* representado en ocasión de la elección del duque de Anjou, Enrique de Valois, como soberano de Polonia y Lituania. Véase Ewa Kociszewska. «War and seduction in Cybele's Garden: contextualizing the Ballet des Polonais». In: *Renaissance Quarterly*, vol.

Resuelto el tema del idioma, se trató – y este es uno de los aspectos más interesantes de la *Revolución del siglo* – de interpelar al público catalán con elementos discursivos (términos, representaciones y emblemas) que les fuesen familiares y que formaban parte del universo mental colectivo que le era propio. En esencia, el objeto para el que se había recurrido al imaginario catalán era la caracterización del enemigo, principal elemento de cohesión y fundamento de la alianza entre catalanes y franceses. Aquel enemigo común recibía denominaciones diferentes según fuese considerado desde la óptica francesa o catalana. Para los franceses se trataba de España – a veces Iberia – o «el español», mientras que para los catalanes se hablaba con más frecuencia de «Castilla». Significativamente, en el texto de *La revolución del siglo*, contrariamente al uso francés, se designaba a ese enemigo como «Castilla», y no como «España», asumiendo así la denominación propia del imaginario catalán.

Al mismo tiempo el animal que servía para encarnar al enemigo «castellano» en el *ballet* era un águila, y no un león, cuando éste último, como símbolo heráldico de la nación castellana, era el emblema al que se recurría habitualmente. El simbolismo del león en el discurso anti-castellano desarrollado por la publicística catalana «revolucionaria» merece ser puesto de relieve para comprender mejor lo significativo de esta sustitución de emblemas. La castellanofobia que dió cohesión a la revuelta de 1640 se inscribía en una rivalidad antigua, que sobre todo se había configurado a partir de mediados del siglo XVI, y que recriminaba, entre otras cosas, a la nación castellana la pretensión de apropiarse de la identidad «española». Los catalanes de 1640 mal podían identificar, *a priori*, a su denostado adversario con «España», desde el momento en que ellos mismos se consideraban españoles y, aún los naturales de la «mejor parte de España»²². Un sentimiento cuya vigencia podía mantenerse incluso después de la ruptura del principado con Felipe IV y la entrega a Francia como deja patente la fórmula de Francisco Martí y Viladamor al afirmar que con la proclamación de la soberanía de Luis XIII «pasaban los catalanes a ser españoles de Francia»²³. La ilustración de la castellanofobia que caracterizó la revuelta de 1640 en el terreno de la emblemática fue la carga negativa asociada a la representación heráldica de aquel reino, el «león», figura que dio nombre a los catalanes «malafectos» a la patria – y después desafectos al rey de Francia –, designados como «lleonets», lo que sirvió como alegoría para glosar los vicios de la nación opresora en la publicística revolucionaria y francófila²⁴.

65, nº 3. Chicago, Fall 2012. p. 809-863.

22 El caballero tortosino Cristòfol Despuig fue quién de manera más explícita formuló esta queja en sus *Col·loquis de Tortosa*, obra manuscrita en 1557, que permaneció inédita hasta 1877. El pasaje es ya célebre: «*La major part dels castellans gosen dir públicament que aquesta nostra província no és Espanya y, per ço, que nosaltres no son veraders espanyols, no mirant los pecadors benaventurats quant gran engany reben, y quant ignorants són, y quant segos de enveja y malícia van, que aquesta província no sols és Espanya, mas és la millor Espanya*». Cristòfol Despuig. 'Col·loquis de la insigne ciutat de Tortosa'. In: Juan Antonio González (org.). *eHumanista/IVITRA* (revista electrónica). Santa Barbara, 2012. p. 287.

23 Francesc Martí Viladamor. *Cataluña en Francia, Castilla sin Cataluña, y Francia contra Castilla*. Panegyrico al Christianísimo monarca Luis XIII el justo. Barcelona: L. Deu, 1641. p. 29: «soy Español, aunque por Cataluña vengo a ser Español de Francia».

24 Sobre la asociación del león a los partidarios de «Castilla» durante la fase «revolucionaria» de 1640-1641, véase Antoni Simon i Tarrés. *Ecós catalans i hispànics de la caiguda de Barcelona el 1652*. Discurs de recepció com a membre numerari de la Secció Històrico-Arqueològica de l'Institut d'Estudis Catalans el 29 de novembre de 2007. Barcelona: IEC, 2007. p. 16; Conxita Domènech. *La guerra dels Segadors en comedias y panfletos ibèrics: una guerra contada a dos voces*. Colorado: tesis de doctorado, University of Colorado, 2010. p. 184-185. Uno de los mejores ejemplos que ofrece la literatura publicística de este discurso emblemático negativo asociado al león en Viladamor. *Op. Cit.*. Los capítulos 3-7 son expresamente consagrados a este particular (para hacernos una idea el capítulo 5 se titula: «Como el Leon es mas propriamente (sic.) hieroglyphico de vicios, y defectos. Confirmase de passo con los Leones de Castilla»).

El discurso castellanófono catalán permitía dejar a salvo a quién, en última instancia, era el responsable de los tan denostados soldados y ministros que habían maltratado al principado: el rey. En la voluntad de librar al Felipe de Austria del escarnio público subyacían principios políticos con fuertes implicaciones sentimentales. El primero era salvaguardar la fidelidad catalana, auténtico timbre de honor de un principado que se preciaba de haber servido siempre esforzado y rauda a sus soberanos. En segundo lugar, la propia experiencia a la vez íntima y colectiva, de una larga adhesión a la realeza encarnada por la casa de Austria. Del arraigo de este monarquismo popular y de su especificidad «austriacista» entre los catalanes durante la crisis de 1640-1641 abundan los testimonios. Desde la genérica lealtad al rey como «idea» o «principio» manifestada tanto por las salvas al monarca proferidas durante los motines populares (empezando por el motín del Corpus de Barcelona) como por las persistentes referencias al «servei del rey» en las deliberaciones de la *Junta de Braços* de 1640; hasta el más genuino apego a la casa de Austria que substanciaba esa realeza, reflejada en el hecho que, aún después de la entrega a Francia, los retratos de los príncipes de aquella dinastía continuasen inalterables en edificios públicos. El hecho más llamativo es que el retrato de Felipe IV en el salón real de la Diputación se mantuviese en su sitio, en la natural continuidad de sus antecesores, durante la revuelta y incluso después ya consumada la ruptura, cuando ya se había proclamado a Luis XIII como soberano de Cataluña²⁵. Aún cuando aquel respeto «institucional» a la figura de un soberano que ya no era el propio – y que tras la proclamación de Luis (XIII) II de (Francia) Cataluña, pasó a ser denominado por sus antiguos súbditos catalanes como «el rey de Castilla» – no fuese prueba suficiente de la pervivencia de un cierto «dinasticismo austríaco», sí podemos afirmar que el significado que los dirigentes catalanes quisieron dar a la ruptura con Felipe no fue de rechazo dinástico. La ruptura dinástica fue consecuencia inexorable de una crisis cristalizada en el sentimiento anticastellano.

La sustitución simbólica en el *ballet* de 1644, en que Castilla y no España, era representada por el símbolo dinástico del águila, y no por el emblema «nacional» del león, parece la respuesta de las autoridades francesas a aquel problemático respeto formal catalán hacia la vieja dinastía, que ponía en entredicho el derecho de sangre de los Borbones franceses. Haciendo una rauda identificación de la «nación enemiga» con la antigua casa real, se invitaba a «arrancar hasta las raíces» (empleando la terminología que usaba Martí Viladamar en una de sus obras), cualquier resto de apego austriacista. La especificidad de esta manipulación simbólica realizada por el nuevo régimen borbónico – y más concretamente por el entorno del virrey, como responsable intelectual de aquella obra – salta a la vista cuando la confrontamos con el grueso del aparato propagandístico francés – grabados u obras escénicas – donde el águila suele representar al Imperio, pero nunca a España o, raramente de manera explícita a la casa de Austria²⁶. De entre todos los ballets de cour franceses cuyo texto hemos consultado, *La revolución del siglo* es el único caso en que se hace una referencia categórica a «la sangre de Austria». Precisamente la mención se halla en la sexta entrada, para aludir al temperamento destructor de Castilla, personaje que exclama «he de ser el Faetón de Europa, o no tendré sangre de Austria».

La intencionalidad manifiesta de introducir el componente «austrófono» en el sentimiento anticastellano tan extendido en Cataluña, incurría en un terreno problemático de la representación de la majestad en la provincia, que de hecho, había quedado confundida con los símbolos de

25 Joep Maria Sans i Travé et alii (orgs.). *Dietaris de la Generalitat de Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1999. vol. 5. p. 1367.

26 En ninguno de los *ballets de cour* de tema político representados en Francia hemos hallado rastro de águilas que encarnen a «España». En la obra teatral *Europe, comédie héroïque*, Iberia y Austrasia son dos personajes diferentes, concurriendo también el personaje de Germania. La denominación «austriaca» queda implícitamente reservada a la rama imperial de la dinastía.

la dinastía austríaca. Para los ojos de un catalán de aquel tiempo, la visión de Europa quebrando el ala y la garra del águila sobre la que estaba montada «Castilla», podía suscitar una cierta extrañeza, en atención a la reverencia que aquel animal recibía en la práctica totalidad de las ciudades catalanas como emblema de la majestad. El entremés de «l'àliga» siguió representándose durante toda la época francesa ante virreyes y grandes personalidades, en fiestas o solemnidades tan cruciales como el Corpus, perpetuando así una tradición que – si bien se remontaba de manera muy localizada a la época medieval – se había extendido generalmente durante los años del reinado de la casa de Austria, poniendo de manifiesto la inpronta austríaca que marcaba el imaginario de la realeza en Cataluña²⁷.

A partir de esa manipulación de términos y símbolos que definían – y confundían – la identidad dinástico-nacional del enemigo (Castilla-España-Austria-león-águila), a lo largo de las entradas 10, 11, 12 y 13, el hilo argumental redundaba en el tema clásico de la tiranía castellana evocando estereotipos procedentes de la leyenda negra, por un lado, y del anticastellanismo catalán revolucionario, por otro lado. En el primer caso se recurría a los que eran probablemente los dos *topoi* más manidos del discurso antiespañol: la opresión de flamencos y la destrucción de las Indias bajo el yugo castellano (entradas 11 y 13). En el segundo caso, sin mencionar explícitamente a Castilla ni a Cataluña, se representaban escenas que hacían pensar fácilmente en los agravios denunciados por los catalanes en 1640, las exacciones de los alojamientos militares – ilustradas en la décima entrada con el tema del rico expoliado – y la ruina de dos abogados, que significativamente, tomaban las armas (entradas 10 y 12). En ambos casos las víctimas de agravio eran personas notables: un rico, o dos letrados, aspecto que parece indicar la vocación de sugestionar a un público capaz de identificarse con aquellos modelos sociales.

El último préstamo al imaginario catalán se produce en la decimosexta y última entrada del *ballet* en que siete gentilhombres franceses se refieren a los «barones de la Fama», personajes que según una leyenda del siglo XVI habrían llegado desde el reino franco para liberar la tierra catalana del yugo moro. En la leyenda los barones eran nueve (y no siete), y sobre todo, combatieron a las órdenes de un caudillo: Otger Cataló, de quién el principado habría tomado su nombre²⁸.

Seis de los actores que participaban en aquella última entrada eran títulos del reino de Francia, con lo que con toda propiedad se podía hablar de ellos como de «barones». El mensaje era claro: aquellos barones franceses danzantes, representantes de la nobleza de Luis XIII, eran además de los émulos los descendientes de los que ocho siglos atrás habían liberado a los catalanes de una opresión odiosa, bajo el impulso de Carlomagno. Hace irrupción en la obra el carolingismo que de manera tan persistente había marcado el discurso «patriótico» catalán, determinante en la justificación del cambio de soberanía. Se notará que los interpretes no aparecían – o al menos no se indica tal cosa en el libreto – disfrazados de los barones legendarios: su propia identidad se superpone a la de los personajes antiguos, que solamente son evocados en el texto que ellos mismos declaman. Las máscaras han caído y la nobleza francesa combatiente, que ha monopolizado la escena del *ballet*, se muestra a sí misma sin necesidad de disfraz ante los ojos de la nación que ha venido a liberar²⁹.

27 Para el entremés de «l'àliga» véase: Jordi Soldevilla i Roig. *L'àliga de Cervera*. Bestiari festiu als Països Catalans, segles XIV-XX. Cervera: Museu Comarcal de Cervera, 2008. especialmente p. 87 y ss. El entremés de «l'àliga», existía desde el siglo XIV en Barcelona, y en el XV en Valencia y Cervera. Su generalización se produjo durante el siglo XVI a prácticamente todas las ciudades de Cataluña: Gerona (1513), Tarragona (1531), Lérida (1556), Tortosa (1556), Manresa (1593), Montblanc (1598), Vilafranca (1600), Olot (1601), Reus (1626).

28 Sobre la leyenda de Otger Cataló y los nueve barones de la Fama, véase Eulàlia Duran. *Sobre la mitificació dels orígens nacionals de Catalunya*. Barcelona: IEC, 1991.

29 Podía darse el caso que los actores de las obras representasen sobre la escena su propio papel en el mundo.

La alegoría de la unión franco-catalana a través de la retórica del espacio: La Mothe y Cataluña

¿Qué sabemos de la puesta en escena de *La revolución del siglo* (o más exactamente de *La révolution du siècle* dado que pensamos ahora en el espectáculo en movimiento y no en el texto publicado)? Conocemos por la *Gazette de France* el lugar donde se produjo el *ballet*: el palacio de Aytona, sabemos por el propio texto la identidad de los caballeros franceses que lo interpretaron, y, por último, conocemos – gracias a la correspondencia del visitador Pierre de Marca – el papel destacado que desempeñó el virrey La Mothe en su organización, comanditario también de la traducción del libreto, como precisa el editor del mismo.

Todos estos elementos, leídos junto con diversos aspectos del texto de la obra nos permiten desentrañar el significado político del espectáculo en la plenitud que sólo podía alcanzar a través de la puesta en escena.

Si volvemos al texto constataremos la ausencia – aparente – de dos personajes a los cuales, sin embargo, se alude de manera persistente: Cataluña y el virrey mariscal de La Mothe. En el caso de Cataluña llama la atención esta ausencia si pensamos en el hecho que el personaje del «*catalan*» había venido apareciendo en diversos *ballets* franceses desde, al menos, 1640³⁰. La ausencia parece en realidad una decisión plenamente asumida por el autor del *ballet*, y se comprende en el momento en que integramos el espacio de la representación y al público asistente dentro de nuestra óptica de análisis. Las menciones a Cataluña se producen en la sexta y séptima entrada, en que el principado es apostrofado por Castilla – tiránica – y Francia – liberadora –, respectivamente. Sin un personaje que la encarne sobre la escena, Cataluña está en realidad presente a través del público, quién es una incorporación de la provincia. Las élites barcelonesas que se congregaron en el palacio de Aytona para contemplar el *ballet* eran las destinatarias del mensaje de la obra, sin cuya presencia ésta perdía todo su sentido. La ausencia significativa de «Cataluña», como personaje del *ballet* de Barcelona remite, en realidad, a la vocación misma de aquella representación: establecer un diálogo entre Francia y Cataluña a los dos lados de la escena.

El hecho que los interpretes del *ballet* fuesen los «cavalleros franceses que asisten en esta ciudad de Barcelona» – se trataba de los oficiales franceses de más alta graduación – y que ningún catalán participase en la representación, infundía fuerza a esta forma de diálogo entre el espectáculo y el público. Quedaba así claramente delimitado el campo del emisor y del destinatario del mensaje vehiculado por el argumento de la obra.

En esta construcción metatextual el virrey La Mothe actuaba como nexo. Tanto Castilla como Francia en sus declaraciones a Cataluña le convertían en protagonista a través de múltiples referencias, primero designado como «ese mariscal Alcides», luego como «Ángel de la guarda» del principado, y al fin explícitamente por su nombre y calificado como «prenda de amor» de Francia, garante de la dicha y el buen gobierno de la provincia.

Así sucedió, por ejemplo, en el *Ballet de la prospérité des armes de la France*, en 1641, en el que el duque de Enghien y el conde de Harcourt, generales en jefe de los ejércitos franceses en Flandes e Italia respectivamente durante la campaña precedente, aparecían interpretando – entre otros personajes – a Júpiter *imperator* (Enghien) y a Hércules *gaulois* (Harcourt).

30 El personaje del «catelan» (sic.) aparece por primera vez en el *Ballet du bureau des postes*, celebrado en diciembre de 1640 ante el príncipe de Condé y en el que bailó su hijo, el joven duque d'Enghien; y de nuevo en el *Ballet sur les triumphes du ro. Lacroix. Op. cit.*, vol. VI. p. 18 y 53. También en la obra teatral *Europe, comédie heroique* aparecía un personaje representando al Catalán.

Esse Mariscal Alcides, es el Ángel de tu guarda, solo puede ser su azero, remora de mi vengança [...] Si en mi Magestad tuviera, cabida la vana gloria, tu entrega, o Gran Cataluña, parece que lo ocasiona, Confiesso que a tus finezas, se les deve la lisonja, del agasajo que te haze, mi condición cariñosa, Ya en prendas de mi amor tienes, al Mariscal de La Mota, su buena dicha y gobierno, te promete mil vitoria [sic.], No dudes de mi assistencia, resiste agenas tramoyas, brillarás como diamante, engastada en mi Corona.

¿Dónde estaba La Mothe? No se hallaba sobre la escena, como revela el libreto, por lo que su lugar había de encontrarse entre el público, y naturalmente a la cabeza de éste. El hecho que el virrey no subiese a la escena era otra elección asumida del espectáculo para mejor subrayar su identidad de primer señor catalán dentro de la corona de Francia, por su dignidad de duque de Cardona³¹. Como «primado» de la nobleza catalana (único duque del principado) su lugar se encontraba fuera de la escena a la cabeza de un público que como hemos visto «incorporaba» de forma mística a la provincia «expectante».

Pero la presencia de La Mothe, ausente igual que Cataluña sobre la escena, no parece limitarse a alusiones salidas de la boca de los personajes. Más tarde, las entradas decimo cuarta y decimo quinta muestran a un general victorioso, héroe francés vencedor de castellanos y otras naciones que adquiere un protagonismo inigualable. Bajo la identidad indefinida de este personaje puede adivinarse fácilmente el retrato en alegoría del virrey. En la entrada catorce el general «vencedor de castellanos» aparece en un carro triunfal arrastrando a esclavos vencidos castellanos, italianos, alemanes y croatas. Seguidamente el mismo general danza con Europa y con el divino Neptuno. Doblemente vencedor en el continente y en los mares, los éxitos militares del caudillo francés desbordan los límites de Cataluña. Este retrato en filigrana de La Mothe puede interpretarse como una referencia a la globalidad de su trayectoria militar, antes de su mandato en Cataluña, recordando su presencia en prácticamente todos los frentes bélicos abiertos por la monarquía francesa contra España: Alemania, Flandes, el Franco condado e Italia; además de las operaciones en que participó apoyado por la flota francesa. La Mothe aparecería así como héroe total de la monarquía francesa, y el *ballet* desvelaría su vocación *ad maiorem pro-regis gloriam*. Una imagen que, en el contexto delicado de 1644, no puede dissociarse de las necesidades de afirmación del propio La Mothe, cuya reputación se había resentido tras la mediocre campaña de 1643 y los primeros signos de desgaste de su gobierno en el principado, comprometido también por la escasez de apoyos en la corte francesa. No sólo quedaba reforzada su imagen con la evocación indirecta de sus victorias pasadas, sino que, a través de la despersonalización que permitía la alegoría, se podía también ver una identificación de la figura del virrey con la del rey, a quién La Mothe debía toda autoridad y rango en la provincia por ser su *alter-nos*.

Aún podríamos asociar este retrato alegórico-heroico de La Mothe con la última entrada del *ballet*, la de los barones franceses que recordaban en su recitativo a los legendarios barones francos «de la Fama». La notoria ausencia de Otger Cataló entre ellos, puede remitir a las entradas precedentes del «general victorioso», y el retrato heroico-alégorico de La Mothe-Francia, se convierte en una evocación de Otger Cataló.

Si La Mothe se hallaba, como «Cataluña», en el espacio exterior a la escena, y formando parte

31 La Mothe había sido generosamente premiado por Luis XIII por sus victorias militares en el principado con el título ducal de Cardona, y su importantísimo patrimonio anejo poco antes de ser nombrado virrey. La corona ducal de Cardona se consideró vacante por la fidelidad de sus titulares a Felipe IV. Véase Aznar. *Op. cit.*, p. 210-211.

de esa «Cataluña» incorporada por el público barcelonés, su presencia no se limitaba a la de ser espectador pasivo, como aquella. En su caso, el virrey contemplaba su propio retrato en las alegorías del «general victorioso». La omnipresencia del virrey, primer espectador, y único personaje no «nacional» con un protagonismo individual en la obra, se desdoblaba a ambos lados de la escena, construyendo un solo y mismo espacio, en el que el mundo y su representación quedaban confundidos. La Mothe era, como espectador, la cabeza del «cuerpo» de Cataluña, congregado en aquel espacio exterior a la escena. A la vez, su presencia alegórica sobre la escena le convertía en el primero de los «caballeros franceses», a título de virrey y capitán general, presencia sobredimensionada por su ausencia física. Primado de los nobles catalanes por su reciente título ducal y primero de los barones franceses que servían en el principado, La Mothe era un hombre puente, en el que convergían las dos naciones. Héroe francés sobre la escena, señor catalán fuera de ella: primer espectador de la sala y primer personaje de la obra.

Aún podríamos ahondar en esta retórica del espacio que daba sentido al espectáculo considerando la «dignidad» del lugar de la representación, el palacio de Aytona, fastuoso edificio de la familia Moncada, que tras su expropiación, se había convertido en propiedad del rey y se usaba como residencia ocasional de algunos de sus más altos oficiales³². El palacio de los Moncada – marqueses de Aytona – había servido antes como residencia regia durante la visita de Felipe III a Barcelona, en 1599³³. El hecho de que la *Gazette* se refiriese al «*palais d'Aytona*» y no al «*hôtel d'Aytona*» (empleando una expresión reservada sólo a las residencias regias o episcopales), subraya la condición real del espacio de representación y pone un claro acento cortesano en la producción del *ballet*, asimilándolo a un «*ballet royal*».

El espacio del palacio «real» de Aytona, encerraba, a través de un diálogo entre fábula y realidad, entre la «escena» y lo que había fuera de ella, una representación ideal del mundo y su historia más inmediata y viva. Los papeles quedaban bien repartidos y delimitados: Francia en escena, Cataluña expectante, y, omnipresente fuera y dentro de la escena, La Mothe, virrey francés de Cataluña y duque catalán en Francia. Encarnando al rey en la provincia, y a la nobleza catalana en el reino de Francia, el mariscal se convertía en el punto de convergencia de un juego de espejos paralelos entre la realidad y su puesta en escena, una *myse en abyme* que ofrecía una re-presentación ordenada de la unión de Cataluña y Francia.

Artigo recebido para publicação em 18 de dezembro de 2014.

32 Bibliothèque Nationale de France. *Fonds Baluze*, 105. *Carta de Pierre de Marca a Le Tellier*, 25/03/1648. fl. 49.

33 Alfredo Chamorro Esteban. *Ceremonial monárquico y rituales cívicos*. Las visitas reales a Barcelona desde el siglo XV hasta el XVII. Barcelona: tesis de doctorado, Universitat de Barcelona, 2013. p. 306.