

los trajes y sus colores; en fin, propone que se esparzan olores suaves, sobre todo cuando bestias feroces han de aparecer para pasmo de los espectadores. Con todo el desdén con que Bacon trata a las *masques*, no dejaron éstas de producir un efecto sensible en el teatro de Shakespeare, de quien algunos creen ser trasunto de Bacon mismo.

Isabel, la reina virgen, hija de Enrique, no fue menos aficionada que su padre a este género de festejos, y ya la hemos visto danzar la volta en brazos de un aristocrático y favorecido galán. Un caballero campesino decidió revivir los *Twelfth-Night Revels*, que parecían ya un poco toscos y anticuados. Cuando lo hizo, en 1594, el espectáculo tuvo una suntuosidad que le señalaba nuevos rumbos, aunque el gran baile con que terminaban los franceses siguiera siendo de norma en los ingleses también. Entrado el siglo xvii, con los Estuardos ya, los poetas ingleses más notables, Milton y Ben Jonson, intervendrán en la parte literaria de las máscaras y en su disposición general con Íñigo Jones, el famoso arquitecto. De este modo, la *mask* inglesa de la reina Ana, como ocurriría con el *ballet de cour* francés, tiende a convertirse en un espectáculo donde, al darse una importancia creciente a la parte declamada y a la música, vocal e instrumental, con un argumento cada vez más interesante dramáticamente, se le ve aproximarse a lo que en Italia estaba ocurriendo con otro espectáculo allí nacido muy poco antes: la llamada *opera in musica*. Con la intervención de Lully en los espectáculos cortesanos franceses, el ballet tiende, en efecto, a fusionarse con la ópera. Así se crea un género mixto, propio de su genio, que es la *Opera-ballet*; pero para encontrarnos con él es menester haber seguido los pasos al *Ballet de cour*.

VI. EL "BALLET DE COUR". LULLY

1

A SEGUIDA del *Ballet comique* de Beaujoyeux, aquellos espectáculos que pueden considerarse bajo esta clasificación implicaban sus tres aspectos principales: la parte escenográfica, que había llegado en Italia y en Francia a alcanzar un punto de extraordinario esplendor, para darnos idea del cual hay cantidad de grabados de la época; en seguida, la parte danzable misma, que acarreará el aumento y perfección de la musical. Se comprende, pues, fácilmente, que como la naturaleza de estos espectáculos los hacía fugitivos, en su mayoría con una representación única, y el dispendio alcanzaba sumas considerables al pago de las cuales los administradores como Sully se hacían renuentes, habría de tenderse a emplearlos el menor número posible de veces, y esto en ocasiones muy señaladas.

Pero ni los cortesanos ni las gentes de menos rango se resignarían a su escasez, ya que no a su desaparición. Las mascaradas seguían siempre divirtiendo a todos ellos, y como no se obligaban a ningún orden ni organización alguna, resultaban fáciles de improvisar y, sobre todo, poco costosas. Sin embargo, quienes habían presenciado espectáculos de tan compleja organización como los *Ballets comiques*, echarían de menos su buen orden y querrían que, de alguna manera, se llevara a las mascaradas, por simples que fuesen. Con ello, si el *ballet comique*

descendía, la mascarada se elevaba de rango. Un intercambio entre ambos géneros se producía con ventajas para todos. Estas mascaradas unidas por una leve trama darían origen a un espectáculo, tan gustado como frecuente, que Henri Prunières, para denominarlo de alguna manera, titula como *Ballet-Masquerade*. En tiempos de Enrique IV su boga alcanza su apogeo y no es casual que el cronista de *La Gloria de Niquea*, don Antonio Hurtado de Mendoza, diga que esa fiesta no admite, por la manera de estar concebida, el calificativo de comedia, ni de farsa, "que es una fábula unida" (por un argumento), sino que aquella *invención* (así la llama también Beaujoyeux) "se fabrica de variedad desatada". En ella la vista lleva mejor parte que el oído "y la ostentación consiste más en lo que se ve que en lo que se oye". El nuevo género, barato, que va a seguir en Francia al *ballet comique*, no pudo haber tenido mejor definición.

En su baratura entran incluso los disfraces. Se dejarán los trajes ricos y costosos para los ballets importantes, y para estos otros bastarán disfraces de barberos, de judíos, de mozos de taberna, que pueden hacerse con muy exiguo dispendio. La "variedad desatada" presidirá en lo que va a constituir el ballet de nuevo tipo, hacia el cual el llamado *ballet-masquerade* no es sino una manera de transición. El nuevo tipo de ballet que seguirá al *ballet comique* será universalmente conocido como *ballet à entrées*, o de *números sueltos*, como diríamos nosotros. Cada *entrada* es un número distinto, que para nada tiene que referirse al precedente ni al que ha de seguirle. Solamente será menester tener en cuenta el oportuno contraste y el buen efecto visual de los disfraces y de las danzas. Durante algunos

años, en las dos primeras décadas del siglo xvii, los ballets buscan su camino y se ve cómo las mascaradas simples, las imitaciones de las italianas, los ballets con argumentos dramáticos y bufonadas *ad libitum* alternan unos con otras. Se va buscando un tipo de ballet breve, de carácter jocoso, cuyo carácter se encuentra en las comedietas italianas y en las parodias de las óperas que, en los teatros de la Feria de San Germán y de San Lorenzo, en las afueras de París, se entienden como *opéras comiques*. En Londres pasaba lo mismo. Encontrado un pequeño argumento bufo, se coloca delante de la *mask* de alto copete, y se dice de aquél que es una *antimask*. La gran ventaja del *ballet à entrées* es que todos sus números pueden ser ligeros y burlescos.

La novedad es contagiosa. Ahora va a ir de Francia a Italia. Desde los primeros años del siglo, María de Médicis había llamado a su corte a los dos famosos *inventores* de la *opera en musica*, Ottavio Rinuccini, el poeta de la *Euridice*, y Giulio Caccini, el músico colaborador suyo en aquella archifamosa tentativa. Los diferentes ballets que, en conjunto, caen bajo la denominación de *Ballets de cour*, entre el *Ballet comique* y el *Ballet à entrées*, interesaron prodigiosamente a estos ingenios italianos, y en la *Mascherata dell'Ingrate* (*Il ballo delle Ingrate*, con música de Monteverdi), representada en Mantua en 1608, se encuentra una adaptación del ballet francés a los progresos expresivos del nuevo recitativo italiano, el *estilo recitativo*, que sustituye a los pasajes declamados en francés; de manera que lo que no es pura mímica se resolverá en canto. Un paso decisivo hacia la *opéra-ballet*, que, sin embargo, no es en Italia donde nace, sino en París.

Uno de los últimos ballets de alto porte parece

haber sido el *Ballet de la reine*, dado en 1609, donde los trozos de poesía recitada tuvieron gran vuelo; pero, en general, los ballets en la época de Enrique IV pierden su anterior categoría. La entrada del canto en el ballet francés ocurre en el *Ballet d'Alcine*, en 1610, al paso que otro ballet representado en el Louvre en enero del mismo año, el *Ballet de Monseigneur le duc de Vendosme*, es una combinación del *ballet comique* y de la mascarada suelta. Su semejanza con el italiano acabado de mencionar indica que el espíritu de la *opera in musica* está presente, con lo que si esa gran invención florentina recibió el nombre de *melodrama*, no resulta inadecuado el título que Prunières da a aquellos ballets, llamándolos *ballets mélodramatiques*; es decir, con un argumento que se desarrolla cantado y en el cual las danzas son un complemento, plásticamente importante, pero adjetivo.

Varios ballets que siguen a aquél muestran una inventiva bastante pobre por parte de los poetas. Siempre se trata de algún rescate, ya de los brazos de Circe, ya de los encantos de Anaxtarax, como en el espectáculo de Villamediana. A todos supera el *Ballet de la Delivrance de Renaud*, "dansé par le Roy" el 29 de enero de 1617, y que se imprime "avec les desseins, tant des machines et apparences différentes, que tous les habits des Masques": un ballet regio, con todo el esplendor de sus mejores tiempos y en el cual el uso de las máquinas, tramoyas e *ingegni* tienen tanta importancia, hasta el punto de que en el espectáculo de Aranjuez fue llamado un arquitecto célebre para montarlo, César Fontana. No lo era menos Tomaso o Alessandro Francini, el arquitecto del ballet de *La Delivrance de Renaud*, al paso que entre sus músicos figuraban Guédron y

Jacques Mauduit, quienes debieron musicar versos en pies griegos, *odas coriámbricas*, cantadas por coros de siete a veinte personas, juntamente con laúdes y violas. El protagonista fue el favorito del rey, De Luynes, que tocaba y cantaba tan finas músicas, o, a lo menos, el libreto lo aseguraba así. Y si alguien, como el poeta Durand, inventor de ballets, se permitió dudarle, fue muy a costa suya, porque se le condenó a romperle los huesos y a ser achicharrado en la plaza de Grève. Dulces costumbres, que muchos echan de menos, para los críticos, en nuestros tiempos.

Los ballets de esta clase, con sus argumentos de un bucolismo renacentista, se prosiguen siempre con gran fasto hasta 1621. *Le Ballet de la Reyne représentant le Soleil* parece haber sido el último dentro de esta manera. El que se da en 1623, titulado de las *Bachanales*, y el *Ballet des Voleurs*, del año siguiente, responde claramente a la idea del *ballet à entrées*. Cinco mascaradas componen el *Ballet des Fées des forests de Saint Germain*, en 1625, inventado por el Duque de Nemours, a quien se encargará de estos menesteres hasta su muerte, en 1632. Otra ventaja, sobre las mencionadas, presentaba el *ballet à entrées* y consistía en que no necesitaba escena de ninguna clase. Bastaba con que los músicos, que entraban en primer lugar, disfrazados, formasen un cuadro, dentro del cual se hacían las danzas e in-



FIG. 67

cluso otros juegos, como luchas, pantomimas y acrobacias: débil muro que el público, ansioso y aglomerado, llegaba a veces a romper. En ballets donde el argumento toma mayor consideración ese sistema resultaría precario. La escena será necesaria y, con ella, toda una tropa de pintores, carpinteros, mozos de varios oficios, a más de los cantores, danzantes, músicos: la costosa y dilatada parafernalia que distinguirá a la ópera italiana del Barroco. El ballet francés pasa, pues, al escenario de un teatro. Con ello se presenta una nueva época.

2

El hecho no ocurrió hasta que los espectadores, rebosantes de los lugares a los que se les permitía el acceso, ocuparon la sala, en el palacio del cardenal de Richelieu. Antes de eso, y en todos los tiempos de ballet, lo mismo en los de gran espectáculo que en los simples ballets de mascaradas o de *entrées*, la sala era el lugar normal para sus evoluciones. El escenario propiamente dicho estaba limitado, al fondo, por paisajes pintados o montañas, a veces practicables, que, al abrirse, dejaban salir de sus entrañas carros, personas en los oportunos disfraces, pues una cosa hay que recordar, y es que nunca, en ningún ballet, quienes tomaban parte en él mostraban su propio rostro: el *travesti* era de rigor. En tiempos de Francini, y a imitación de las fiestas de corte en Florencia y en Mantua, el escenario, situado en un plano más alto que la sala, se unía con ésta por una rampa que, en algunos casos, corría por ambos lados de una escalinata. En los ballets prelu-diados por un *récit* donde se explicaba el argumen-

to, los recitantes, y a veces los cantores, aparecían sobre la plataforma del escenario: los bailarines, abajo, en la sala o *parterre*. El argumento era siempre una excusa y todo debía convergir hacia el gran baile final, donde todo el mundo se mezclaba, profesionales y grandes señores. Durante mucho tiempo fue de rigor que los danzantes apareciesen con los rostros cubiertos por un antifaz negro con penachos de plumas o *aigrettes*, como en las cortes italianas que sirvieron de modelo a Catalina de Médicis. Ricas túnicas los cubrían, según la categoría social de la máscara, la cual era fácil descubrir por este hecho, aunque tuviese que representar a un mendigo, mientras que los bailarines profesionales iban vestidos con mucha menor riqueza, aunque representasen dioses o monarcas. Los violines, que abrían la marcha, salían disfrazados convencionalmente. En tiempos de Luis XIII solamente los hombres tenían acceso al *grand ballet*. Más tarde, si eran las damas las que bailaban, lo hacían ellas solas, mientras que los ballets donde se mezclaban unos y otras tuvieron menos boga. Cuando se bailó en Aranjuez la *Gloria de Niquea*, en tiempos de Felipe IV, solamente las damas intervinieron en el reparto. Las *entradas* podían ser de carácter serio o cómico; en aquel caso, con personajes tomados a la mitología, a las pastorales o a la alta tragedia; en este otro, eran gentes de carácter realista, o simplemente caricaturesco.

Las danzas del ballet no eran las mismas que las de la sala. Solamente si la situación lo requería se danzaban branles, voltas, pavanas o gallardas. Los branles aldeanos se utilizaban en entradas de este carácter; y si eran españoles quienes debían entrar, lo hacían al compás de la zarabanda, acompañados

por guitarras. Toda la coreografía estaba a cargo de profesionales que se ingeniaban en darle novedad y originalidad, al contrario de la tradición exigida en los bailes de corte. Luis XIII, en el *Ballet de la Merlaison*, había inventado los aires, los pasos y los trajes. En los primeros ballets con argumento, desde el *Ballet comique*, todos los danzantes eran nobles, como en *La Gloria de Niquea*, pero los músicos eran profesionales. En los ballets con argumento que siguieron, los señores se mezclaron con los bailarines de oficio, de la misma manera que las danzas de un carácter noble alternaban con las de carácter bufo, cada clase social en cada danza. Pero ya en los *ballets à entrées* los caballeros entraban por excepción, mientras que los bailarines profesionales eran quienes llevaban el peso de la obra. Había grandes señores a quienes encantaba bailar las danzas bufas, y el rey mismo nunca apareció en los ballets más que con disfraces grotescos o ridículos. El número de señores que danzaban era lo suficientemente grande, y su afición era tan distinguida, que no había necesidad de emplear en la corte a muchos bailarines asalariados. Los maestros de danza cuidaban de que la técnica de aquéllos fuese eficiente. Caballeros de alta nota se encargaron pronto de dirigir los ballets, más o menos asesorados por coreógrafos muy estimados, como Bocan, que de París pasó a la corte inglesa para dirigir sus *masques*. Le Marest, también llamado Marais, fue famoso bajo el reinado de Luis XIII, y el nombre de Beauchamps, en el de Luis XIV, pasará a la historia de la danza, pues que en su tiempo este arte consoldó su técnica definitiva.

Si la diversión de los propios danzantes era el objeto principal de los ballets mascaradas, en los de

entradas la diversión consistía en agradar a un público de espectadores, fácilmente satisfecho, mientras que en los grandes ballets de la corte todo tendía a lo suntuoso, a la fastuosidad de espectáculos en los cuales la escenografía llegaba a un punto tal que constituye uno de los caracteres de esta época. No igualado después, gracias sobre todo a las máquinas, trucos e *ingegni* que tuvieron en Italia una boga creciente desde los *intermezzi*, constantemente emulada entre las varias cortes donde se representaban las *óperas en música*, y aun el teatro dramático. Los grandes *ingenieros*, tanto en Francia como en España, son italianos, llamados para montar las obras con toda la riqueza en fantasmagoría, ilusionismo y *trompe-l'oeil* que eran capaces de idear. Hay infinidad de relaciones donde los cronistas se extienden complacidos en la descripción al pormenor de tanta maravilla, muy a punto para el teatro de don Pedro Calderón, pero no sin protesta por parte de Lope de Vega, quien veía en el exceso del aparato escénico un peligro para el interés de las comedias.

Richelieu había instalado en su palacio, bajo la dirección de Jacomo Torelli, admirables máquinas destinadas a la mayor magnificencia de los ballets. Cuando a su muerte se instala en aquel palacio, el *Palais Cardinal*, Ana de Austria, utilizó esa maquinaria para los ballets de gran espectáculo y las óperas italianas; pero claramente se comprende que la sala resultaba ya impropia para dichos espectáculos. Desde entonces el ballet no bajó ya del escenario. Incluso el *ballet à entrées* se ve obligado a servir de las máquinas. Con ello pierde su anterior simplicidad, toma un carácter más unido como argumento y se une estrechamente con las primeras

óperas francesas. El inglés Evelyn, que en 1651 presencia una representación de las *Fiestas de Baco*, con música de Lully, no sabe decidir si se trata de un ballet o de una ópera.

La música, en comparación, tenía un papel más modesto y sólo con Lully pasa a un primer plano de interés. En un principio, los músicos mismos tomaban parte en el ballet, en un lugar menos señalado, sin duda, que los bailarines, pero juntamente con ellos, a quienes encuadraban. Los más importantes eran los *violons*, fuesen los del Rey, fuesen los de la Villa, entendiéndose por *violons* todos los instrumentos de arco, a los cuales se unían, en las diferentes escenas, laúdes, arpas, flautas y otros instrumentos de suaves tonos. Más adelante se tiende a poner a los músicos en tribunas separadas, a veces en medio de la sala. La orquesta no se sujetaba a ningún plan, y reunía cuantos instrumentos había disponibles. Cornetas, cuernos de caza, oboes, cornamusas o musetas, liras, guitarras, tiorbas, se añadían a los antes mencionados, generalmente respondiendo al pasaje de la acción, pastoril, guerrero, señorial o popular. En *La Gloria de Niquea* había cuatro coros que se respondían entre sí, uno de "flautas y baxoncillos, otro de tiorbas y otro de violines y laúdes". Por violones han de entenderse, también, probablemente, violas de arco y violines, y, seguramente, las guitarras se mezclaban con las tiorbas. Una importancia especial tenían las *entrées de luth*, en las cuales todos los instrumentos de cuerdas pulsadas tocaban danzas conocidas. El único trozo instrumental de importancia consistía en la *ouverture*, solamente generalizada en tiempos de Lully, mientras que en *La Délivrance de Renaud* es un coro, a la vieja manera española de los cuatro de

empezar, la música que preludia el espectáculo. La *ouverture française* se regulariza, frente a la italiana, en los ballets, desde 1640, y cuando Lully llega, esos trozos se terminan con un fugato. Antes que el gran florentino, los músicos más notables de los ballets del Rey fueron Jacques Mauduit, de quien se ha hablado, colaborador con los poetas de la Pléyade; Vincent, Gabriel Bataille, Henry Bailly, a los que hay que añadir, según Prunières, Auger, Coffin, Boyer, Moulinié, Combefort, y, sobre todo, Guédron y Boesset, importantes en los *récits*, monódicos o polifónicos, que comentaban o describían el espectáculo, a más de las danzas y piezas oportunas, canciones, serenatas, etcétera.

Después de la muerte de Luis XIII, en 1643, no hay ballets en la corte durante algún tiempo, sino que se sustituye la añeja costumbre que los hacía indispensables, desde medio siglo antes, en los días de carnaval, por una ópera italiana, espectáculo a cuya novedad iba unido su buen tono; pero, después de los sucesos de la Fronda, el ballet resucita bajo la especie del *ballet à entrées*. Benserade y Lully serán sus grandes confeccionadores. El florentino, tan buen bailarín como músico, ve que la debilidad principal de los ballets de entradas consiste en los intervalos muertos que hay entre cada dos números. Para rellenarlos compone trozos instrumentales, a los que añade en seguida trozos vocales, dúos, escenas dramáticas. Muy pronto, las *entradas* más parecen pasajes bailados de una ópera que no partes de un ballet verdadero. Es la transformación que trae Lully a ambos géneros, ballet y ópera, que de ese modo se fundirán en un espectáculo mixto, la *Opéra-Ballet*. El más significado entre los que comienzan la nueva etapa es el titulado

Pastorale des Fêtes de l'Amour et de Bacchus, en 1672, simple ballet à entrées como género, cuyos trozos principales han divulgado las orquestas modernas. Si el ballet quiere existir en lo sucesivo de una manera independiente, tendrá que estructurarse de otra manera. Parece lógico que lo hiciese dando a la danza una importancia *regulada*, que sólo había tenido en los tiempos anteriores de las danzas de sala. Con Lully, la danza, en efecto, va a legislarse de una manera tan perfecta que permitirá al ballet una vida independiente. Es la danza que va a salir de la *Académie de la Musique et la Danse* que se fundará en París bajo Luis XIV y de la que Lully se apoderará en seguida. Una nueva época nace para la danza y es la que, sin apenas modificaciones, va a llegar hasta nuestros días dentro del concepto de "danza clásica".

3

Lully hace creer que su llegada a París se debió a un deseo violento de servir a Luis XIV, como lo dice Prunières. Pero Giovanni Battista Lulli (apellido más tarde transformado en Lully, como forma plural, muy corriente en Italia al designar a la familia, lo que habría dado *Lullij*, por *Lullii*) tenía doce años cuando apareció en la capital francesa y el entonces Luis XIV tenía solamente seis. También decía ser hijo de un gentilhomme, siendo así que lo era de un molinero, sin darse cuenta de que la humildad de su origen daba más valor a los variados talentos que le habían conducido a una posición tan brillante como la suya. No fue el menor de ellos su capacidad de intriga y su habilidad en la conducta, por lo cual, desde paje de Mademoiselle de

Montpensier, llegó a convertirse en uno de los favoritos de S. M. La *Grande Mademoiselle*, hija de Gastón de Orleáns, había pedido al Caballero de Guisa, primo suyo, que le llevase un italiano para aprender bien el idioma. En abril de 1644 el joven musiquito, que había aprendido la guitarra con un fraile franciscano, pasaba a la *chambre* de la damisela, donde continuó hasta 1652. Sus talentos en la danza, en el violín y en la composición musical, que aprendió casi sin maestros, inventando melodías de un giro que hasta entonces no se había descubierto en la música, progresaban constantemente. Mademoiselle se mezcló en las conspiraciones de la Fronda, lo que hizo que tuviera que encerrarse en su *château* campesino, muy a disgusto de Lully, que pidió su retiro.

En la corte lo aceptan en seguida, porque era brillante como *baladin*, de tal modo que al aparecer en 1653 en el *Ballet de la nuit* figura en cinco papeles diferentes. La suerte le favorece. El *sieur Lazarni*, quien se decía ser inspector de los *violons du Roi*, muere semanas más tarde y Luis XIV nombra a Lully "compositeur de la musique instrumentale" de la corte. Lully tenía veinte años y el rey quince. El florentino se hace indispensable para el monarca, tierno en edad y duro en sus resoluciones. Ambos danzan juntos en los ballets de la corte hasta 1669, en el ballet *Flora* de Lully y Molière, que es la última aparición oficial del rey en un ballet, a causa de su progresivo *embonpoint*.

Favoreció el triunfo de Lully la circunstancia que se ha llamado "la conjunción del hombre y de la hora". Los viejos estilos polifónicos estaban periclitando desde comienzos del siglo y la música instrumental cobraba nuevos rumbos merced a la paula-

tina invención de la frase expresiva, que daba valor a las danzas, poco interesantes melódicamente hasta entonces, pero cuya estructura rítmica utiliza como base, mientras que la melodía cantable tenía, en el aria de las óperas, un campo enteramente nuevo donde desarrollarse. La armonía apenas comienza a vivir su nueva vida, relegada antes poco menos que al acompañamiento en la música de *sinfonía*, que vale tanto como decir de orquesta, e incluso este mismo organismo, la orquesta, comenzaba a tener cuerpo y unidad. Escuchando fragmentos de óperas de Lully, como los de *Armida*, que es fácil encontrar en discos gramofónicos, se sorprende uno de la magnitud de su concepto musical, la majestuosa andadura de su frase y la riqueza de expresión y belleza del ambiente orquestal con que sabe rodearla. Las sinfonías de introducción o *ouvertures à la française*, los trozos instrumentales insertos dentro de la acción dramática, tanto en la ópera como en el ballet, muestran el talento superior de Lully, solamente superado, poco después de él, por Jean-Philippe Rameau. A ello se añade su originalidad, que nada debe a sus precursores, todos los cuales duermen hoy en un olvido pacífico. Gracia, concisión, seguridad en un estilo que, siendo suyo, va a hacer época: cualidades que distinguen a los verdaderos maestros y a los renovadores auténticos.

Consecuentemente, sus invenciones se llevarían al terreno de la forma. Pero la forma de los trozos musicales tiene su existencia normal en la escena; es decir, en los dos grandes géneros del momento, tan próximos entre sí, como acaba de decirse. Sin duda Lully recordaba en París los aires populares de su Toscana nativa. A ellos junta lo propio del París de su predilección: el resultado tenía que ser

encantador, si no admirable. Por bastante tiempo Lully, que sabía hasta dónde podía arriesgarse sin peligro, no se decide a poner en música textos franceses. Sus ballets como *Psyché*, *L'Amour malade*, *La Raillerie*, que llegan hasta 1660, son más italianos que franceses. En 1660, la visita de Cavalli a París es una gran espolada para el genio de Lully, que quiere convertirse, dentro de la música francesa, en el adalid que Cavalli era para la veneciana. Su colaboración con Racine, Corneille y sobre todo con Molière será decisiva. En su deseo de dar a la prosodia francesa un acento natural, Lully estudia y anota las inflexiones de una actriz famosa, la Champmeslé.

Desde poco después de entrar en la música de la corte, Lully recaba para sí la composición íntegra de los ballets, antes repartida entre varias manos, porque con ello piensa lograr una unidad hasta este momento desconocida, y que será tanto unidad en la música como en las danzas y entre ambas cosas juntas. Necesita, además, metodizar lo que podría denominarse *la escuela*, lo mismo en el estudio del violín que en los pasos de danza, y a eso tendía la Academia, que, desde 1661, fundan los bailarines dentro del Louvre. A consecuencia de sus colaboraciones literarias, el ballet se convierte en la *Comédie-ballet*, con sus pasajes hablados, que, en rigor, venía a renovar la vieja idea de Beaujoyeux, pero que podía competir con las óperas italianas que Mazarino daba en su palacio, utilizando las máquinas asombrosas de Torelli. Las *Pastorales* que siguen no hacen sino acentuar el parecido, porque, sin compromiso literal para la ópera propiamente dicha ni para el ballet, gozaban de una libertad que las permitía acercarse cuanto quisieran a las unas o

a los otros, todo lo cual se sintetizaba en la *Pastorale comique*. Lo que va a distinguir la *ópera ballet* de la ópera consistirá, no en nada esencial, sino en la mayor proporción de la parte danzada, porque incluso la cantada y la instrumental tendrán cada vez mayor importancia, como en las óperas de Lully más significadas.

El 28 de junio del año antes mencionado de 1669, Luis XIV extendió cartas reales al abate Perrin como patentes para que con Robert Cambert y el Marqués de Sourdeac estableciesen una Academia de música que presentase al público "óperas y dramas con música en versos franceses". La duración del privilegio era por doce años. Estos concesionarios ignoraban que carecían de fuerza para cumplir tan agobiador encargo, y aunque la pastoral de Cambert, *Pomona*, con que la Academia comenzó sus labores en 1671, tuvo un éxito extraordinario, sólo se consiguió excitar la emulación o, simplemente, la envidia de Lully quien, al año siguiente y merced a sus intrigas con Madame de Montespan, logra que la Academia caiga en sus manos. En noviembre de 1672 Lully reorganiza los trabajos de la Academia, que ahora unirá la nueva de Música y la anterior de Danza. Hasta su muerte, en 1687, su genio y sus variados talentos dominarán sin rival en la orquesta y en la escena francesas.

La *Académie Royale de Musique et de Danse* será un verdadero centro de gobierno donde todos los componentes de una ópera y de un ballet van a recibir una reglamentación rigurosa. De tan gran beneficio, sin duda, que, por lo que a la danza se refiere, sus preceptos van a continuar vigentes en el fondo hasta hoy mismo, como principios de lo que se entiende por *danza clásica* o *danza de academia*.

que era, precisamente, ésa. Con Lully colaboran en la estructuración de una gramática terpsicórea maestros de danzar tales como Bocan y Beauchamps, ya mencionados, Pécourt y Feuillet, de sólida técnica, y danzarines como Ballon, el más reputado entre los del sexo masculino. *Las Musas*, ballet de Benserade, en 1667, y el *Triomphe de l'Amour*, de Lully, en 1681 —donde por primera vez aparecen cuatro bailarines profesionales—, señalan los puntos culminantes del arte del ballet en este momento. Con el nuevo siglo, otros talentos alborean, los de la Sallé y la Camargo, en primer término; luego la Heinel, reina de la pirueta; Pierre y Maximilien Gardel y Madeleine Guimard. A todos domina el genio de Noverre como maestro de danzar y los de Louis Dupré y Gaetano Vestris como bailarines que le antecedieron y a quienes se llamaba, por turno, dioses de la danza. Estos son los tiempos nuevos y más gloriosos del ballet, en el siglo XVIII. Tan profundos, tan duraderos, que sus fulgores llegan hasta nuestros días, más o menos encubiertos por las innovaciones de la danza moderna, siempre latiendo vivos en su fondo. Para comprenderlo es menester examinar, aunque sea sucintamente, y con la claridad posible (que obliga a síntesis muy sumarias), cuáles fueron y siguen siendo los principios fundamentales de la danza clásica.