

*La música de las reinas de Francia:
Ana y María Teresa de Austria*

Marie-Bernadette Dufourcet Bocinos

En la cumbre de su poder europeo, los Habsburgo dieron dos princesas al reino de Francia (Ana Mauricia, en 1615, hija del rey de todas las Españas, Felipe III, y después, en 1660, su sobrina María Teresa, hija de Felipe IV), cuando el ilustre linaje español caminaba dramáticamente hacia su ocaso. La primera casó con Luis XIII, un rey músico, aficionado al baile y compositor de vez en cuando, hijo de Enrique de Borbón, rey de Navarra, a quien también le atraía la danza. A pesar de los disturbios políticos y religiosos de su tiempo, el rey Enrique participó a lo largo de toda su vida en los brillantes espectáculos de su corte, dirigidos tanto a la diversión de la nobleza como a la puesta en escena del poder, cada vez con mayor elaboración artística. En cuanto a María Teresa, se unió a su primo hermano, Luis XIV, bailarín virtuoso, quien estimuló los espectáculos aliando música, teatro y danza. La presencia de estas dos infantas españolas en la corte francesa cubrió buena parte del siglo XVII, desde 1615 hasta la muerte de María Teresa en 1683. Un largo período de la vida musical francesa en la que vamos a intentar observar y definir el papel que hayan podido desempeñar.

Ahora bien, en una época en la que culminan los absolutismos monárquicos, el poder heredado por un príncipe o, en menor medida, por una princesa, es básicamente el de un individuo, responsable ante Dios y no ante los hombres; ese poder no se divide con el cónyuge. Si se trata de una mujer, como es el caso más general, entonces el estatuto de consorte, muy ambiguo, se encuentra con más razón aminorado, siguiendo el ejemplo general del papel de la esposa y de la mujer en la sociedad contemporánea: el fortalecimiento del poder absoluto del

rey debilita claramente el papel de su esposa; la única excepción –y es aquí donde reside la ambigüedad del sistema monárquico francés– se produce cuando fallece el rey con un heredero menor de edad, y cede temporalmente el poder a su mujer que se convierte en regente, enfrentada repentinamente y sin preparación al ambiente masculino de los consejeros de corte: ese fue el caso de María de Médicis y luego de su nuera Ana. A causa de la antinomia profunda que existía entonces entre el poder, considerado como atributo masculino por naturaleza, y el sexo llamado débil, destinado a la sumisión y a la procreación, la reina Isabel I de Inglaterra evitó la dificultad manteniéndose soltera y trascendiendo el género al que pertenecía, dando de sí misma la imagen de una virgen triunfante, de esposa divina.

En estas circunstancias, imaginamos la serie de dificultades psicológicas enfrentadas por ambas infantas, muy jóvenes y además extranjeras, primero para integrarse en su nuevo entorno, antes incluso de atreverse a dar una opinión personal. A causa de la inferioridad intelectual en la que las convenciones culturales de la época tratan de mantener a la mujer, aunque fuera de alto rango, el pensamiento y la acción femenina dependen esencialmente de una comunicación oral, luego efímera. La dificultad para el investigador consiste en escudriñar las sombras detrás de la figura del rey para divisar en ellas a la reina, como individuo autónomo, si resulta suficiente la proyección de su personalidad. La gran oportunidad de Ana de Austria fue precisamente mostrarse a plena luz durante sus ocho años de regencia.

En ese contexto ¿cómo se han asentado las personalidades respectivas de Ana y María Teresa en la corte, en particular en el campo musical? ¿De qué plantilla de músicos y de qué nivel artístico disponían una y otra? Si bien estas actividades constituyen un elemento importante a tener en cuenta, no resumen por sí solas las experiencias musicales que las reinas vivieron o suscitaron en el curso de sus existencias francesas. Por lo que se refiere a la producción musical general, resultará interesante buscar en ella y tal vez detectar alguna influencia relacionada con su presencia. Será necesario rastrearla con detalle en los numerosos espectáculos o celebraciones, tanto profanas como religiosas, organizadas dentro y fuera de la corte, en aquellos casos en los que existe una relación directa con ellas.

Pero antes, pasaremos rápidamente revista a su primer contacto con la música en Francia, tomando como ejemplo las etapas iniciales de su viaje hacia París. Aunque las circunstancias políticas fuesen diferentes, ambas reinas

vivieron ceremonias de boda y festejos similares, a causa de su común origen familiar y de los marcos geográficos donde transcurrieron: orillas del Bidasoa, San Juan de Luz, Bayona, Burdeos y París, por citar sólo las principales etapas.

I. LOS PRIMEROS CONTACTOS CON LA MÚSICA FRANCESA

El Bidasoa y la Isla de los Faisanes

Su primer contacto con la música practicada en Francia tuvo lugar a su llegada en la isla de los Faisanes¹; Ana pudo oír conjuntos instrumentales que tocaban desde la orilla, haciendo eco a los músicos españoles instalados en la orilla opuesta. Cuando llegó, a su vez, María Teresa a la frontera, los cronistas² dejaron de lado los aspectos musicales. Por ejemplo, la dama de honor de la reina madre, Madame de Motteville, se detiene más bien en los aspectos visuales, como la vestimenta, los peinados, los adornos..., pero no da ningún detalle sobre la música oída en esta ocasión. Los cronistas y memorialistas³ son demasiado frecuentemente avaros de detalles precisos sobre la identidad de los músicos y su repertorio, reduciendo el estudio a emitir muchas hipótesis y pocas certidumbres en función de los músicos en servicio durante el mismo período. Por otro lado, los múltiples cargos de muchos de los músicos, los cambios de asignación, la organización por semestre de algunos puestos, complican la tarea de

¹ El intercambio de las princesas Isabel de Francia y Ana de Austria tuvo lugar en el Bidasoa el 9 de noviembre de 1615; la acogida de la infanta en la isla de los Faisanes se hizo el 7 de junio de 1660.

² F. Colletet, *Journaux historiques, contenant tout ce qui s'est passé de plus remarquable dans le voyage du roy et de Son Éminence, depuis leur départ de Paris, le 25 juin de l'an 1659, pour le traité du mariage de Sa Majesté et de la paix générale, jusqu'à leur retour; avec une exacte recherche de ce qui s'est fait dans les conférences des deux ministres et dans le mariage du roy avec l'infante d'Espagne... et leur entrée dans toutes les villes de leur passage, et leur triomphe dans leur bonne ville de Paris*, París 1660; véase también Madame de Motteville, *Mémoires* V, en M. Petitot (ed.), *Collection des Mémoires relatifs à l'Histoire de France*, París 1824, XL, pp. 50 y ss.

³ Como Madame de Motteville.

reconstitución de los personales presentes durante esas ceremonias. Los oyentes que presenciaban los actos se satisfacen la mayoría de las veces con mencionar los “ruidos” de cañones, trompetas y tambores, las agradables “sinfonías”, confinando toda la labor de los compositores e intérpretes a su función convenida, a saber, procurar un fondo sonoro anónimo de segundo plano, al que el oído no presta más que una distraída atención.

Mientras el rey Luis XIII esperaba a su esposa en Burdeos para oficializar su matrimonio, Ana fue recibida de manos del duque de Uceda por el duque de Guise, escena inmortalizada algunos años más tarde por Rubens siguiendo el encargo de María de Médicis para la famosa serie de cuadros glorificándola y destinados al adorno de su palacio (el palacio del Luxembourg en París). El duque de Guise había venido acompañado por músicos de la capilla real, de violines, oboes, tambores y trompetas⁴. El compositor Nicolás Formé (1567-1638), que había sucedido en 1609 a Eustache Du Caurroy como director de la capilla, oficiaba muy seguramente en la catedral de Burdeos, así como el superintendente de la música del rey desde 1613⁵, Michel Fabry, actuaría, sin duda, como director musical. Del mismo modo, es difícil imaginar que no estuviesen presentes, por lo menos en la catedral de Burdeos, Gabriel Bataille el padre, maestro de música de María de Médicis y sobre todo Antoine de Boësset, compositor favorito de Luis XIII, también maestro de música de la reina madre y de los niños de la cámara

En sus obras sagradas, Formé había abierto el camino hacia el estilo concertante barroco que iba a florecer con sus sucesores a partir del maestro de la capilla real Jean Veillot (fallecido en 1662). El conjunto instrumental estaba en la orilla francesa del Bidasoa y alternaba con los músicos del rey de España que se encontraban en frente. Momentos antes, mientras la infanta bajaba hacia el río desde Behobia y entraba con su séquito en los pabellones construidos en la isla, se había dado a oír un coro.

⁴ E. Ducéré, *Un échange de princesses: Elisabeth de France et Anne d'Autriche (1615)*, *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Pau* XX (Pau 1891), Separata, pp. 9, 22, 23.

⁵ Había comprado a Pierre Guéron la mitad de su cargo de maestro de música de la reina María de Médicis.

San Juan de Luz

Tras haber alcanzado la orilla francesa, el 9 de noviembre de 1615, Ana y su cortejo prosiguieron su camino y fueron recibidos el mismo día en la iglesia de San Juan de Luz por el obispo de Bayona el navarro Bertrand d'Echoux (Echoux); durante la ceremonia de acción de gracias, los cantores de la capilla del rey, unidos a los de la iglesia, cantaron un *Te Deum*⁶. No sabemos nada más del programa. Pierre Chabanceau de La Barre, organista de la capilla real desde Enrique IV y futuro organista de la reina quizás tocara los órganos.

El 7 de junio de 1660, María Teresa se para a su vez en San Juan de Luz, etapa esencial para ella, ya que sus bodas solemnes con Luis XIV (de las que hablaremos más adelante), tendrían lugar en este pueblecito de pesca. Tras una primera noche pasada en San Juan de Luz, la memorialista Madame de Motteville cuenta como la nueva reina había ido a la comedia, espectáculo que incluía tradicionalmente música y danza, sin ninguna duda con la participación de una compañía española a la que se refiere la duquesa de Montpensier en sus memorias⁷; esta tropa estaba presente en la villa desde la llegada de la corte a principios del mes de mayo, para mayor diversión de la reina madre Ana, gran aficionada al teatro:

*Nous avions à Saint-Jean-de-Luz des comédiens espagnols; la Reine [Anne] alloit les voir tous les jours, et moi assez rarement. Ils dansoient et chantoient entre les actes, et s'habilloient en ermites et en religieux; faisoient des enterremens et des mariages, et profanoient beaucoup les mystères de la religion. Ainsi bien des gens en furent scandalisés. Les Italiens en faisoient de même lorsqu'ils vinrent en France, et on les en désaccoutuma*⁸.

⁶ E. Ducéré, *Un échange de princesses...*, p. 23.

⁷ Madame de Montpensier, *Mémoires* IV, en M. Petitot (ed.), *Collection des Mémoires relatifs à l'Histoire de France*, París 1825, XLIII, pp. 489-490.

⁸ Trad. por M.-B. Dufourcet:

Teníamos en San Juan de Luz a comediantes españoles; la Reina [Ana] iba a verlos todos los días, y yo con poca frecuencia. Bailaban y cantaban entre los actos, y se vestían como eremitas y religiosos; celebraban entierros y bodas, y profanaban mucho los misterios de la religión. Así se escandalizó mucha gente. Los Italianos también hacían eso cuando vinieron a Francia, y se les desacostumbró.

La personalidad y los gustos de la reina Ana son característicos de la paradoja típicamente hispánica entre una concepción religiosa muy respetuosa de los preceptos religiosos y por otro lado un gusto marcado por ese género de espectáculo popular. La sociedad francesa tampoco es exenta de fuertes contradicciones: apasionada por la danza, menos estricta sobre el plan religioso que la sociedad española, pero al mismo tiempo a veces más rigorista y devota en todo lo que toca al teatro. Veremos adelante que los gustos artísticos personales de la reina Ana combinados con su cultura religiosa no son, a nuestro parecer, extraños a la evolución del paisaje musical francés.

Por otra parte, el cardenal Mazarino vino acompañado por sus propios músicos, los cantantes Anna Bergerotti, Atto Melani (*castrato*) y probablemente Tagliavacca⁹, seguidos por cantantes italianos llegados a París para preparar el suntuoso espectáculo planeado para los festejos de las bodas reales en la capital. Durante el desplazamiento de la corte, Luis XIV se mostró particularmente apasionado de música italiana que escuchaba durante varias horas cada noche. Casi seguramente Lully habrá dirigido su banda de los *Petits Violons* (“pequeños violines”), lo que confirma el que compusiera a fines de 1659 los aires de danza del “*Ballet de Toulouse*”.

Bayona

El viaje de Ana, que iba a reunirse con su esposo en Burdeos, prosigue con una entrada solemne en Bayona, decorada para la circunstancia; la orquesta de Tolosa (sin duda la banda municipal de oboes de Toulouse) dirigida por un tal Matelin¹⁰ que ya había tocado sobre un arco de triunfo para la acogida de Isabel de Francia camino de España, se habría quedado para honrar a la nueva reina de Francia en su venida. Sin embargo, los Bayoneses que habían preparado con grandes gastos una recepción fueron muy decepcionados ante la entrada tardía de la reina Ana en la ciudad el 11 de noviembre de 1615, notando los testigos que había entrado

⁹ Cf. J. de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, París 2002, p. 108.

¹⁰ E. Ducéré, *Un échange de princesses...*, p. 11.

muy tarde, y a la lumbre de las antorchas, que le impidieron ver los grandes y ricos adornos de la ciudad, y a los ciudadanos la satisfacción que hubiesen deseado [por su parte] ¹¹.

El lector moderno también se ve a su turno decepcionado, frente a festejos prácticamente anulados por un retraso del horario...

El que los documentos mencionen la presencia de músicos de Toulouse para la ocasión es significativa de la importancia regional de aquella capital en el plano musical, confirmado en 1660 por la nueva contratación de oboístas tolosanos en honor a Luis XIV y María Teresa ¹²; el ayuntamiento de Bayona ¹³ que había organizado una recepción fastuosa para la entrada de la nueva reina el 15 de junio, vistió a sus expensas aquellos músicos de tafetán blanco adornado con cintas azules. Se trata de la gran banda, entonces muy famosa, de los oboes de los *capitouls* ¹⁴, oficiales municipales. François Bertaut considera a estos oboístas como “los mejores de Francia”. Esa banda comprendía, en aquella circunstancia, siete instrumentistas adultos y un adolescente que tocaban asimismo violín, en caso de necesidad y que llenaron los aires de “la armonía más suave” nos cuentan someramente los archivos de Bayona ¹⁵. Después de haber acogido ya a Luis XIV en Bayona en su viaje hacia la frontera, esos músicos habían aprovechado las semanas que precedían la llegada de la reina María Teresa para ir a tocar en España y ganarse algún dinero más.

¹¹ “... *bien tard, & aux flambeaux, qui lui osterent le moyen de voir les grands & riches aprests de la ville, & aux citoyens le contentement qu'ils en eussent désiré*” (F. Garasse, *La Royale Reception de leurs majestez très chrestiennes en la ville de Bourdeaux, ou le Siècle d'or ramené par les alliances de France et d'Espagne...*, Burdeos 1615, p. 91).

¹² J. Robert, “Joueurs de hautbois toulousains à Bayonne en 1660”, en *Recherches XIV* (1974), pp. 297-298.

¹³ M.-B. Dufourcet, “La maîtrise de la cathédrale de Bayonne du XVII^e siècle au milieu du XVIII^e”, en B. Dompnier (dir.), *Maîtrises et Chapelles aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Clermont-Ferrand 2003, p. 175.

¹⁴ Véase también F. Bertault, hermano de Mme. de Motteville, *Journal du voyage d'Espagne*, París 1682, pp. 224-225.

¹⁵ “... *la plus douce harmonie*”, CC 313, pieza 18, citado por J. Robert, “Joueurs de hautbois toulousains...”, p. 297.

Las bendiciones nupciales

Algunos días tras su etapa bayonesa, Ana de Austria alcanzó Burdeos donde la bendición nupcial por el obispo de Saintes tuvo lugar el 25 de noviembre, en la catedral San Andrés¹⁶. Pese a las dos horas que duró la ceremonia, el cronista François Garasse resumía los aspectos musicales de la ceremonia en pocas palabras, evocando la entrada de los monarcas en la catedral “al ruido de los tambores, oboes, violines y música de las trompetas”¹⁷, así como el “Cántico de alegría” (*le Cantique d’allégresse*) final o *Magnificat*, “cantado muy melodiosamente por la Música de sus Majestades”¹⁸. Acabada la celebración, medallas de oro y plata fueron lanzadas a la asistencia “al son de las trompetas”, lo que no se hizo sin provocar empujones y peleas...

Volvemos a encontrar casi la misma descripción parsimoniosa para las bodas de María Teresa. El 9 de junio de 1660, día de su bendición nupcial, María Teresa de Austria y Luis XIV llegan a la iglesia de San Juan de Luz, precedidos por numerosas trompetas¹⁹

sonando mil fanfarrias, trece del rey, cuatro de la Cámara, tres de las Gentes de Armas, otro tanto de Caballos ligeros, y de Guardaespaldas y dos más, todos vestidos de jubones de terciopelo azul adornados con galones de oro. Los criados de pie, tanto de la Casa del Rey como de la pequeña y grande Caballeriza eran sesenta y siete en magníficas libreas²⁰.

El obispo de Bayona Jean d’Olce se encargó de acogerlos; en el interior, se había instalado una tarima cerca de la puerta de la entrada para “la sinfonía” (el

¹⁶ Ceremonial en el *Mercure françois*, 1615, p. 338.

¹⁷ “... au bruit des tambours, hautbois, violons & Musique des Trompettes” (F. Garasse, *La Royale Reception de leurs majestez...*, pp. 105-106).

¹⁸ “... chanté fort mélodieusement par la Musique de leurs Majestés” (F. Garasse, *La Royale Reception de leurs majestez...*, p. 109).

¹⁹ Para el detalle de los instrumentos usados en esas ocasiones solemnes, véanse los *Etats de la France*, años 1658 y —sobre todo— 1661, E. Kocevar e Y. de Brossard, *Etats de la France, 1644-1789. La musique: les institutions et les hommes*, París 2003, p. 99.

²⁰ ... jouant mille fanfares, à sçavoir treize du Roy, quatre de la Chambre, trois des Gens d’armes, autant des chevaux-légers, & des Gardes du Corps, & deux autres, tous vestus de juste au corps de velours bleu chamarez de galon d’or. Les valets de pied, tant de la Maison du Roy que la petite & grande Escurie au nombre de soixante-sept en magnifiques livrées... (F. Colletet, *Journaux historiques...*, p. 8).

conjunto instrumental), los órganos²¹ y la “música” (el coro vocal polifónico)²². El cortejo entra en la iglesia al son de las “fanfarrias de las trompetas”. La gran misa fue cantada por la música (la capilla del rey).

Aquí también los documentos resultan avaros en nombres y detalles musicales precisos; dada la importancia del acontecimiento y la necesidad para el rey de Francia de ofrecerse a las miradas de sus sujetos y de la embajada del rey de España bajo la apariencia más gloriosa posible, podemos deducir que los músicos más calificados y famosos habrían hecho el viaje, sobre todo si el período correspondía a su semestre de contratación, para los que trabajan según ese tipo de organización semestral, el más corriente: además del intendente de la música Lully, ya mencionado, a la cabeza de los *Petit violons*, el superintendente del 1^{er} semestre Paul Auger, Louis Couperin al órgano o a la viola de gamba, Thomas Gobert, maestro de la música del rey, Jean de Cambefort, compositor de la Cámara.

París

Para las dos reinas, el viaje se concluye con una entrada triunfal en París que se termina por un solemne *Tè Deum* en la catedral de Notre-Dame, Ana el 16 Mayo 1616 y María Teresa el 27 de agosto de 1660. Los músicos de la capilla de Luis XIII, presentes en las celebraciones de Hendaya y Burdeos, habrían por supuesto participado. Para la acción de gracias de María Teresa y Luis XIV, le tocó a Pierre Robert, maestro de capilla del rey dirigir dos de sus obras, *Tè Deum* y *Domine salvum fac regem*; hubo “cantidad de instrumentos de música, como violas, violines, tiorbas, clavecines y otros”²³ así como una “preciosa pieza

²¹ Sobre la historia del órgano de esta iglesia construido por Gérard Brunel, cf. M.-B. Dufourcet, “Cinq buffets d’orgue du XVII^e siècle en Béarn et Pays Basque”, en *Revue française d’organologie et d’iconographie musicale. Musique, Images, Instruments* 4 (París 1999), pp. 146-159; las etapas de la construcción son bastante confusas a causa de las obras llevadas paralelamente en el edificio durante el mismo período y todavía después de la celebración de la boda. Luis XIV había hecho una ofrenda a la iglesia para ese objetivo.

²² F. Colletet, *Journaux historiques...*, p. 8.

²³ “... quantité d’instruments de musique, comme violes, violons, théorbes, clavecins et autres” (J. de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully...*, p. 109). El maestro de capilla de Notre-Dame en 1660 es Pierre Robert y el organista Jean Racquet (titular de 1659 a 1689), pero, por supuesto, estaban presentes los músicos del rey, como siempre en los desplazamientos reales.

de su composición hecha adrede para esa solemnidad”²⁴, que fue juzgada “extraordinariamente” bella, “como también la plegaria para el rey” (el *Domine salvum fac regem* cantado después)²⁵. El 29 de agosto de 1660, las dos reinas que tenían mucha afición a las visitas de devoción, fueron a la iglesia conventual de la *Merci* (Merced) donde oyeron un *Te Deum* y un motete de Lully (el motete de la Paz o *Jubilate Deo*)²⁶ de “Baptiste” (Lully) interpretado por la Música del rey,

cantado por un gran número de las voces más bellas, con los veinticuatro violines y otros instrumentos, de manera que Sus dichas Majestades y toda la Corte estuvieron muy satisfechas²⁷.

En aquella época, Lully intentó imponerse en el campo de la música religiosa y sus obras obtienen una excelente acogida. Tanto en la boda de Ana gracias a Nicolás Formé, como en la de María Teresa con Lully, las dos reinas oyeron, cada una en su tiempo, un repertorio sagrado más moderno respecto a la escritura que el que se usaba en España donde la tradición polifónica más austera del Renacimiento, en la línea de las obras de Victoria, quedaba en uso. En cambio, el empleo de instrumentos, perfectamente integrado en la liturgia española desde al menos finales del siglo XVI, pero menos extendido en Francia en la primera mitad del XVII, no pudo extrañarlas. Muy pronto después de su instalación (1616 para Ana y 1661 para María Teresa), beneficiarán de una capilla privada.

²⁴ “... ravissante pièce de sa composition faite exprès pour cette solennité” (J. de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully...*, p. 109).

²⁵ J.L. Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruselas 1705-1706, (ed. facsímil), Ginebra 1972, II, p. 185.

²⁶ Según J. de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully...*, pp. 111 y 735, se trata del *Jubilate Deo*, obra admirada por Luis XIV y Mazarino. La mitad de los grandes motetes de Lully datan de los años 1660-1670, el período más brillante del rey (ceremonias religiosas suntuosas). La escritura varía: bastante horizontal, como en el *Miserere*, o muy vertical como en el *Te Deum*.

²⁷ “... chanté par un grand nombre des plus belles voix, avec les 24 violons et autres instruments, en sorte que Leurs dites Majestés et toute la Cour en furent grandement satisfaites” (J. de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully...*, p. 110).

II. LA MÚSICA DE LAS REINAS

La reina regente María de Médicis se ocupa personalmente de la constitución de la música de su nuera. En cuanto a María Teresa, la formación de su capilla en agosto de 1660 suscitará numerosas intrigas alrededor de Mazarino y Colbert para obtener el puesto de maestro de capilla de la nueva reina. En una carta fechada del 19 de abril de 1660, Cambefort, interesado por el oficio y sostenido por Mazarino, encontraba que había pocos candidatos de valor; del candidato Le Camus, decía que nunca había escrito motetes y que sabía únicamente “tocar tiple de viola y hacer algunos aires para enseñar a sus alumnos de París”²⁸. Destilando sus celos, añade:

me atrevo a decir con todo París que nos conocen a unos y otros, que no tienen para la capilla, ni la voz, ni las demás cualidades necesarias para componer motetes²⁹.

Michel Lambert, otro candidato posible, hubiera declarado “que no era capaz de escribir motetes y que si fuera para aires, lo podría considerar”³⁰. Los dos *sous-maîtres* de la capilla real, Thomas Gobert y Jean Veillot, figuraban también entre las personalidades candidatas. El propio Lully quizás haya deseado ocupar esas funciones, lo que explicaría su súbito interés por componer obras religiosas. Pese a las cábalas, fueron finalmente Jean-Baptiste Boësset, el hijo de Antoine, y Sébastien Le Camus quienes obtuvieron el cargo tan codiciado.

De la misma manera que coexistirían durante unos quince años las capillas de las dos reinas hasta el exilio de la madre de Luis XIII en 1631, la música de María Teresa funcionaría durante seis años en paralelo con la de la reina madre Ana. Ese doble funcionamiento significó un aumento de la carga para el tesoro real, pero también un importante tributo a la proyección y al resplandor del poder real. Las capillas de las reinas seguían una organización similar a la del rey,

²⁸ “... *jouer du dessus de viole et faire quelques airs pour montrer à ses écoliers de Paris*” (J. de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully...*, p. 108).

²⁹ “... *j’ose dire avec tout Paris, qui nous cognoissent les uns et les autres, qu’ils n’ont point pour la chapelle, ny la voix, ny les autres qualités nécessaires pour la composition des motets*”, cf. N. Dufourcq, *Jean-Baptiste Boësset*, París 1962, p. 110.

³⁰ “... *qu’il n’était point capable de faire des motets et que si c’était pour des airs, il y pourrait songer*” (J. de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully...*, p. 108).

alrededor de un núcleo importante de cantores³¹, con un reparto semestral de la mayoría de los cargos. La principal diferencia residía en el precio de los oficios, inferiores a los de la capilla regia³², y en la ausencia de gratificaciones adicionales (gastos de comida o *frais de bouche*, de caballeriza, de vestido, etc.) aunque los gajes eran, por otra parte, equivalentes, en particular para los cantores y los instrumentistas. Sin embargo, tenían derecho a algunas retribuciones en especie: telas en Cuaresma, velas por Candelaria y *Corpus-Christi*, libros para Tinieblas³³.

El cúmulo y el comercio incesante de los cargos³⁴ revelan la insuficiencia de los salarios cuando procedían de un solo oficio para llevar un nivel de vida confortable. Varios de los oficiales cumulan los puestos y trabajan a la vez en las capillas de las reinas María y Ana, Ana y María Teresa, o se suceden por trimestres o semestres. La endogamia en el seno de una misma corporación es además frecuentísima para preservar el estatus social y financiero de la familia y si posible favorecer su ascensión; ejemplo de éxito social y económico excepcional: él de los Boësset, Chambonnières y, por supuesto, de los Lully.

El puesto de maestro de música vale 6.000 libras (por semestre) en la Casa de Ana, pero 8.000 en la de María Teresa³⁵; para un cargo de cantor ordinario de las reinas, hay que pagar 2.000 libras³⁶. Los gajes por semestre van de 900 lt

³¹ C. Massip, *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarino (1643-1661): essai d'étude sociale*, París 1976, pp. 36-38.

³² C. Massip, *La vie des musiciens de Paris...*, pp. 32-33; la media del precio de los cargos varía, según su importancia, entre 5.000 y 10.000 lt, pero tiende a bajar regularmente a lo largo del siglo.

³³ C. Massip, *La vie des musiciens de Paris...*, p. 37.

³⁴ M. Jurgens, *Documents du Minutier Central concernant l'histoire de la musique (1600-1650)*, Archives Nationales de France, París 1967-1974, 2 vols.

³⁵ C. Massip, *La vie des musiciens de Paris*, p. 38: los documentos indican 16.000 lt, pero se trata seguramente de la suma global para los dos semestres.

³⁶ 7 de marzo de 1643, Archives Nationales du Minutier Central, citado por C. Massip, *La vie des musiciens de Paris...*, p. 38: contrato entre noble Isaac de Saint-Germain, uno de los ordinarios de la música de la reina, con Nicolás Gilliet, sobre la plaza de ordinario de la música de la reina, mediante 2000 livres. 13 de febrero de 1640: contrato del cargo de cantor ordinario de la reina entre Vincent Testart y Claude Tissu, bajo la condición de "supervivencia", contra 550 livres y el reparto de los gajes hasta la muerte de uno de los contrayentes. 2 de mayo de 1662, *idem*. 8 de febrero de 1647: venta por François Richard a Claude Tissu del cargo de ordinario de la música de la reina (laudista) contra 2 000 livres.

(*livres tournoi*) para los maestros, a 600 lt para los cantores y los instrumentistas, pero el que toca la espineta –*joueur d'épinette*– y el maestro de baile no ganan más que 400 lt al año, los niños (pagados después de sus años de servicio) y tiples “mudados” (*dessus mués*) 300 lt (por semestre), en fin el bailarín o “*balladin*” que dependía de la Caballeriza (*Ecurie*), sólo 180 lt. A título de comparación, 1000 lt aseguraban a una pareja dos años de vivienda, comida y gastos para un criado³⁷. Si se compara la música de las reinas en distintos momentos de su historia (gracias a los registros oficiales de los *Etats de la musique*, se nota la extrema estabilidad de los gajes para un mismo oficio de una generación a otra³⁸. Sin embargo, la música de Ana de Austria tendrá que enfrentarse a las dificultades financieras del Tesoro real, particularmente durante la fronda (1648-1652); las deudas se acumulan y la administración de la reina tarda trece años en pagar al maestro de la capilla Jean-Baptiste Boësset los 26 600 lt que le debe³⁹... En período normal, a pesar de todo, el músico puede esperar el dinero debido entre dos meses y un año...

María de Médicis, Ana de Austria y María Teresa disponen de plantillas análogas: veinticinco músicos para Ana en 1631, veintisiete en 1666 y veinticinco para María Teresa en 1661. Cambios sutiles intervienen en la composición de las plantillas en la segunda mitad del siglo, cambios significativos de la evolución de los estilos musicales: entre los oficiales censados en 1666 en la música de Ana, aparece un bajo de viola, encargado del bajo continuo, al precio de 600 lt por semestre⁴⁰ y, a la creación de la música de María Teresa en 1661, un clavecinista, más de moda, figura en el lugar del laudista. Uno de los dos tiples mudados que cantan en la capilla de Ana desaparece en la de María Teresa, igualmente el maestro de baile de “las hijas de la reina” no existe en la plantilla de María Teresa; esta última diferencia puede proceder de consideraciones económicas o traducir un menor interés por parte de María Teresa hacia ese tipo de diversión.

³⁷ F. Lesure y A. Verchaly, “Documents inédits relatifs au luthiste Gabriel Bataille (vers 1575-1630)”, en *Revue de Musicologie* 29, núms. 81/84 (París 1947), p. 80.

³⁸ C. Massip, *La Vie des musiciens de Paris...*: 1641 (pp. 153-155), 1666 (al fallecer Ana de Austria, pp. 155-156), 1661 (música de María Teresa, pp. 156-157).

³⁹ F. Lesure y A. Verchaly, “Documents inédits relatifs au luthiste Gabriel Bataille...”, p. 80.

⁴⁰ Lo que explica el aumento de la plantilla a 27, en vez de 25, por la contratación de dos bajos de viola (uno por semestre).

CUADRO I

LA MÚSICA DE LA REINA ANA DE AUSTRIA
SEGÚN LOS REGISTROS DE LA CASA REAL (Etats de la France) DE 1641 Y 1666

<p style="text-align: center;">PLANTILLA</p> <ul style="list-style-type: none">– 2 maestros de música de la reina (900 livres de gajes/semestre cada uno)– 2 hautes-contre (contralto), 2 tailles (tenores), 2 bajos (600 livres/semestre cada uno)– 1 dessus mué (tiple mudado) (300 livres/semestre)– 4 instrumentistas (600 livres/semestre como los cantores) laúd, bajo de viola (“Etat” de 1666)– 2 oficiales (400 livres/semestre): espineta, maître à danser (maestro de baile)– 1 baladín (bailarín)– otras categorías de personal musical fuera de la institución
<p style="text-align: center;">LOS MAESTROS DE LA MÚSICA</p> <ul style="list-style-type: none">– 1615-1643: Antoine Boësset (1641: su hijo Jean-Baptiste “à survivance”⁴¹)– 1617-1630: Gabriel Bataille I– 1630-1666: Gabriel II Bataille (“survivance” de su padre)– 1643-1662: Jean-Baptiste de Boësset (“survivance” de su padre, 1641)– 1662-1666: Robert Cambert, organista de St-Honoré
<p style="text-align: center;">INSTRUMENTISTAS</p> <p>Laudistas (600 lt/semestre):</p> <ul style="list-style-type: none">– François Richard (c1585-1650)– Jean du Garnier (1666, 2º sem.)– Claude Tissu: 1640-1666 por lo menos– Pierre Bataille (1652/53): hijo de Gabriel I <p>Bajos de viola (después de 1641 hasta 1666)</p> <ul style="list-style-type: none">– Jean Doré (1º sem.)– Jean Boyer (2º sem.) <p>Espineta (400 lt por semestre, sea 200 lt menos que los otros instrumentistas)</p> <ul style="list-style-type: none">– Pierre Chabanceau de La Barre (1592-1656)– Charles Henry de La Barre (1652/53, su hijo “à survivance”)

⁴¹ Significa “à survivance” que él que compra o hereda el cargo en vida del actual ocupante tendrá que esperar la muerte de éste para ser el legítimo y único poseedor de su nuevo cargo.

<p>MAESTRO DE BAILE DE LAS DAMAS DE LA REINA ⁴²</p> <ul style="list-style-type: none">– Roland Bonart (maître joueur d’instruments) ⁴³– Jean Cordier– Jean Meusnier (1652/53)
<p>OTROS MAESTROS DE BAILE Y BAILARINES</p> <p>Maestros</p> <ul style="list-style-type: none">– Jacques Cordier, apodo Bocan o Boscan (400 lt como el espineta):– André Caulet, sieur de Préville, sucesor– Gabriel Cordier (hijo)– Thomas Suart <p>Bailarines</p> <ul style="list-style-type: none">– Antoine Balon o Anthoine Ballon (1652/53)
<p>EXTERIORES</p> <ul style="list-style-type: none">– 1644: la “<i>virtuosa di música da camera</i>” Leonora Baroni llegada en 1644 ⁴⁴– Juan López de Gargas, entre 1632–1650, español ⁴⁵– Jean Lobdeval “<i>espagnol, musicien de la royne</i>” en 1634

Un primer dato se impone: los maestros de música que sirven a Ana de Austria, bien escogidos por María de Médicis, Luis XIII o ella misma, cuentan en sus rangos músicos de primerísimo en la vida musical francesa del siglo XVII: Antoine Boësset y su hijo, Gabriel Bataille I (c1575-1630) ⁴⁶ y también su hijo,

⁴² Se trata de las chicas jóvenes de su séquito.

⁴³ M. Jurgens, *Documents du Minutier Central...*, p. 306.

⁴⁴ Según J. Lionnet, estancias parisinas de Baroni 1642-1645, Marazzoli (1644-1645), Rossi (1646-1647), Cf. “Une ‘mode française’ à Rome au XVIIe siècle”, *Revue de musicologie* 77/2: “Musique Française et Musique Italienne au XVIIe Siècle” (Villegrosz, 2-4 octubre 1990) (1991), pp. 281-282.

⁴⁵ F. Lesure, *Revue de musicologie* 37e (dec., 1955), Notes et documents, p. 186 (según BNF, nouv. acq. fr. 12058 y 59, 12145, 12146).

⁴⁶ Maestro de música a partir de 1624. Gabriel I Bataille (1574-1630) comparte con Antoine Boësset su cargo de maestro de música de la reina, luego de ambas reinas Ana y María de Médicis (1621-1631); en 1630, sus gajes ya suben a 607 libras para dos meses, señal

y Robert Cambert. Esa elección sin fallo desvela una voluntad de dar el mayor lustre a la Casa de la Reina para que a su través, brille la munificencia del rey. Los instrumentistas no se quedan atrás: los espinetistas Pierre Chabanceau de La Barre ⁴⁷, su hijo Charles Henry, el organista François Roberday —oficialmente ayuda de cámara—, el laudista François Richard, todos considerados virtuosos, admirados por su talento. Pierre Chabanceau de La Barre ⁴⁸ tocará en la coronación de Luis XIV en Reims el 7 de junio de 1654. Aunque malogradamente se haya perdido mucha de la música para instrumento, la fama de todos estos músicos (*cf.* Marin Mersenne, Bénigne Bacilly, Jean Rousseau...) y la documentación escrita de su actividad son elocuentes. Por cierto, la parte de la improvisación era considerable entre los instrumentistas de talento, tanto en su juego solista, como en los acompañamientos o el bajo continuo, lo que favorecía la moda de la música vocal y de la danza. El repertorio para solista tomará importancia comercial en la segunda mitad del siglo. Fue el organista de la reina François Roberday quién publicó en 1660 *Fugues et Caprices*, el primer libro para tecla desde los Himnos de Titelouze impresos en 1626. Pero fue la producción musical para los *ballets* y los divertimientos reales la que ocupó el proscenio; del virtuoso organista Chabanceau de La Barre no nos queda más que una sola pieza. En cambio, el *Discours du Ballet de la Reyne tiré de la Fable de Psyché* (1619) describe este *ballet* como una obra representativa del organista y evoca:

de su favor en la corte. Envuelto en la tormenta política contra los favoritos de María de Médicis, Concino Concini y su mujer Leonora Galigai, viene citado como testigo en el pleito contra la Galigai por un asunto de malversación de fondos destinado a establecer la capilla de la reina. Los Concini obligaban además los candidatos músicos a trabajar un año sin salario, en el caso en que serían escogidos para la música de la joven soberana.

⁴⁷ La prolífica familia de La Barre, con sus numerosos músicos que sirvieron a Enrique IV, Luis XIII y Luis XIV, constituye un entramado genealógico bastante difícil de desenredar; *cf.* J. Tiersot, “Une famille de musiciens français au XVIIIe siècle les de la Barre”, *Revue de musicologie* 8/24 (Nov., 1927), pp. 185-202; *Suite III. Les enfants de Pierre. Anne de la Barre, Chez Huygens, Revue de musicologie* 9/25 (Feb., 1928), pp. 1-11; *Suite Revue de musicologie* 9/26 (Mai, 1928), pp. 68-74.

⁴⁸ En 1643, Chambonnières sin puesto en la Capilla real después del fallecimiento de Luis XIII, intentará sin éxito apoderarse de su sitio en la Capilla de la reina.

las máquinas, los pasos, la música y los aires de violín cuyas partes había compuesto M. de La Barre, excelentísimo organista, como también las del *Ballet* del rey ⁴⁹.

Los hijos de Pierre Chabanceau de La Barre, entre los cuales la famosa cantatriz Anne, acompañada por sus hermanos instrumentistas al clavecín y tiorba, llevarán una carrera internacional, viajando a Holanda antes de hacer una estancia en la corte de Cristina de Suecia ⁵⁰. Todos participarán en numerosos *ballets* y ceremonias religiosas importantes.

En ese período, que ve florecer el *ballet de cour*, los músicos citados se situaban en la vanguardia de la modernidad, conjuntamente con otros presentes en la corte, en particular Etienne Moulinié (1599-1676), director de música de Gaston d'Orléans, hermano de Luis XIII, así como los maestros de los niños de la Casa real, Jean de Cambefort (c. 1605-1661) ⁵¹ y François de Chancy (c. 1600-1656) ⁵². Eran quienes daban cuerpo al estilo y gusto francés, gracias a sus *airs de cour*, de *ballet* o de devoción, donde hundían sus raíces la ópera de Lully y el motete de las generaciones siguientes; los omnipresentes *airs de cour* y danzas influenciarán también la *suite* instrumental, primero para laúd, después para clavecín. Los aires de *ballet* se alejaron progresivamente del *air de cour* propiamente dicho, para adaptarse a los bruscos cambios de ritmo entre pasajes declamados, dialogados y bailados. François Richard (c. 1585-1650), que colaboró con Antoine Boësset en el *ballet* de *La Douairière de Billebahaut* (1626), experimentó varias veces con el diálogo ⁵³, abriendo también el camino a Lully ⁵⁴.

⁴⁹ "... les machines, les pas, la musique et les airs de violon dont M. de la Barre, très excellent organiste, avoit composé les parties, comme encore celles du Ballet du Roy"; citado por J. Tiersot, "Une famille de musiciens français...", p. 194.

⁵⁰ En 1652-1653.

⁵¹ Colabora en el *Ballet de la Nuit*, representado en el palacio del Petit-Bourbon el 23 de febrero de 1653; poema de Benserade, tramoyas de Torelli.

⁵² Por ejemplo, dirige la banda de los laúdes en el *Ballet des Triomphe* (1635).

⁵³ Véase también el tributo del maestro de los niños François de Chancy (c. 1600-1656): *air de cour* polifónico a 4 voces, en diálogo entre soprano y tenor "Faut-il mourir sans espérance", Livre I, 1635.

⁵⁴ *Airs de cour à 4 parties*, París 1637, diálogo "Cloris attends un peu", véase base de datos del CMBV, <http://philidor.cmbv.fr/>.

Desde el punto de vista de la danza, el propio maestro de baile Jacques Cordier que, como cualquier buen bailarín, toca también violín y compone, es una figura de primerísimo plano, celebrado internacionalmente.

Antoine Boësset (1586-1643), cuya duración de servicio en la casa de la reina Ana es de notar, suscitó mucho entusiasmo por parte del rey y su brillante carrera fue facilitada por su boda, en 1613, con Jeanne Guédron, la hija de Pierre Guédron, maestro de los niños de la música del rey al que sucede entonces. Tras haber accedido a la maestría de la música de María de Médicis y, en 1615, a la de Ana de Austria (1^{er} semestre), compró, en 1623, el cargo de superintendente de la música del rey. Su ascensión social se acompañó de un notable enriquecimiento, prefigurando el de su lejano sucesor Lully: carroza de cuero, doblado de seda encarnada y arrastrada por dos caballos, cochero ⁵⁵, amplia morada con dependencias y jardín, vajilla de plata valorada en 17 306 libras, numerosas rentas... Compuso más de doscientos aires de corte y de *ballet*, para los que escribió muchas veces dos versiones, una polifónica a cuatro voces cantadas y otra en tablatura de laúd; agrupando aires de diversos autores ⁵⁶, para solista o en diálogo, a menudo refinados, la inmensa antología de aires *de corte* a la que participa activamente con su colega Gabriel Bataille fue editada por Pierre Ballard entre 1608 y 1643; constituye un testimonio inestimable de la evolución de un género que influenciará profundamente los compositores posteriores como Michel Lambert en sus aires y su yerno Lully, en sus *ballets* y tragedias. Antoine Boësset forma también parte de los pioneros en la difusión del bajo continuo en Francia, siguiendo los tanteos de su suegro ⁵⁷, con sus aires para conjunto con “bajo continuo para los instrumentos” de 1637 ⁵⁸, sea quince años antes de los *Cantica Sacra* de Henry Dumont, obra en la que este

⁵⁵ M. Jurgens, *Documents du Minutier Central...*, II, p. 27.

⁵⁶ *Airs* de G. Bataille, P. Guédron, G. Tessier, J. Mauduit, Vincent, A. Boësset, J. Thibaut de Courville, Sauvage y J. Le Fèvre. Colección en 16 volúmenes iniciada en 1608 en la imprenta de Pierre Ballard por Gabriel Bataille: *Airs de différents auteurs*, que continuará hasta la muerte de Antoine Boësset en 1643. Cf. G. Durosoir, *L'air de cour en France (1571-1655)*, Liège 1991.

⁵⁷ Por ejemplo, P. Guédron, *Bergers, Que pensés-vous faire?*, en *Airs de cour*, livre III, París 1617, fols. 21v-22; *mis en tablature* por G. Bataille, livre IV: cf. A. Verchaly, *Airs de cour pour voix et luth* (1603-1643), París 1989, p. XLVI.

⁵⁸ Livre VII: “Mourons, Tirsis”: cf. A. Verchaly, *Airs de cour...*, p. XLVI.

compositor creía ser el primero en introducir esa técnica en Francia⁵⁹. Su hijo, Jean-Baptiste prosigue en el mismo espíritu novedoso que su padre y colabora con Lully para su primer *ballet*, *Alcidiane*, de 1658 cuyos recitados franceses compone muy seguramente⁶⁰, encargándose Lully de las secciones instrumentales como la obertura. Cuando Lully se sentiría capaz de crear solo sus obras posteriores, muy evidentemente seguiría el modelo dado por Boësset en sus aires.

Lamentablemente, el superintendente Robert Cambert, discípulo de Chambonnières accedió a los escenarios muy tarde, en 1662, mientras que la empresa absolutista de Lully para excluir poco a poco de modo implacable a todos los que le podían dar sombra. Él, verdadero creador de la ópera francesa, ya desde 1671, con *Pomone* (que triunfa)⁶¹, recompensado por esa obra por el rey con el nombramiento de director de la Academia de Ópera, será víctima, como el libretista Perrin, de la envidia despiadada del florentino y terminará su carrera en Londres; el propio Cambert lamenta el éxito alcanzado, porque “no hubiera sido tan envidiado” y no se vería “sin empleo por haber conseguido demasiados logros”⁶².

Veremos cómo la mirada vigilante de Lully controla también la constitución de la música de la reina María Teresa...

⁵⁹ Están también los *Meslanges sur des sujets chrestiens* compuestos por E. Moulinié hacia 1650, pero publicados en 1658.

⁶⁰ En la 2ª y 3ª parte.

⁶¹ El libreto, de menos acierto según los contemporáneos, era de Pierre Perrin. Cambert, siempre asociado con Perrin, ya había intentado una “comedia francesa en música” en 1659 con su *Pastorale d'Issy*, ejecutada varias veces, en particular en Vincennes delante de Ana de Austria, su hijo y Mazarino.

⁶² Citado en Ch. Nutter, y E. Thoïnan, *Les origines de l'opéra français d'après les minutes des notaires, les registres de la conciergerie et les documents originaux conservés aux Archives Nationales, à la Comédie Française et dans diverses collections publiques et particulières*, París 1886, p. 157: “n'aueroit pas esté tant envié et je ne me verrais pas sans employ pour avoir trop bien réussy”.

CUADRO II

LA MÚSICA DE LA REINA MARÍA TERESA A PARTIR DE 1661

<p style="text-align: center;">PLANTILLA</p> <ul style="list-style-type: none">– 2 maestros de música de la reina (900 libras de gajes/semestre cada uno)– 2 hautes-contre (contralto), 2 tailles (tenores), 2 basses (bajos) (600 livres/semestre cada uno)– 1 dessus mué (tiple mudado) (300 livres/semestre)– 2 instrumentistas (600 livres/semestre como los cantores): clavecín, bajo de viola– 2 oficiales (400 livres/año): espineta, maestro de baile
<p style="text-align: center;">LOS MAESTROS DE LA MÚSICA Y EL SUPERINTENDENTE</p> <ul style="list-style-type: none">– 1661-1679: Jean-Baptiste de Boësset (1^{er} sem.)– 1661-1677: Sébastien Le Camus (2^o sem.)– 1679-1683: Paolo Lorenzani– 1672: Henry Du Mont, superintendente de la música de la reina
<p style="text-align: center;">CANTORES</p> <p>Hautes contre (contraltos):</p> <ul style="list-style-type: none">– Laurent Hebert (1^{er} sem.)– Pierre de Longueil (1^{er} sem.)– Humbert Ufray (2^o sem.)– Louis Le Gros (2^o sem.) <p>Tailles (tenores):</p> <ul style="list-style-type: none">– Philippes Le Roy de Beaumont (1^{er} y 2^o sem.)– Pierre Le Rat (1^{er} y 2^o sem.) <p>Basses (bajos):</p> <ul style="list-style-type: none">– Vincent Manesson (1^{er} sem.)– Guillaume d’Estival (1^{er} y 2^o sem.)– Alexandre Don (2^o sem.) <p>Dos niños Un “tiple mudado”</p>
<p style="text-align: center;">INSTRUMENTISTAS</p> <p>Clavecín:</p> <ul style="list-style-type: none">– Etienne Antoine, organista de los Jacobinos (1^{er} sem.)– Henry Du Mont (1660-1672), organista de Saint-Paul para el 2^o sem. (ambivalencia de los instrumentistas de tecla)– A. Foucquet (“à <i>survivance</i>” de Du Mont en 1672)

INSTRUMENTISTAS (Cont.)
Bajo de viola: – Pierre de la Barre (1 ^{er} sem.) – Vincent Manesson (2 ^o sem.), acumula distintos cargos...
Espineta: – Charles Henry de La Barre
OTRO MÚSICO
François Roberday el hijo (1624-1680): ayuda de cámara de Ana y María Teresa, organista
MAESTRO DE BAILE Y BAILARÍN
François Galland, apodo Desert (o Des Airs) con sólida fama de danzarín profesional muy apreciado en los <i>ballets de cour</i> ; será nombrado uno de los trece “Anciens” de la Academia de Danza

Varios músicos fueron comunes a las capillas de las dos reinas, lo que las sitúa en la misma continuidad artística. La presencia de un nuevo elemento común, Sébastien Le Camus (c1610-1677), confirma esta tendencia: violista y tiorbista virtuoso de primer plano, especializado en la composición de aires ⁶³, celebrado por Jean Rousseau ⁶⁴ y Bénigne de Bacilly. Se debe considerar como a uno de los modelos seguidos por Lully. Sin embargo, la abrumadora presencia y la envidia mórbida de Lully parecen modificar notablemente el rumbo de la actividad musical de la capilla de María Teresa: Jean-Baptiste Boësset y Sébastien Le Camus han sido excluidos de las producciones de envergadura; en cuanto a Henry Du Mont, se especializa en la música sagrada, terreno dejado aún libre por Lully, seguramente de mal grado. Este ostracismo le da la ocasión a Du Mont ser pionero, como sus predecesores en la capilla de Ana, pero esta vez en el campo del motete donde despliega su talento; la notable actividad de Du Mont resalta también la voluntad de Luis XIV de cuidar la imagen pública

⁶³ Editados por Ballard a partir de 1656.

⁶⁴ *Traité de la viole*, París 1687, p. 72.

de su esposa, a pesar de sus dificultades en sustituirse a su suegra. Tras haber sido clavecinista, Du Mont cumula los puestos: director de la música de la reina⁶⁵, compositor de la capilla y de la cámara. Como ya lo hemos mencionado más arriba acerca de Antoine Boësset, piensa ser el primero en imprimir obras con bajo continuo con sus *Cantica Sacra* de 1652:

no se había aún impreso en Francia esta suerte de música con el bajo continuo /.../ Mi propósito era unir motetes y una misa a cinco voces con el bajo continuo; pero me han aconsejado mandarlas a imprimir aparte⁶⁶.

Sus motetes concertantes, donde realiza una síntesis entre el contrapunto franco-flamenco, el nuevo estilo italiano y el estilo melódico del *air de cour*, inauguran el gran estilo del motete francés de un Delalande o de un Marc-Antoine Charpentier.

En una época en que Lully había logrado deshacerse de todos los músicos italianos, la presencia sorprendente de Paolo Lorenzani (1640-1713) debió generar tensiones entre el rey, Lully y J. B. Boësset, a la vez envidiado por Lully y ahora excluido en la estima de Luis XIV... Como era de esperar, Lully tendrá la última palabra, pero tras una larga lucha de influencia⁶⁷. La música sagrada de Lorenzani había gustado mucho de entrada a los soberanos desde su llegada en 1678⁶⁸, pero una vez contratado en la corte, no se limitaría al campo religioso, aportando su contribución a las diversiones reales.

De la actividad de los músicos de las reinas, se deduce que la capilla de Ana tuvo un papel motor y que la de su sobrina se sitúa en su prolongamiento estético. Los dos conjuntos fueron fundamentales en la música teatral, *ballets*, tragedia con tramoyas, comedias en música, repertorio sagrado, pero hay que

⁶⁵ M. Benoît, *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe-XVIIIe siècles*, París 1992.

⁶⁶ ... on n'avoit pas encore imprimé en France de cette sorte de Musique avec la Basse-Continue /.../ Mon dessein estoit de joindre des motets & une Messe à cinq voix avec la Basse-Continue; mais on m'a conseillé de les faire imprimer à part (Préface).

⁶⁷ Candidato desafortunado en 1683 en el concurso para proveer uno de los puestos de *sous-maître* de la capilla real. Se convertirá en maestro de capilla del convento de los Teatinos (Théatins), lugar muy volcado en las creaciones musicales, antes de ser nombrado en la basílica de San Pedro de Roma.

⁶⁸ Había dado a oír motetes a 1, 2, 3, 4 y 5 partes con sinfonías y bajo continuo.

subrayar la influencia de los gustos personales de Ana para el teatro, la danza y otras diversiones escénicas, particularmente durante la Regencia del joven Luis XIII.

¿Qué nos revelan precisamente los documentos sobre la presencia de las reinas en la vida musical?

III. *LA MÚSICA PARA LAS REINAS*

Se sabe que los músicos de las reinas componían esencialmente para sus majestades y su boato. Sin embargo, destacaremos algunas obras significativas por su relación particular con las reinas y eventualmente sus sensibilidades respectivas. Ana de Austria se mostró digna heredera de su ilustre abuelo Felipe II, mandando construir en París el magnífico conjunto arquitectural barroco del Val-de-Grâce, que albergaba a la vez un convento de religiosas, una hermosa iglesia y un palacio donde se podía retirar cuando le apetecía y llevar allí una vida más personal, pero muy activa a nivel político según los historiadores. Como su padre, el rey Felipe III, amaba apasionadamente el teatro⁶⁹, y mandaba montar comedias lo más frecuentemente posible, incluso cuando apenas había envidado (aunque lo hiciera a escondidas). Era aquella pasión causa de gran escándalo entre los devotos. Incluso uno de sus consejeros espirituales, Vicente de Paúl, intentó en balde que diera la espalda a tan pecaminosos hábitos. Lo curioso es que pese a su extrema piedad, Ana siguiera con sus pasiones, señal de su fuerte personalidad e inteligencia.

Sin embargo, sobre los conocimientos musicales de las reinas, los documentos disponibles en Francia no nos cuentan nada. Nos informan un poco más en lo que a la educación artística de María de Médicis se refiere: digna heredera de un linaje apasionado por las artes, había encargado en la serie de cuadros pintados a su gloria por Rubens, una escena representándola aprendiendo a dibujar bajo la dirección del famoso Jacopo Ligozzi. En cambio, no rasgo de música. Sin embargo, según las memorias de Tallemant des Réaux, el famoso laudista de María de Médicis Ennemond Gaultier (c1575-1651) habría lanzado la moda

⁶⁹ R. Kleinman, *Anne d'Autriche*, París 1993 (ed. francesa; la 1ª ed., Ohio 1985), p. 330.

del laúd en la corte desde que ella había decidido de volver a tocar ese instrumento y tomar lecciones con su músico ⁷⁰; el memorialista aprovecha para reírse de Richelieu ⁷¹:

La reina pensó, aunque tuviese demasiada edad, volver a tocar el laúd. Había tocado un poco antaño. Trae a Gauthier a su casa; de repente todos se ponen a tocar el laúd. El Cardenal lo aprende también; aquello era lo más ridículo que se pudiera imaginar, verlo tomando lecciones con Gauthier ⁷².

En cuanto a Ana de Austria y María Teresa, su presencia en el campo musical se manifiesta de otra manera, suscitando varios homenajes de parte de sus propios músicos y de otros, principalmente en el repertorio del *air de cour*, del *balllet* y de la música para las devociones privadas.

La llegada de dos princesas españolas al trono de Francia favorece la moda aristocrática de lo español, en literatura, poesía, música y danza, a lo largo del siglo, a pesar de la mucha antipatía política que existía entre España y Francia. Así se explica el entusiasmo general por la guitarra, paralelamente a los instrumentos más tradicionales en los salones como la tiorba o el clavecín ⁷³, aún más cuando, en 1650, la reina Ana manda dar lecciones de guitarra a su hijo el rey Luis XIV; el maestro fue Bernard Jourdan de La Salle, natural de España, que cobra 1200 lt al año, es decir, como los cantores de la capilla. La guitarra se convierte en el instrumento de predilección del rey, comparativamente al clavecín, tiorbo o laúd para los que mostró muchas menos disposiciones. Invita también al virtuoso italiano Francesco Corbetta que publica obras en París a favor de su

⁷⁰ Cf. G. Durosoir, *Le concert des muses*, Versailles; París 1997, p.15. Ver también D. Devoto, “La Folle Sarabande” II, en *Revue de musicologie* 46/122 (Diciembre 1960), p. 163. Según D. Devoto, pertenece esta anécdota, como otras, al “folclore” que envuelve la vida del cardenal y que no se basa en realidades históricamente comprobadas.

⁷¹ *Les historiettes de Tallemant des Réaux*, ed. de Monmerqué, París 1834, I, p. 359.

⁷² “La reine s’avisa, quoiqu’elle eût déjà de l’âge, de se remettre à jouer du luth. Elle en avait joué un peu autrefois. Elle prend Gauthier chez elle; voilà tout le monde à jouer du luth. Le Cardinal en apprend aussi; et c’était la plus ridicule chose qu’on put imaginer, que de le voir prendre des leçons avec Gauthier”.

⁷³ F.-E. Denis, “La guitare en France au XVIIe siècle: son importance, son répertoire”, en *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 32 (Bruselas 1978-1979), pp. 143-150.

estancia en 1671. Lully también aprende a tocar de ese instrumento. Florecen los métodos de acompañamiento y de bajo continuo destinados a los aficionados, como el de Luis de Briceño, *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español*⁷⁴.

La moda española también percibió en el *ballet* y en el *air de cour*. Ya en 1615, en Burdeos, con motivo de las bodas reales de Luis XIII con Ana, tuvo lugar un *Ballet à l'Espagnole*, obra de Antoine Boësset. Se conserva un aire encomiástico *Que sous le concert des oyseaux* se supone sacado de ese *ballet*; celebraba las virtudes de Ana así como su gran belleza. Más adelante, numerosos *ballets* incluirán entradas de Españoles, eso sí generalmente en el modo de la burla y la caricatura no siempre muy graciosa como en *La douairière de Bille bahaut, ballet bailado por el rey en 1626*⁷⁵ sobre letra de distintos autores (Bertaut, Benserade, Malherbe, Sigongnes, l'Estoile; Sorel, Bordier, Racan, Voiture) y música de muchos compositores cercanos a la nueva reina (Guédron, Bataille, Vincent, Antoine et Jean-Baptiste Boësset, Moulinié, Richard, Chancy, Mollier, Auger). Citemos también *Grandes Reynes dont les yeux captivent les Roys*, un aire famoso de Antoine Boësset para el *Ballet des Triomphes* (1635, con letra de René Bordier) que rinde homenaje a la vez a María de Médicis, reina madre y a la joven Ana.

Durante su estancia en San Juan de Luz, Lully tuvo ocasión de oír canciones y bailes locales del País vasco así como repertorio popular español ya que habían venido comediantes del otro lado de la frontera para divertir a Ana y a su sobrina; se puede suponer que se acordó de ello al momento de componer sus entradas para *Xerxès*, intermedios bailados incorporados a la ópera de Cavalli *Il Serse*, creada en 1660 para celebrar las bodas reales de María Teresa y Luis XIV: *Entrée des basques moitié français, moitié espagnols; Entrée des paysans et paysannes, chantant et dansant à l'espagnole*. En 1664, Lully colabora por primera vez con Molière para la comedia *ballet Le mariage forcé*, donde incluye otra vez un concierto español (acto III, escena IV) cantando *Ziego me tienes Belisa*.

⁷⁴ París, chez Pierre I Ballard, 1626.

⁷⁵ G. Durosoir, "Les airs espagnols d'Etienne Moulinié", en *L'âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, Actes du XXe Colloque du CMR 17 placé sous le patronage de la Société d'études du XVIIIe siècle et de l'Université de Bordeaux III, Bordeaux 25-28 janvier 1990, dir. Charles Mazouer, Mont-de-Marsan 1991, pp. 385-391.

Un poco más tarde, en 1667, el *Ballet des Muses* interpretado en la Gruta de Versalles, pone en escena una mascarada española, aprovechando la estancia en París de una compañía española que había venido a divertir a la reina.

El mejor tributo que pagaron algunos de los músicos de la corte fue de componer melodías en español ⁷⁶, algunas de ellas inspiradas musicalmente del estilo ibérico, por lo menos en cuanto al uso de la guitarra y del típico rasgueado se refiere, otras siguiendo ni más ni menos el carácter suavemente poético del *air de cour*: entre esos compositores, Antoine Boësset ⁷⁷, Gabriel Bataille I ⁷⁸ y Etienne Moulinié que compuso diez aires en ese idioma ⁷⁹.

Al lado del españolismo, muy comprensible por el origen de las reinas, se desarrolla también una moda italiana, favorecido por la presencia de Mazarino como consejero de Ana pero también por el propio gusto de la reina a la que le encantaba oír conciertos de música italiana en sus apartamentos y asistir a comedias italianas; ayuda a Tiberio Fiorelli que encarna a “Scaramouche” y a otros comediantes que vuelven a París después de los disturbios de la *Fronde*, en 1655. Ya hemos visto que en 1644, empleaba a su servicio a la virtuosa de cámara Leonora Baroni. Para la diversión de su reina ⁸⁰, Mazarino invita a compañías italianas de actores y cantantes para montar espectáculos como la pastoral *Nicandro y Fileno* o *La Finta Pazza* del poeta Giulio Strozzi.

Es en el mismo período, en 1647, cuando el cardenal Mazarino encarga a Luigi Rossi una ópera, *Orfeo*, una tragi-comedia en tres actos, agregándole –para adaptar la obra al gusto francés– un Prólogo en honor al rey y a la sabiduría de la reina en la conducta del estado. Los oponentes al cardenal aprovecharon

⁷⁶ Una de las primeras en homenaje a Ana, en L. de Briceño, *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español. Cançion a la Reyna de Francia*, París 1626, Quarto passacalle: *Desembarca en Bordaeos, el sol de España*. A una voz y guitarra.

⁷⁷ *Frescos ayres d'el prado*, *Airs de cour avec la tablature de luth*, XII, París 1624; *Una Musiqua le den a una dama en este ton*, *Airs de cour à quatre et cinq parties*, París 1617.

⁷⁸ Diez aires españoles de Gabriel Bataille I (1608), *Airs de différents autheurs mis en tablature de luth*, II, 1609 y IV, París 1614; VII^o *Livre d'airs de cour de différents autheurs*, París 1626.

⁷⁹ *Por la verde orilla* (al estilo del villancico), *Repicavan las campanillas*, etc. Véase G. Durosoir, *L'air de cour en France...*, p. 392: III^e libro de P. Ballard: *Airs de cour, Air espagnol* (1629) y VII^e libro de P. Ballard: *Airs de court et de différents autheurs* (1626).

⁸⁰ R. Kleinman, *Anne d'Autriche...*, p. 331.

el gasto enorme que supuso la creación del Orfeo de Rossi para extender el movimiento hondero. Años más tarde, Ana sigue protegiendo a artistas italianos, como la cantante Anna Bergerotti⁸¹.

La influencia italiana con un lenguaje armónico más disonante y dibujos melódicos más expresivos, ya está presente en los aires de Guédron; pero en Antoine Boësset al que apreciaba Luigi Rossi⁸², esa influencia se ejercerá solamente en ciertas de sus últimas obras de Antoine Boësset, así como en los aires y motetes para voz solista con bajo continuo de Etienne Moulinié⁸³ que compone algunos aires en italiano.

Como ya dicho, el maestro de la reina Ana, Robert Cambert también se inspira en la ópera italiana para componer dos comedias cantadas, en 1658, años antes de la primera tragedia lírica de Lully. Adopta asimismo el estilo expresivo italianizante.

En cuanto a su contemporáneo, Henry Du Mont, clavecinista de la reina María Teresa, aplica en sus motetes el estilo concertante italiano.

La oposición tradicional entre música italiana y francesa inspira el tema del *Ballet de la Raillerie* (El *Ballet* de la ironía), compuesto por Lully y Jean-Baptiste Boësset en 1659; el florentino, que todavía no rechazaba sus orígenes, se encargó de las partes italianas y de la música instrumental. Boësset escribe los aires franceses, sobre letra de Isaac Benserade, el libretista de muchos *ballets*.

Desgraciadamente, por el efecto conjunto de la aversión política que se desarrolló contra el cardenal junto a la obsesión de Lully por eliminar toda competencia italiana en la corte, el entusiasmo hacia lo italiano cesó oficialmente durante algunos años con la expulsión de todos los músicos italianos. Hecho significativo del papel nefasto de Lully: esa expulsión se efectuó inmediatamente después de los festejos de las bodas, esto es después del *Serse* y de la otra obra de Cavalli, *Ercole amante*. Significativo también que no se expulse a los demás

⁸¹ J. de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully...*, p. 79.

⁸² Según el autor *Saint-Evremond (Oeuvres IV)*, Cf. Th. Gerold, *L'art du chant en France au XVIIe siècle*, Strasbourg, s.n., 1921, p. 8.

⁸³ *Meslanges de Sujets chrestiens*, París 1658, Advertencia: el propio compositor indica al lector sobre ciertos pasajes audaces “que tal vez pasen por licencias en la opinión de los que prefieren la austeridad de la antigua manera a los encantos de la nueva” (“*qui passeront peut-estre pour des licences dans l'opinion de ceux, qui preferent l'austerité de l'ancienne maniere aux agréments de la nouvelle*”). Véase base de datos del CMBV <http://philidor.cmbv.fr>.

italianos, como tramoyistas y actores... Ya hemos visto que Luis XIV y María Teresa seguían apreciando la música italiana cuando en 1678 contratan a Paolo Lorenzani.

Además de los aires mencionados más arriba acerca de *ballets* con entradas de españoles, la reina Ana fue la inspiradora de otros aires, especialmente dedicados a ella; encontramos también algunas melodías de circunstancia para María Teresa, pero muchas menos. Entre las dedicados a Ana, figuran dos obras de Pierre Guédron sacadas una del *Ballet du Triomphe de Minerve* (1615), la otra del *Ballet de Monsieur le Prince de Conti* (1615): *Cette Anne si belle y el Récit del Sol a la reina, Adorable Princesse, il est temps que je cesse*⁸⁴. Anthoine Boësset le dedica el aire *Princesse dont la gloire digne d'estonnement*⁸⁵ y *Enfin la voyci*⁸⁶...

Homenaje de los homenajes, el propio rey Luis XIII, con el que se reconcilia provisionalmente en los años 1619-1622, compone para ella un aire del que también escribe la letra⁸⁷: *Tu crois, Ô Beau soleil, o canción de Amaryllis*, apodo de Ana. Aparece reducido en tablatura y ornamentado por el organista Pierre Chabanceau de La Barre para un ejemplo musical en la *Harmonie universelle* de Mersenne⁸⁸:

*Tu crois, ô beau soleil,
Qu'à ton éclat rien n'est pareil
En cet aimable temps
Que tu fais le printemps.
Mais quoi ! tu pâlis
Auprès d'Amaryllis.

Oh ! que le ciel est gai
Durant ce gentil mois de mai!*

⁸⁴ *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille. Sixième livre*, A Paris, chez Pierre I Ballard, 1615.

⁸⁵ *Airs de Cour à quatre et cinq partie*, par Anthoine Boësset. Maître de la Musique de la Chambre du Roy. Chez Pierre Ballard. 1617. Air pour la Reyne.

⁸⁶ *Troisième livre d'airs de cour à 4 et 5 parties*, par Pierre Guédron, Intendant etc. A Paris chez Pierre Ballard 1617. Air pour la Reyne.

⁸⁷ Compuso también el *Ballet de la Merlaison*, representado en 1635 en St-Germain-en-Laye.

⁸⁸ Livre 6, pp. 390-395.

*Les roses vont fleurir,
Les lys s'épanouir.
Mais que sont les lys
Auprès d'Amaryllis?*

*De ses nouvelles pleurs
L'aube va ranimer les fleurs.
Mais que fait leur beauté
À mon cœur attristé
Quand des pleurs je lis
Aux yeux d'Amaryllis?*

Más adelante, la dedicatoria inflamada que dirige a la reina regente François de Chancy en su segundo *Livre d'airs de cour à quatre parties*⁸⁹; Ana acababa de enviudar, pero le quedaría suficiente atractivo para inspirar tal pasión, que parece ir más allá de un mero ejercicio ritual:

Madame.

Si los menores mortales pueden ofrecer a los dioses más grandes, permítame que le presente estos pocos Aires a Su Majestad. Unos, enemigos del desagradecimiento van a reconocer el honor y la estima que han recibido de su propia boca, y otros les acompañan para obtener igual gracia. La pasión que tienen por parecer ante sus ojos, procede más bien del deber que de la vanidad; así sólo sus bondades deben protegerlos. Si son bastante felices por no ser frustrados del diseño de complacerle, bendeciré el día que me abandonaron para seguirle y para verse en la estima de la reina más grande del mundo. Estos últimos frutos de mis más queridas vigili-
as, Madame, le prometen otras; el árbol que los produce posee aún flores que sólo sus virtudes harán abrir, como principio de su nacimiento; y si mis deseos fueran tan potentes como están llenos de celo, toda la Tierra, conmigo, cantaría sus alabanzas. Sírvase aceptar pues, Madame, la pasión que tengo por el brillo de su Grandeza y no rechacéis esto poco que mi afecto le ofrece. Bien sé que no tengo suficiente mérito ni buena fortuna como para estar en el recuerdo de S. M. pero tendré siempre bastante honor y gloria cuando se digne echar una mirada sobre mis obras: con la protestación, Madame, de que no pretendo pagar las gracias que me ha hecho por canciones: mas bien por las continuas oraciones que

⁸⁹ París, Robert Ballard, 1644. *Ballet de la prospérité des armes de France* (7 de febrero de 1641).

habo noche y día por la salud y prosperidad de S. M. Es todo lo que puedo, Madame, y asegurarle que soy y seré hasta mi último suspiro, de Su Majestad, el muy humilde, muy obediente y muy fiel servidor y sujeto ⁹⁰.

Quizás haya cantado a dúo uno de los aires de ese *ballet*: *Hélas, je vais mourir!*, un diálogo entre la Reina y Francia. François Richard le dedica también otro libro de *airs de cour* con tablatura de laúd en 1637.

María Teresa recibe algunas dedicatorias rituales, como el aire de Michel Lambert con letra de Corneille para su llegada en Francia: *C'est trop faire languir de si justes desirs* ⁹¹. También Nicolás Métru, profesor de Lully, consagra diecinueve piezas a la boda real y al tratado de los Pirineos en su 3^{er} *Livre d'airs à 4 parties sur la paix et le mariage du Roy* ⁹². En fin, el maestro de su capilla Jean-Baptiste Boësset se une a Pierre Perrin para componer en 1667 un “concierto de la reina” ⁹³.

⁹⁰ *Madame, Si les moindres mortelz peuvent offrir aux plus grands dieux; permettez que je presente ce peu d'Airs à Vostre Majesté. Les uns ennemis de l'ingratitude vont reconnaître l'honneur & l'estime qu'ils ont reçus de vostre bouche mesme, & les autres les accompagnent pour obtenir une pareille grace. La passion qu'ils ont de paroistre à vos yeux, Madame, vient plustost du devoir, que de la vanité; aussi vos bontez seules les doivent protéger. S'ils sont assez heureux pour n'estre point frustrez du dessein de vous plaire, je beniray le jour qu'ils m'ont abandonnez pour vous suivre, & pour se voir dans l'estime de la plus grande Reyne du monde. Ces derniers fruits de mes plus cheres veilles, Madame, vous en promettent d'autres; l'arbre qui les produit possède encore des fleurs que vos seules vertus feront esclore, comme principe de leur naissance; & si mes voeux estoient aussi puissans qu'ils sont remplis de zele, toute la Terre, avecque moy, chanteroit vos louanges. Agrééz donc, Madame, la passion que j'ay pour l'esclat de vostre Grandeur, & ne rejettez pas ce peu que mon affection vous offre. Je sçay bien que je n'ay pas assez de merite n'y de bonne fortune pour estre dans le ressouvenir de V. M. mais j'auray toujours assez d'honneur & de gloire quand elle daignera jetter les yeux sur mes oeuvres: avec protestation, Madame, que je ne pretends point de payer les graces que vous m'avez faites par des chansons: mais bien par les continuelles prieres que je fais nuit & jour pour la santé & prosperité de V.M. C'est tout ce que je puis, Madame, & vous assurer que je suis & seray jusqu'au dernier soupir, de vostre majesté, Le tres-humble, tres-obeissant, & tres-fidel serviteur & sujet* (Véase la base de datos de la biblioteca del CMBV).

⁹¹ R. Ballard, *IV^o livre d'airs de différens auteurs*, París 1661.

⁹² París, R. Ballard, 1661.

⁹³ *Paroles de musique, pour le concert de chambre de la musique de la Reyne; pour des airs, dialogues, récits, pièces de concert et chansonnettes*. Composées par Mr. Perrin, Introduteur des Ambassadeurs près feu Monsieur. Et mises en Musique par Mr. Boësset, Sur-Intendant & Maistre des Musiques du Roy & de la Reyne, París, Denis Pellé, 1667.

Otra característica famosa de la corte francesa en el siglo XVII: su gusto por la danza que culmina con Luis XIV que, según sus contemporáneos, bailaba con un nivel técnico profesional. Esto no puede ser mera lisonja, porque ese monarca tan preocupado por la gloria y el boato de su corona no se hubiera permitido ofrecer a sus súbditos una imagen imperfecta. El tramoyista Vigarani admiraba la técnica del rey ⁹⁴, así como la belleza de los trajes usados en esos espectáculos. Entre los *ballets* ⁹⁵ que divierten a la nobleza en el período de carnaval, figura cada año uno organizado por la reina o “*Ballet de la Reyne*”. Ana participa con gusto, desde su llegada hasta el fallecimiento de Luis XIII; pero aún así y pese a las amonestaciones de su director espiritual Vicente de Paúl, continuará asistiendo a esos espectáculos u organizándolos, varias veces en sus propios salones como en 1664 para *El Mariage forcé* de Lully y Molière. Si Ana baila gustosa, en cambio su sobrina María Teresa no pareció tener mucha inclinación ni talento para ello y después de muy pocas tentativas, el rey preferirá remplazarla ventajosamente por sus favoritas, hasta en los propios bailes tradicionales de la reina, como en el *Ballet Royal de Flore* (1669) de Lully y letra de Benserade donde aparecen varias amantes del rey (Madame de Montespan, Mademoiselle de La Vallière, las duquesas de Sully, d’Arcourt, de Chevreuse). Bien podemos imaginar el estado mental de María Teresa, asistiendo a tal escena.

Destaquemos entre los *ballets* dedicados a la reina Ana o los que incluyen algún recitativo en su honor: el *Ballet de La Prise de Jérusalem* (1619) ⁹⁶, el *Ballet des Fêtes de Junon* (1623) ⁹⁷ de A. Boëssset, el *Ballet du Temps* (1624) ⁹⁸ del mismo y el famoso *Ballet de la Nuit* (1653) ⁹⁹ de Cambefort. Ya hemos citado en la plantilla de sus músicos y bailarines, un maestro de danza para las damas de honor; pues en 1656, lucen su talento en público, lo que era poco habitual: Lully, Jean-Baptiste Boëssset y el poeta Benserade componen para ellas el *Ballet de Psyché* o de *La Puissance de l’Amour*, bailado también por el rey que habrá apreciado muchísimo tan agradable compañía.

⁹⁴ P. Beaussant, *Lully ou Le musicien du Soleil*, París 1992, p. 233

⁹⁵ Para más detalles sobre los *ballets*, consultar la base de datos del CMBV.

⁹⁶ R. Kleinman, *Anne d’Autriche...*, p. 84; *Le Mercure* 5 (1619), p. 88.

⁹⁷ Letra de F. Le Métel de Boisrobert, dedicado a la reina Ana.

⁹⁸ Letra de R. Bordier.

⁹⁹ Letra de I. de Benserade.

Los bailes de la reina son una ocasión muy especial para las soberanas para dejarse ver bailando; en el de 1618, Ana representa a la Belleza con sus Ninfas¹⁰⁰, en 1621, Ana organiza el gran *ballet del Tiempo*, con música de Boësset¹⁰¹ en respuesta al *Ballet de Apolo* bailado unos días antes por el orgulloso duque de Luynes, favorito de Luis XIII y al que ella odiaba. En cuanto a la introvertida María Teresa, aparentemente sólo baila dos veces junto al rey: primero en las entradas compuestas por Lully para la ópera *Ercole amante* de Cavalli, obra encargada para los festejos de las bodas reales, y tres años más tarde, en los Amores disfrazados (*Amours déguisés*), *ballet* de Lully y Lambert, sobre un argumento de Benserade y con las famosas tramoyas de Vigarani. En el *Hercule amoureux*, participa en la 2ª entrada que representa a la Casa de Austria. En los *Amores disfrazados* María Teresa encarna a Proserpina¹⁰².

Si las aptitudes y los gustos de Ana y María Teresa se oponen radicalmente respecto al *ballet*, en cambio, se reúnen en su afán de ceremonias religiosas, frecuentes visitas a iglesias o conventos, fundaciones religiosas etc. Francia vive un período de intensos y violentos debates religiosos entre distintas corrientes, la de la Contrarreforma llevada por los Jesuitas que se enfrentan a los protestantes y a los rigurosos Jansenistas, simpatizados por el gran filósofo Pascal, los de distintos grupos devotos dirigidos por grandes figuras como Vicente de Paúl que abogan por una vida caritativa al servicio de los pobres. El propio laudista de la reina Ana, Gabriel Bataille hijo decide llevar una vida eremítica absoluta tras el fallecimiento de su soberana, aunque dispusiera de muchos bienes¹⁰³.

María Teresa que desdeña los *ballets*, se preocupa sin embargo de integrar rápidamente la cofradía de San Francisco Javier, lo que asombra a las damas de la corte. Esa común actitud piadosa entre las reinas estimula la producción musical sagrada, particularmente, en tiempos de Ana, de un nuevo repertorio para-litúrgico de aires, al estilo del *air de cour*. Volvemos a encontrar aquí a todos

¹⁰⁰ Queda un aire de Guédron publicado en el III *Livre d'airs de cour de différens auteurs*, P. Ballard, 1619.

¹⁰¹ Todos los aires de Boësset para los diferentes *ballets* “de la Reina” (se bailaba uno por año) fueron publicados cada año por Ballard, ya bajo el nombre de Boësset (en 1624, 1625, 1642...), ya con el título mucho más frecuente de *Airs de cour de différents auteurs*.

¹⁰² P. Beaussant, *Lully ou Le musicien du Soleil...*, p. 301.

¹⁰³ F. Lesure y A. Verchaly, “Documents inédits relatifs au luthiste Gabriel Bataille...”, p. 87.

los músicos del entorno de Ana: Pierre Guédron, Etienne Moulinié, François Richard, Gabriel Bataille padre e hijo, A Boësset incluso parodian aires profanas sustituyéndoles letra devota, influenciada por los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola, para el más santo y sano recreo de monjas o señoritas¹⁰⁴. La traducción de los salmos por Godeau inspira también cantidad de arreglos musicales como los de Henry Du Mont al final de sus *Cantica sacra*. Pierre Chabanceau de La Barre y su familia organizan conciertos espirituales privados¹⁰⁵ y participan regularmente a oficios religiosos en distintas iglesias o conventos conocidos por su interés musical (Saint-Honoré, conventos de los Feuillants¹⁰⁶ y Théatins...), particularmente en Semana Santa¹⁰⁷.

Abriendo la vía al discípulo de Carissimi, Marc-Antoine Charpentier, el *Dialogus de Anima* de Henry Du Mont aclimata en París un género cercano al oratorio. Ya hemos evocado también los motetes concertantes de ese mismo compositor que prefiguran la era del motete versallés. Du Mont también imprime con mucho éxito nuevas melodías de canto llano, siempre en uso hoy día, aunque adaptadas por los benedictinos de Solesmes al estilo gregoriano¹⁰⁸.

CONCLUSIÓN

A la reina Ana de Austria le gustaba el teatro y la música, las fiestas y los bailes; alrededor de ella, supo animar una verdadera vida de corte. Pese a su educación casi exclusivamente religiosa, formó y enriqueció su fuerte personalidad gracias a sus experiencias tanto en la corte de sus padres como luego en la de Francia. Con todas las dificultades por las que pasó, políticas y personales, con

¹⁰⁴ *Odes chrétiennes*, P. Ballard, 1625; colección *La Despouille d'Aegypte* (1629): 49 aires para voz sola (26 de A. Boësset, 15 de P. Guédron, 5 de E. Moulinié, 2 de F. Richard, 1 de G. Bataille), cf. D. Launay, *La Musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, París 1993, pp. 160-270.

¹⁰⁵ J.R. Anthony, *La musique en France à l'époque baroque de Beaujoyeux à Rameau*, París 1992, p. 379.

¹⁰⁶ En ese convento, Lully crea su famoso *Miserere* para el oficio de Tinieblas de 1663.

¹⁰⁷ J. Tiersot, *Les enfants de Pierre. Anne de la Barre...*, pp. 1-11.

¹⁰⁸ 1669, Misas en canto llano de Henry Du Mont, varias ediciones.

su esposo de carácter muy difícil y su suegra, se impone poco a poco en la corte. Su temprana viudez le permite mostrarse finalmente a plena luz, ayudada por su sentido innato de la grandeza y su conciencia de pertenecer a un linaje excepcional. Demuestra un valor y habilidad fuera de lo común, quizás porque se apoya en su intensa fe. Sus gustos artísticos y sus prácticas devocionales han influenciado la producción de sus músicos, que desarrollaron simultáneamente —lo que resulta paradójico— el *air de cour*, el *air de ballet* y el aire religioso. Favoreció la cultura teatral y musical italiana. No cedió a las corrientes ultradevotas de su entorno y, por el contrario, siguió favoreciendo el teatro y el *ballet*.

En muchas cosas fue muy diferente a María Teresa, de capacidad intelectual más débil que le impidió aprender a hablar el francés, animar un círculo cortés, disfrutar verdaderamente de las fiestas y del teatro. Además no sabía bailar, lo que no cuadraba con los usos imperante en la corte francesa; de carácter depresivo, sumisa y pasiva, en ningún momento pudo rivalizar con su tía.

El balance de sus respectivos papeles en la vida musical y, de forma más general, cultural francesa depende estrechamente de la fuerza o debilidad relativa de su poder político. La música de la reina participa, siguiendo el ejemplo de la música del rey, en la función representativa del poder real. El absolutismo intransigente de Luis XIV condena a María Teresa a la soledad psicológica; es el Rey Sol quien encarna el estado y lo gobierna todo. Su esposa no logra encontrar su sitio; sólo existe cuando alumbra, ilustrando las terribles palabras de Aristóteles: “*Tota mulier in utero*”. Su exagerada práctica religiosa, sólo pudo inspirar composiciones sagradas, lo que en parte permitió a Du Mont crear un nuevo tipo de motete. Quizás por esa misma razón, el rey escogió a un compositor formado en la música religiosa para servir a su esposa.

Al contrario, bajo la reina Ana, se desarrolla de modo exponencial la música vocal y teatral, tendencia que se confirma con Luis XIV, en buena medida heredero intelectual de su madre, movido por las mismas pasiones y gustos musicales y teatrales que ella. Su sentido de la grandeza rige su conducta. Como su lejano antepasado Felipe II, se vuelve rey arquitecto de un palacio fuera de la medida humana; por ello, ciertos historiadores lo consideran como un rey más español que francés¹⁰⁹. En realidad, su personalidad fue formada por su madre

¹⁰⁹ J.-F. Schaub, *La France espagnole. Les racines hispaniques de l'absolutisme français*, París 2003.

que vigiló también su educación intelectual confiada a Mazarino. Así se expresa el limosnero del rey, René de Ceriziers, en un elogio a la reina madre:

Un niño está siempre fuera del hombre y de la mujer que le han engendrado: pero una Madre está en su Hijo, su Hijo es una parte de su ser, es de alguna manera ella misma ¹¹⁰.

Cuando muere Ana, Luis XIV constata que la reina, su madre, “no sólo era una gran reina, sino que merecía ser incluida entre los más grandes reyes” ¹¹¹. Sin Ana y su influencia en la educación de su hijo Luis ¿hubiera existido el Gran Siglo francés?

¹¹⁰ Reflexión del limosnero del rey R. de Ceriziers, *Eloge d'Anne d'Autriche*, París, 1661, p. 8, citado por F. Schaub, *La France espagnole...*, p. 270:

Un enfant est tout hors de celui & de celle qui l'ont engendré: mais une Mère est dans son Fils, son Fils est une portion de sa substance, c'est en quelque façon elle-mesme.

¹¹¹ “[qu’elle] n’était pas seulement une grande reine, mais qu’elle méritait d’être mise au rang des plus grands rois”, Madame de Motteville, *Mémoires V...*, p. 305.