

INSTRUMENTO

Mesdemoiselles Ozoria y Mendoza: dos damas de honor españolas y el *Ballet de Cour* francés a principios del siglo XVII

Clara RICO OSÉS

RESUMEN

Los nombres de Luisa de Ozoria y Antonieta de Mendoza aparecen en el libreto de un *Ballet de Cour* francés fechado en 1618. Ambas llegaron a París en 1615, como integrantes del cortejo de españoles que se trasladó a dicha ciudad tras la boda de Ana de Austria y Luis XIII de Francia. Según los documentos oficiales de la época, pudieron residir en París únicamente durante cuatro y seis años respectivamente, corto período de tiempo en el que consta que participaron junto con la reina en varios ballets. No obstante, el único testimonio de sus nombres se encuentra en el libreto del *Ballet de la Reyne représentant la Beauté et ses Nymphes*. Afortunadamente, tanto el libreto como la partitura han sido conservados, lo que ha permitido no sólo el análisis del texto y de la música, sino también el de los personajes y los actores que los representan.

Palabras clave: Luisa de Ozoria, Antonieta de Mendoza, Damas de la Reina, Ballet de Cour, siglo XVII.

ABSTRACT

The names «Luisa de Ozoria» and «Antonieta de Mendoza» appear in the French libretto «ballet de cour» dated 1.618. They both arrived in Paris in 1615 as members of the Spanish entourage who moved to this city following Ana of Austria and Louis XIII of France's wedding. According to the official documents of the time, they were able to live in Paris only for 4 and 6 years respectively, a short period of time in which they took part, together with the queen, in several ballets. All the same, the only testimony of their names is found in the libretto «Ballet de la Reyne représentant la Beauté et ses Nymphes». Fortunately, both the libretto and the music score have survived, and this has made possible not only the analysis of the text and music, but also that of the actors and characters represented by them.

Key words: Luisa de Ozoria, Antonieta de Mendoza, Queen's Ladies, Ballet de Cour, 17th century.

Luisa de Ozoria y Antonieta de Mendoza viajaron a París en 1615 como integrantes del cortejo español que acompañó a París a Ana de Austria al casarse con Luis XIII y convertirse así en reina de Francia. A finales de 1618 se decretó la vuelta a España de la «*Maison espagnole de la Reine*»¹ así que no disfrutaron por mucho tiempo de su estancia en París, pero sabemos que en ese corto período de tiempo participaron junto con la reina en varios ballets ofrecidos para el

¹ Casa española de la reina (Ana de Austria).

rey y los nobles. De hecho, sus nombres aparecen en uno de los libretos de ballet conservados, el *Ballet de la Reyne représentant la Beauté et ses Nymphes*, bailado en 1618.

El matrimonio entre Luis XIII de Francia y Ana de Austria se decidió en 1611, un año más tarde del asesinato del rey Enrique IV, padre de Luis XIII. Tras la muerte de su marido, la reina regente, María de Medicis, se esforzó por conseguir una difícil paz con España, la potencia más importante de la época. Así, María de Medicis acogió en París en 1611 al embajador español, el duque de Feria, para tratar el tema de un doble matrimonio entre Francia y España: por un lado Luis XIII y la hija pequeña de Felipe III y, por otro, el Príncipe de Asturias, heredero de la corona española y Elisabeth, la hermana de Luis XIII. Las negociaciones llevaron más tiempo del debido ya que la reina regente no se conformaba con la hija pequeña de Felipe III, si no que pedía la mayor, Ana de Austria, como futura reina de Francia. Al fin, el 20 de abril de 1611 se firma el *Tratado de Fontainebleau*, por el que queda estipulado el matrimonio del futuro rey de Francia con la infanta española Ana de Austria, así como una alianza defensiva franco-española por un período de diez años².

No obstante, ese matrimonio no se llevó a cabo hasta 1615 debido a los diversos conflictos políticos que se sucedieron entre María de Medicis y determinados nobles durante los primeros años de su regencia. Sería demasiado largo detenerse aquí a explicar las tres «*Révoltes des Grandes*» que se desarrollaron durante esos años; intentaré exponer un resumen ya que fueron esas revueltas las que aplazaron los matrimonios.

Al morir Enrique IV, María de Medicis nombra consejero de finanzas y consejero de estado al italiano Concini, casado con su dama de compañía y confidente, Leonora Galigai. Durante el año siguiente, Concini ve aumentados su poder y su fortuna considerablemente gracias al apoyo de la reina: es nombrado gobernador de Peronne, Roye, Montdidier y Amiens, lugarteniente de Picardía y controla la armada de Province. El culmen de esta rápida y fugaz carrera fue su nombramiento, el 18 de noviembre de 1613, de Mariscal de Francia³.

El ascenso de Concini fue la gota que colmó la paciencia de varios nobles que ya estaban descontentos con su situación económica y política y que veían con malos ojos una alianza matrimonial con la potencia que siempre había sido la enemiga de Francia. A pesar de que la reina intentó acallar sus quejas pagando las deudas del duque de Guisa y prometiendo grandes sumas a Condé y a Nevers, éstos abandonaron la corte y se levantaron en armas contra la regente⁴. Los contratos de matrimonio debían llevar la firma de los príncipes de sangre, de ahí que su vuelta a la corte fuera de vital importancia. En mayo de 1614, firman un tratado en el que la reina regente se compromete a pagar una conside-

² PILLORGET, René et PILLORGET, Suzanne, *France Baroque, France Classique, 1589-1715*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 123.

³ Id., p. 125. BOUYER, Christian, *Louis XIII, le sceptre et la pourpre*, Paris, Editions Tallandier, 2001, p. 31.

⁴ Para profundizar en este conflicto: PILLORGET, René et PILLORGET, Suzanne, *France Baroque, France Classique, 1589-1715*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 127

rable suma a Condé, promete reunir los Estados Generales y aplaza los matrimonios españoles.

Finalmente se celebran las bodas en octubre de 1615, un año más tarde de la mayoría de edad de Luis XIII y ocho meses después de la clausura de los Estados Generales, que no serán ya reunidos hasta 1789. El 18 de octubre se celebra la boda por procuración en la catedral de Burgos; el duque de Lerma, primer ministro español, representa a Luis XIII. El 9 de noviembre se lleva a cabo el intercambio de las princesas en el río Bidasoa⁵ y el 25, Ana de Austria desde el sur y Luis XIII desde el norte llegan a Burdeos donde se celebra solemnemente su boda. Pronto la corte abandona Aquitania para emprender el viaje hacia París, pero no consiguen llegar a su destino hasta el 16 de mayo de 1616, debido a las tropas de Condé que les cierran el paso en Poitou⁶.

Al llegar a París tampoco encuentran la paz; Luis XIII debe «reconquistar» su corona, que, durante los años de su minoría había quedado en manos de su madre, María de Medicis, y del ministro Concini. El rey ordena al marqués de Vitry detener a Concini, pero en vez de ser arrestado, Concini es asesinado el 23 de abril de 1616. Su mujer, Leonora Galigai, es acusada de brujería y condenada a muerte el 8 de julio de 1616, único modo de conseguir la fortuna que había amasado durante la regencia de María de Medicis. Ésta es confinada en una habitación en el Louvre y más tarde relegada a Blois.

LA MAISON DE LA REINE

La nueva reina pasa a la corte francesa acompañada de un gran número de damas de honor, damas de cámara, médicos, confesores... que componen la «*Maison de la Reine*». En el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Francia podemos encontrar en varios documentos la relación⁷ de todas las personas, francesas y españolas, al servicio de la reina, de entre las cuales los nombres españoles saltan a la vista.

Uno de los manuscritos muestra la lista de damas que Felipe III propuso a María de Medicis⁸ como acompañantes de la futura reina de Francia. Está escrita en una mezcla entre el francés y el español; el escribano intenta dar los términos en ambos idiomas:

⁵ Mismo escenario que verá el matrimonio de Luis XIV, hijo de Luis XIII y María Teresa de Austria, sobrina de Ana de Austria en 1660.

⁶ BOUYER, Christian, *Louis XIII, le sceptre et la pourpre*, Paris, Editions Tallandier, 2001, p. 38.

⁷ NAF 9175 Fol 425: *Officiers domestiques de la Maison de la Reyne Anne d'Autriche, femme du roy Louis XIII, depuis l'année 1616, jusques et compris 1665.*

Français 24979 Fol 279: *Premier état de la Maison de la Reyne Anne d'Autriche, femme du Roy Louis XIII: il est l'an 1616.*

⁸ Français 16115 Fol 437.

«Quatre dames d'honneur qu'en France l'on appelle dames de la Reyne»⁹

«Six dames qu'en France sont appellées Filles»¹⁰

«Deux Guardadamas qui a usage de France s'appelle Gouverneur des Filles»¹¹

aunque no siempre lo consigue:

«Quatre dueñas de retrete»

«Quatre moças de camara»

Desgraciadamente, en este documento no aparecen los nombres de las personas que desempeñaron los cargos citados, de lo contrario habríamos encontrado a todos los españoles juntos. De todas formas no es difícil remitirse a los otros manuscritos donde aparece la relación de todas las personas al servicio de la reina y buscar los nombres de los españoles.

Parece ser que tanto María de Medicis como Luis XIII examinaron detenidamente esa lista de damas y acompañantes de Ana de Austria propuesta por Felipe III y llevaron a cabo varios retoques hasta reducirla a «lo imprescindible». De lo contrario, es posible que Ana de Austria hubiera podido contar en Francia con una compañía de teatro o de músicos españoles, como ocurrió con María Teresa de Austria, hija de Felipe IV, al casarse con Luis XIV en 1660. Ella fue amenizada por una compañía teatral española entre 1660 y 1674¹².

Las damas y servidores españoles de la reina Ana de Austria no gozaron durante mucho tiempo del ambiente de la corte francesa. El 30 de noviembre de 1618, Louis XIII ordena la vuelta a España de la mayor parte de los integrantes españoles de la «*Maison de la Reine*». Sólo pueden quedarse un médico, un confesor y una ya anciana dama de cámara, doña Estefanía de Villaguiran¹³; incluso el embajador español en Francia, el duque de Monteleone, que hacía además las funciones de gran mayordomo de la reina¹⁴, es llamado a España. Parece ser que Luis XIII no apreciaba ese ambiente español que su esposa había recreado en la corte francesa¹⁵. Además, la corte española ya había rechazado y mandado de vuelta a Francia a los acompañantes franceses de Elizabeth, la hermana de Luis XIII que se había casado con el hermano de Ana de Austria, el futuro Felipe IV. Al mismo tiempo hay que comprender que tanto la casa española de Ana en París, como la casa francesa de Elizabeth en Madrid presentaban un gran peligro de espionaje y que, a pesar

⁹ «Cuatro damas de honor, que en Francia se llaman damas de la Reina».

¹⁰ «Seis damas que en Francia son llamadas Chicas»

¹¹ «Dos Guardadamas que a uso de Francia se llaman Gobernadores de Chicas».

¹² COTARELO Y MORI, Emilio, «Actores famosos del siglo XVII: Sebastián del Prado y su mujer Bernarda Ramírez», en *Boletín de la Real Academia Española*, III, 1916, 16-27. FOURNIER, Edouard, «L'Espagne et ses Comédiennes en France au XVII siècle», dans *Revue Hispanique*, 25, 1911, 21-31.

¹³ DULONG, Claude, *Anne d'Autriche*, Paris, Hachette, 1980.

¹⁴ ZELLER, Berthold, Louis XIII: Marie de Medicis, chef du Coseil. Etats Généraux, Mariage du Roi, le Prince de Condé (1614-1616), Paris, Hachette, 1898, p. 182.

¹⁵ DULONG, Claude, *Anne d'Autriche...*, p. 23.

de que la paz había sido firmada por diez años, ninguna de las dos cortes quiso correr riesgos.

LA MAISON DE LA REINE Y EL BALLET DE COUR

Las dos damas de honor de Ana de Austria que nos ocupan en este momento entraron en París con ella a finales de 1615 y volvieron a España tras la orden dada por Luis XIII en 1618. Se trata de Mademoiselle Loyse de Ozoria y Mademoiselle Anthoinette de Mendoza. Lógicamente, ambas aparecen en el manuscrito dedicado a los *Officiers domestiques de la Maison de la Reyne Anne d'Autriche...*¹⁶. La primera de ellas se incluye en la lista de «*Dames d'autour*» y su partida está fechada en 1619. La segunda se encuentra en la categoría de «*Damoiselles Espagnoles*» y, según este documento, pudo permanecer en París hasta 1621.

Ambas participaron en uno de los muchos ballets representados en la corte francesa en esta época. En efecto, uno de los pasatiempos favoritos de esta corte era el ballet. Aunque actualmente haya una tendencia general a asociar el ballet barroco francés con la corte de Luis XIV y Versalles, la costumbre de organizar ese tipo de espectáculo en el que participaban los reyes y los nobles llevaba practicándose con bastante antelación. De hecho Luis XIII también bailaba ballet¹⁷. Si bien esa actividad no constituía su mayor aliciente como en el caso de Luis XIV, sabemos por el diario de Héroard¹⁸, que durante su juventud asistió y participó en muchos ballets. Héroard era el médico personal del delfín, Luis XIII. En su diario, conocido como «*Journal d'Héroard*», describe al detalle todas las actividades del delfín desde su nacimiento en 1601 hasta 1628¹⁹. Aporta muy a menudo las fechas de las representaciones teatrales a las que asistió Luis XIII y muchas veces da detalles que demuestran el interés que tenían los ballets en ese momento²⁰.

Una gran parte de esos ballets se organizaba en los aposentos de la reina, su mujer y muchas veces eran representados por ella y sus damas de honor. Por ejemplo, el martes 1 de diciembre de 1615 en Burdeos, tras celebrar la boda real, Héroard nos dice que el rey

*Va chez la Reyne où il voit danser un ballet à l'Espagnolle par les filles de la Reyne; elle en estoit aussi*²¹.

El 15 de diciembre de 1616:

¹⁶ NAF 9175 Fol.425

¹⁷ Sobre el arte del Ballet de Cour en la primera mitad del siglo XVII: MCGOWAN, Margaret, *L'art du ballet de cour en France, 1581-1643*, CNRS, París, 1963.

¹⁸ HEROARD, Jean, *Journal sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII, 1601-1628* (Madeleine Foisil, dir.) París, Fayard, 1989.

¹⁹ Héroard muere en 1628.

²⁰ MCGOWAN, Margaret, *L'art du ballet de cour en France, 1581-1643*, CNRS, París, 1963, p. 51.

²¹ «El rey va a los aposentos de la reina donde ve bailar un ballet a la española por las damas de la Reina: ella también participaba».

*Le soir il revient en sa chambre où il fait danser un ballet que la Reine faisait faire à ses filles. Il va chez la Reine, sa mère, où il voit encore danser*²².

El *Ballet de Cour* es una manifestación musical en la que participan cantantes, bailarines e instrumentistas; se trata de una puesta en escena típicamente francesa con danza, poesía y música. Se compone de varias *Entrées*, que a su vez están formadas generalmente por:

- Parte danzada: entrada de los actores en escena.
- *Récit*: recitado a modo de narración que nos introduce en la escena.
- *Air de Cour*: canción a voz sola o a varias voces acompañada generalmente de laúd o guitarra.
- Danza.

Las *entrées* se integran dentro de la acción, pero guardan una cierta unidad. Por ejemplo, en el *Ballet des Nations*, de 1670 cada *entrée* estaba dedicada a una nación y la *entrée* de los españoles no tenía prácticamente nada que ver con la *entrée* de los italianos; así, se crean una serie de unidades independientes dentro de la acción principal.

Esa es la estructura teórica de las *entrées* de los *Ballets de cour*, pero no siempre se cumple. Dilucidar la estructura de los ballets de la primera mitad del XVII, como es el caso que nos ocupa ahora, es una tarea algo complicada; los libretos no siempre coinciden con las partituras y éstas suelen conservarse bastantes incompletas.

Después de las *entrées* y para finalizar el ballet se solía llevar a cabo el *Grand Ballet*, en el que podían participar los nobles o cortesanos que habían permanecido entre el público durante la representación del ballet. Esta última parte se conserva en prácticamente todas las partituras de ballets de la primera mitad del siglo XVII.

BALLET DE LA REYNE REPRÉSENTANT LA BEAUTÉ ET SES NYMPHES

Se trata de un ballet bailado en 1618 del que afortunadamente se ha conservado el libreto y la partitura. Tanto el libreto como las tres fuentes musicales se ponen de acuerdo con la fecha y lo datan en 1618. En la partitura indican que el ballet fue bailado el *Dimanche Gras de l'an 1618*. Hoy en día se utiliza de forma corriente el término *Mardi Gras* para referirse al martes de carnaval. Antiguamente se denominaba *Semaine Grasse* a toda la semana de carnaval, así que probablemente con el término *Dimanche Gras* quieran situar el ballet en el domingo anterior al martes de carnaval.

²² «Por la noche vuelve a su habitación donde hace bailar una ballet que la Reina mandó hacer a sus chicas. Va a casa de la Reina, su madre, donde ve bailar aún más».

Es en este ballet en el que actúan las dos damas de honor españolas antes de volver a la corte madrileña en 1619. Sus nombres aparecen en el libreto pero no en las fuentes musicales.

El libreto²³

El libreto se puede consultar en la compilación que realizó Paul Lacroix²⁴ a finales del siglo XIX. Se trata de una obra de seis tomos en los que se hallan recogidos todos los libretos de ballet conservados bailados en Francia entre 1582 y 1655. Este ballet se encuentra en el segundo tomo de la compilación bajo el título de: *Vers pour le Ballet de la Reyne, représentant la beauté et ses nymphes*.

Los libretos solían repartirse entre el público para facilitar el seguimiento de la acción, como en nuestros días. Se han conservado dos tipos diferentes: el libreto propiamente dicho que narra el argumento del ballet y un libreto en el que se imprimían unos versos que hacían alusión a los actores, nobles o cortesanos, o a personajes en concreto que aparecían en la acción²⁵. Normalmente solían estar escritos en clave de humor o incluso podían ser satíricos. En algunos casos se conservan los dos libretos, como en el *Ballet de la Délivrance de Renaud* de 1617, en otros solo uno de ellos, como ocurre en la mayoría de los ballets de la primera mitad del siglo XVII.

El libreto que se ha conservado de este ballet a través de Lacroix es el segundo, el de los versos atribuidos a los personajes, de ahí su título: *Vers pour le ballet de la reine...*²⁶ Por desgracia, el libreto no nos presenta la estructura claramente; no nombra en ningún momento las *entrées* que lo componen, si no que se limita a dar los nombres de los personajes seguidos de los nombres de las actrices que los representan y de una estrofa de diez versos octosílabos para cada una. Es un ballet en el que, según este libreto, sólo participaron mujeres. El ballet se compone de doce personajes: la belleza y once ninfas. Dos de esas ninfas son las damas de honor españolas de la reina Ana de Austria. La estructura del ballet que presenta el libreto es la siguiente:

La Beauté pour la Reyne
Nymphe première pour Madame
Nymphe deuxième pour Madame de Vendôme
Nymphe troisième pour Mademoiselle de Verneuil
Nymphe quatrième pour Mademoiselle de Vendôme
Nymphe cinquième pour Mademoiselle de Luynnes
Nymphe sixième pour la Comtesse de Rochefort
Nymphe septième pour Mademoiselle de Courtenay
Nymphe huitième pour Mademoiselle de Clinchant

²³ Presento al final del artículo la transcripción del libreto así como su traducción al español.

²⁴ LACROIX, Paul (éd.), *Ballets et Mascarades de Cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, 6 vol., Genève Slatkine Reprints, 1968 (ed. or. 1868-1870), tomo 2, p. 139-145.

²⁵ Más adelante se llamará a estos libretos: « vers d'attribution » (versos de atribución).

²⁶ «Versos para el ballet de la Reina...».

Nymphe neuvième pour Mademoiselle Ozoria
Nymphe dixième pour Mademoiselle Mendoza
Nymphe onzième pour Mademoiselle Bouchavane

La primera ninfa era representada por Madame, título que se atribuía siempre a la hermana del rey; Elisabeth ya había partido para España, así que en este caso se trataba de otra de las hermanas de Luis XIII, Chrétienne (1606-1663) o Henriette-Marie (1609-1669).

Madame de Vendôme desempeñaba el papel de tercera ninfa. Era la mujer de Monsieur de Vendôme, uno de los hijos ilegítimos, reconocidos, de Enrique IV y Gabrielle d'Estrées, lo que le convertía en hermanastro de Luis XIII. Su hija, de Madame de Vendôme, Mademoiselle de Vendôme, representaba a la cuarta ninfa²⁷.

La tercera ninfa fue asignada a Mademoiselle de Verneuil. Gaston-Henri de Verneuil y Gabrielle de Verneuil eran otros hijos ilegítimos reconocidos de Enrique IV y, esta vez, de Henriette d'Entragues. La «Mademoiselle de Verneuil» que aparece en el libreto debe ser la hija de uno de estos dos hermanastros de Luis XIII, es decir, la sobrina de los reyes de Francia²⁸.

El papel de la quinta ninfa era desempeñado por Madame de Luynes (1600-1679), futura duquesa de Chevreuse, casada en primeras nupcias en 1617 con Monsieur de Luynes, favorito de Luis XIII. Su nombre de soltera era Marie-Aimée de Rohan Montbazon y pertenecía a una de las familias más antiguas y poderosas de Francia. Durante los primeros años del reinado de Luis XIII, estuvo muy próxima a la reina, pero pronto perdió el favor del rey, quien la creyó culpable de uno de los primeros abortos de la reina Ana de Austria²⁹. Entró al servicio de la reina como «*Dame d'autour*» sustituyendo a Luisa de Ozoria en 1619, pero se le retiró el cargo en 1626³⁰.

La sexta ninfa era representada por la Comtesse de Rochefort. En el inventario de personas al servicio de la reina Ana de Austria encontramos entre 1648 y 1665 a Madame Catherine de Chevry, Condesa de Rochefort³¹. Puede que sea la misma condesa que bailó en este ballet y que entrase al servicio de la reina años más tarde, sin duda ya con edad avanzada.

La séptima ninfa fue asignada a Mademoiselle de Courtenay, dama de la reina hasta 1622³². Parece ser originaria de una familia noble que durante años estuvo al servicio de la familia real (Jean de Courtenay acompañó a Enrique IV en todas sus campañas), pero cuyos integrantes nunca consiguieron ser reconocidos como príncipes de sangre³³.

²⁷ BOUYER, Christian, *Louis XIII, le sceptre et la pourpre*, Paris, Editions Tallandier, 2001.

²⁸ Íd.

²⁹ Íd.

³⁰ NAF 9175 Fol 425.

³¹ NAF 9175 Fol 425.

³² NAF 9175 Fol 425.

³³ D'AMAT, Roman (dir.), *Dictionnaire de Biographie Française*, Paris, CNRS, 1961, tomo 9, p. 1018.

Mademoiselle Clinchant representó a la octava ninfa. En el manuscrito que hace referencia a los sirvientes y oficiales de Ana de Austria aparece Mademoiselle Claude de Mailly Damoiselle de Clinchamp, que estuvo al servicio de la reina entre 1618 y 1619. Es posible que el nombre venga equivocado en el libreto y que en realidad la actriz que encarnó a la octava ninfa se llamase Clinchamp y no Clinchant. Además, se sabe de la existencia de un Baron de Clinchamp, «uno de los más ardientes campeones de la Fronda y de los más valientes jefes de la armada de los príncipes»³⁴.

La última ninfa fue interpretada por Mademoiselle Bouchavane. Mademoiselle Claude Lamet Damoiselle de Bouchavanne fue dama de Ana de Austria hasta 1628³⁵.

De este modo, todas estas damas pertenecientes en su mayoría a grandes familias de la nobleza francesa, encarnaban a las ninfas, divinidades femeninas de la naturaleza, a las que se atribuía numerosas y diversas cualidades. Se trata de unos personajes muy atractivos, de presencia casi obligada en todas las tramas mitológicas o fantásticas. Los autores franceses del siglo XVII se sirvieron mucho de ellas para concebir sus obras³⁶. La reina encarnaba una alegoría de la belleza que se rodeaba de esas hadas de la antigüedad, pero cuesta trabajo imaginarse una trama protagonizada por ninfas en la que no aparecen personajes masculinos, ya que, generalmente, suelen asociarse a enredos amorosos.

Se supone que los versos que integran este libreto eran leídos por el público durante la actuación de las «actrices». Esos versos solían hacer alusiones a algunas características propias de las personas que bailaban. Así, en la primera estrofa dedicada a la reina Ana de Austria, que, como ya he dicho, representaba a la Belleza, se trata el tema de la reciente boda entre ésta y el rey Louis XIII. La Belleza, que tiene un poder y una vida sobrehumana, abandona todos sus privilegios para dedicar su vida a un «rey justo y amable»:

³⁴ Íd., tomo 9, p. 10.

³⁵ NAF 9175 Fol 425.

³⁶ Podemos imaginar el tipo de papel desempeñado por las ninfas a partir de la definición dada en: SCHMIDT, Joel, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Larousse, Montreal, 2000.

«Los griegos agrupaban bajo el nombre de «ninfa» a todas las divinidades femeninas de la naturaleza, que poblaban los mares, las aguas, los bosques, los montes, los valles fértiles y las grutas. Eran las hijas de Zeus y del Cielo y aparecían siempre representadas como mujeres jóvenes de una rara belleza, desnudas o a medio vestir. Nacieron a partir de la lluvia que el dios (Zeus) hacía caer y que enriquecía las fuentes. Los Antiguos atribuían también a las ninfas un poder fertilizante que ejercían mezclándose con la humedad del aire, del agua y de los bosques. Pero sus buenas acciones no concernían únicamente a la naturaleza. Los seres humanos también se beneficiaban de su solicitud. Protegían a las novias que se bañaban en algunas fuentes y manantiales para obtener de ellas la purificación, indispensable para una buena fecundidad. A ese carácter regenerativo particularmente apreciado por los griegos se añaden otros dos atributos: a las ninfas les gusta profetizar y son capaces de inspirar nobles pensamientos y deseos de llevar a cabo grandes hazañas a los hombres que prueban el agua sagrada de sus manantiales. Ellas les revelan también el estado de sus enfermedades, ya sea favorable o nefasto. Llegan incluso a curarles de sus males gracias a la acción de sus aguas».

LA BEAUTE POUR LA REYNE.

*Je sais bien que les immortels
Reconnaissent tout mon empire,
Et que rien ça bas ne respire
Qui ne me donne des autels;
Mais je quitte ceste puissance,
Et me range à l'obéissance,
D'un juste et d'un aimable Roy,
De qui l'âme en vertus féconde,
Reçoit autant de vœux de moi
Que j'en reçois de tout le monde.*

Sé que los inmortales
Reconocen todo mi imperio
Y que nada respira aquí abajo
Sin enaltecerme
Pero abandono este poder,
Y me rindo a la obediencia,
De un rey justo y amable
Cuya alma, fecunda en virtudes,
Recibe tantos deseos de felicidad de mí
Como yo los recibo de todo el mundo.

En esta época España era todavía la potencia europea mas importante. En esta estrofa se podría ver un paralelismo con la situación política del momento: Ana de Austria, hija mayor de Felipe III y posible heredera de la corona española³⁷, tuvo que renunciar a sus derechos de herencia para casarse con Luis XIII y convertirse así en reina de Francia. Así, «abandona el poder» al que podía haber accedido en España y se rinde a Francia, donde reinan la justicia y las virtudes.

Tras la presentación de la Belleza por la Reina, las ninfas dan testimonio del poder que dicha belleza les ha conferido, sobre todo sobre los hombres, incluso sobre los dioses y los héroes de la mitología. Por ejemplo, Madame de Vendôme, encarna a una ninfa que consiguió vencer, gracias a su belleza, al famoso Rey de los Tracios que siempre salía victorioso de todas sus batallas. La condesa de Rochefort nos recuerda que la célebre guerra de Troya fue causada por la belleza de Helena. Mademoiselle de Courtenay nos presenta mediante una clara antítesis la vida de los esclavos que son capaces de romper las cadenas mas gruesas para ganar su libertad y la de los amantes que quedan atrapados por un solo cabello de una ninfa de gran belleza. Mademoiselle Clinchamp explica cómo una ninfa, hija del cielo, puede por medio de su belleza calmar al mas salvaje y hacer llorar al mas cruel.

Las tres últimas ninfas cierran el ballet con una conclusión. Mademoiselle Ozoria hace una llamada a los fríos de corazón para recordarles que no son bienvenidos «en esta corte», pero les recuerda que si quisieran entrar, sus corazones se templarían al contemplar las bellezas que en ella se encuentran. Mademoiselle de Mendoza hace alusión al Amor diciendo que éste debe amar a la belleza ya que es ella la que hace posible su existencia. La última ninfa, Mademoiselle Bouchavante, invita al Amor a que entre en «esta asamblea» y a que adore al rey Luis XIII como todos los demás:

³⁷ La ley sálica, por la cual las mujeres no pueden acceder a la corona, no fue vigente en España hasta la llegada de los borbones en 1700.

NYPHE ONZIEME POUR MADEMOISELLE BOUCHAVANE

Bien que ta torche soit brûlée,
 Que ton carquois n'ait plus de traits,
 Que tes grâces soient sans attraits,
 Amour, entre en ceste assemblée;
 Viens-toi soumettre à la merci
 D'un bel œil qu'on adore ici:
 Et quand tu le verras reluire
 Par miracle nonpareil,
 Sans mensonge tu pourras dire
 Qu'un aveugle voit le Soleil.

Aunque tu llama esté agotada,
 Y tu aljaba no contenga ya flechas,
 Aunque tus encantos se hayan marchitado
 Amor, entra en esta asamblea;
 Ven a someterte a la piedad
 De una bella mirada que adoramos aquí:
 Y cuando lo veas brillar
 Por un milagro sin igual,
 Sin mentir podrás decir
 Que un ciego ve el Sol.

Aunque siempre se trate a Luis XIV como el Rey Sol, esta imagen se venía dando a los monarcas absolutos desde tiempos de Carlos V. Llevada a su culmen con Luis XIV, esta mitología real seguirá oficialmente vigente en la monarquía francesa hasta la revolución e incluso hasta Carlos X³⁸. Aquí, se hace alusión a Luis XIII como un rey que brilla como el sol y que es capaz de deslumbrar al Amor.

Si tenemos en cuenta la estructura típica de los *ballets de cour*, podemos deducir que el ballet se compone de doce *entrées*, una para la reina y las otras para las once damas y nobles que actuaron. Si se hubiera conservado la otra parte del libreto podríamos corroborar esta hipótesis, pero por ahora sólo podemos poner en relación los datos que nos da este libreto con los que nos da la partitura.

La partitura

Encontramos música de este ballet en tres fuentes diferentes: en la compilación de *Airs de cour* de 1618 de Bataille³⁹, en la compilación de *Airs de cour* de 1618 de Guedron⁴⁰ y en el segundo tomo de la *Collection Phillidor*⁴¹. Los tres se encuentran en el Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de París. Las dos primeras son dos compilaciones de canciones cortesanas típicamente francesas (*Airs de cour*). Ambos compositores desarrollaron una amplia creación artística durante los primeros años del siglo XVII, publicando casi una compilación de *Airs de cour* cada dos años. Guedron, compositor de cámara del rey Enrique IV, compuso unos 180 aires polifónicos en seis libros entre 1602 y 1620⁴².

³⁸ MOUSNIER, Roland, *Les institutions de la France sous la monarchie absolue, 1598-1789*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 521.

³⁹ BALLARD, Pierre, *Airs de différents auteurs mis en tablature par eux mêmes*, Paris, P. Ballard, 1618.

⁴⁰ GUEDRON, Pierre, *Airs de cour à 4 et 5 parties*, P. Ballard, 1618.

⁴¹ PHILLIDOR, *Catalogue Général de tous les vieux Ballets du Roy et Opéras tant de Mr Lully que de plusieurs autres Compositeurs Modernes, qui ont esté représentés sous le Règne de Louis XIV, et de Louis XV tant à la cour qu'à Paris par la musique du Roy et celle de l'Académie Royale, Copies et mis en ordre en Partition par Mr Phillidor, Ordinaire de la Musique du Roy et Garde des livres de Musique de Sa Majesté, Fait à Dreux l'an 1729.*

⁴² DUROSOIR, Georgie, *La musique vocale profane au XVIIème siècle*, Klincksieck, 1994.

Con respecto a la Collection Phillidor, se trata de la fuente más importante, de la música de los *ballets de cour* del siglo XVII francés. Empieza en 1598 y abarca todo el siglo XVII. Constituye la única fuente de una gran parte de los ballets que se incluyen en ella. Poco a poco se han ido publicando nuevas ediciones, sobre todo de los ballets de Lully, pertenecientes en su totalidad a la segunda mitad del XVII, pero los de la primera mitad y una gran parte de los de la segunda, quedan por explorar⁴³. Phillidor fue el *Ordinaire de la Musique du Roy et Garde des livres de Musique de Sa Majesté* a principios del siglo XVIII. Decidió hacer una compilación de todas la partituras de ballet que se encontraban dispersas en su biblioteca y así nos han llegado, manuscritas, a nuestros días.

Las dos primeras fuentes se limitan únicamente a un *air de cour* (el mismo en los dos casos) que está integrado en el ballet, así que no aportan una gran ayuda a la hora de dilucidar la estructura del ballet.

La partitura de la *Collection Phillidor* tampoco nos da muchas pistas, si no más bien al contrario. Si en el libreto intervienen doce personajes y ello nos lleva a imaginar doce *entrées*, en la partitura sólo constan cuatro *entrées* y citan únicamente a un actor y dos actrices: Belleville, la reina y madame. El personaje de Belleville descarta la hipótesis que veíamos al analizar el libreto de que el ballet fuese interpretado únicamente por mujeres. La estructura que presenta la partitura es la siguiente:

1ère entrée
2ème entrée: Belleville
2ème air
3ème entrée: la Reine
4ème entrée: Madame
Le Grand Ballet

De todas las mujeres que participaron en el ballet según el libreto, sólo dos aparecen en la partitura, la reina y madame; las diez restantes no tienen lugar aparente en la partitura, ya que sólo consta de cuatro *entrées*. En el personaje de madame, tampoco se aclara que se trate de una ninfa, ni en el de la reina se habla de la belleza. En el libreto tampoco se hace alusión al nombre que aparece en la segunda *entrée* de la partitura, *Belleville*. En la *Collection Phillidor* encontramos otro ballet cuyo título nombra a un tal Jean Belleville, pero en el diccionario de música Grove, sólo se halla Jacques de Belleville. Este último vivió durante la primera mitad del siglo XVII y fue conocido como organizador de espectáculos, violinista, compositor y bailarín. Entre 1616 y 1637⁴⁴ estuvo encargado de la organización de espectáculos en la corte de Luis XIII y durante esos años desem-

⁴³ En este momento se está trabajando en una nueva edición de las obras completas de Lully dirigida por Jérôme de la Gorce y Henri Schneider. Henri Prunières comenzó una edición de las obras completas de Lully pero quedó inacabada debido al comienzo de la Segunda Guerra Mundial.

⁴⁴ SADIE, Stanlie, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers Limited, 1980.

peñó varios roles en los *ballets de cour*, dentro de los cuales se encuentra el de este ballet.

El título dado en la partitura tampoco es el mismo que el del libreto, en la partitura se lee lo siguiente: *Ballet de la Reine, dansé le Dimanche Gras de l'an 1618*. No hay alusión alguna en este título a la «belleza» o a las ninfas.

A pesar de todas estas diferencias, todo apunta a que se trate del mismo ballet. Es el único ballet fechado en 1618 de la *Collection Phillidor* en que aparecen la reina y madame y prácticamente en ningún ballet de la época encontramos una correspondencia exacta entre libreto y partitura. Una gran parte de la música de los ballets de esta época no era escrita si no que se improvisaba o se tocaba de memoria. Tal vez el resto de las *entrées* no se hayan conservado, o tal vez, simplemente, nunca fueron escritas. La única partitura conservada consta únicamente de dos voces, el resto no fue escrito; los músicos lo sabían de memoria o eran capaces de improvisar a partir del material dado.

La música que nos ha sido conservada en la *Collection Phillidor* está escrita en «La Mayor». Predomina el ritmo binario pero en tres ocasiones se utiliza la medida ternaria de 3/2 que conlleva una notación blanca típica de la zarabanda. La *entrée* de la reina comienza con once compases de ritmo binario en «Fa Mayor» y rápidamente cambia el compás a 3/2, medida que permanece durante nueve compases que finalizan con una cadencia en «re menor». El hecho de que justamente cambie el ritmo binario al ritmo ternario propio de la zarabanda en la *entrée* de la reina, española, nos recuerda el origen español de esta danza. De hecho fue Ana de Austria una de las impulsoras de la zarabanda en Francia, y, parece ser que incluso enseñó este baile al cardenal Richelieu⁴⁵.

La primera parte de la siguiente *entrée*, la de madame, también comienza con ese ritmo de zarabanda, pero en la segunda vuelve al binario inicial. Para terminar, el *Grand Ballet*, parte en la que el público también participaba, está compuesto por entero en 3/2; se podría tratar de una zarabanda propiamente dicha, lo cual sería muy apropiado para finalizar un ballet en el que han participado tres españolas y para una corte que comienza a aprender este baile.

Desgraciadamente los nombres de las damas Ozoria y Mendoza no aparecen en el resto de los libretos de ballets representados durante esos cuatro años en los que residieron en Francia. Es muy posible que éste sea el único *ballet de cour* organizado para la corte en el que participaron. El resto de los ballets de los que habla Héroard en su diario parecen ser más bien actuaciones privadas que la reina organizaba en sus habitaciones para disfrute propio y que ofrecía al rey como muestra de su cultura y de sus raíces.

⁴⁵ DEVOTO, Daniel, «De la Zarabanda à la Sarabande », dans *Recherches sur la Musique Classique Française*, 18, 1966.

VERS POUR LE BALLET DE LA REINE REPRESENTANT LA BEAUTE ET SES NYMPHES

La Beauté pour la Reine.

*Je sais bien que les immortels
Reconnaissent tout mon empire,
Et que rien ça bas ne respire
Qui ne me donne des autels;
Mais je quitte ceste puissance,
Et me range à l'obéissance,
D'un juste et d'un aimable Roy,
De qui l'âme en vertus féconde,
Reçoit autant de vœux de moi
Que j'en reçois de tout le monde.*

Nymphe première pour Madame

*Un nombre d'amants qui m'adorent
Sont venus, les larmes aux yeux,
Me protester devant les Dieux
Que mille flammes les dévorent;
Rien que moi ne les peut ravir,
Ils sont heureux de me servir,
Ne me nomment que leur déesse,
Ne redoutent que mon courroux;
C'est hommage, je le confesse,
O Beauté, m'est rendu pour vous.*

Nymphe seconde pour Madame de Vendôme

*On parle de ce Roy des Thraces
Dont les hommes ont fait un Dieu
Et l'Univers n'a point de lieu
Où son nom n'ait laissé des traces.
Malgré la force et le malheur,
Il fit passage à sa valeur
Par les terres les plus étranges;
Mais laissant tout ce qu'il acquit,
Il porta toutes ses louanges;
A la Beauté qui le vainquit.*

La Belleza para la Reina

Sé que los inmortales
Reconocen todo mi imperio
Y que nada respira aquí abajo
Sin enaltecerme;
Pero abandono este poder,
Y me rindo a la obediencia,
De un rey justo y amable
Cuya alma, fecunda en virtudes,
Recibe tantos deseos de felicidad de mi
Como yo los recibo de todo el mundo.

Ninfa primera para Madame

Un gran número de amantes que me adoran
Han venido, con lágrimas en los ojos,
Para asegurarme ante los Dioses
Que mil llamas les consumen;
Que sólo yo les puedo colmar,
Que son felices de servirme,
Que sólo me llaman su diosa,
Que sólo temen mi ira;
Este homenaje, lo confieso,
Oh, Belleza, me ha sido rendido gracias a ti.

Ninfa segunda para Madame de Vendôme

Se habla de ese Rey de los Tracios
Que los hombres han convertido en Dios
Y no hay lugar en el Universo
Donde su nombre no haya dejado huella.
En el que a pesar de la fuerza y el infortunio
Dejó paso a su valor
En las tierras más extrañas;
Pero dejando todo lo que había adquirido,
Llevó todas sus alabanzas;
A la Belleza que le había vencido.

***Nymphe troisième pour Mademoiselle
de Verneuil***

*La Beauté, tant elle est hardi,
Jadis à Mars osa ravir
Un héros, qu'elle fit servir
A la Princesse de Lydie;
On blâma ceste lâcheté,
Et son renom en fut porté
Moins précieux à la mémoire;
Mais ceux qui sont vaincus par nous,
Au lieu d'en obscurcir leur gloire,
En sont plus estimés de tous.*

***Nymphe quatrième pour Mademoiselle
de Vendôme***

*Une Beauté n'a rien d'amer,
Et quoique son mépris afflige,
Celui-là qu'elle désoblige
Ne se peut tenir de l'aimer.
Ses rigueurs sont pleines d'amorce,
Sans elle l'Amour est sans force,
Elle a des coups si glorieux,
Et jette une si douce flamme,
Que les plus redouter des Dieux
Lui voudraient exposer leur âme.*

Nymphe cinquième pour Madame de Luynes.

*Déesse, vous nous arrêtez
D'une si douce servitude,
Qu'on ne peut, sans ingratitude,
Vous demander nos libertés;
Nos âmes sont trop honorées,
Elles ont des chaînes dorées,
Un joug d'ineestimable prix.
Aussi les courages plus braves,
Et les plus indomptés esprits,
Sont esclaves de vos esclaves.*

***Ninfa tercera para Mademoiselle
de Verneuil***

La Belleza, es tan intrépida,
Que en otros tiempos osó arrebatarse a Marte
A un héroe que al servicio
De la Princesa de Lidia;
Se censuró esta villanía
Y su fama fue recordada con menos gloria
Pero aquellos que son vencidos por nosotras
En lugar de ver oscurecida su gloria,
Son más estimados por todos.

***Ninfa cuarta para Mademoiselle
de Vendôme***

Una belleza no tiene nada de amargo,
Y aunque su desprecio aflija
A aquél al que ella contraría
No puede resistirse a amarla.
Sus rigores están llenos de atractivos,
Sin ella, el Amor carece de fuerza
Tiene actos tan gloriosos,
Y deslumbra con una llama tan suave,
Que los más temidos de los Dioses
Querrían exponerle su alma.

Ninfa quinta para Madame de Luynes

Diosa, tú nos detienes
Con una fuerza tan suave,
Que no podemos, sin mostrar ingratitud,
Pedirte nuestra libertad;
Nuestras almas están demasiado honradas,
Tienen cadenas doradas,
Un yugo de precio inestimable.
Por todo ello los ánimos más valerosos,
Y los espíritus más indómitos,
Son esclavos de tus esclavos.

***Nymphe sixième pour la Comtesse
de Rochefort***

*Amour, alors que son flambeau
Fit naître les cruelles flammes
Par qui les grandeurs des Pergames
Furent mises dans le tombeau,
Eut vu sa gloire diffamée,
Et la Grèce tant renommée
Eut abusé de sa valeur,
Et fort mal employé sa peine,
Si la cause de ce malheur
N'eut été la beauté d'Hélène.*

***Nymphe septième pour Mademoiselle
de Courtenay***

*Les forçats qui, d'un joug de fer,
Endurent les pesantes trames,
Et sur l'onde à force de rames
Traînent leur vie et leur enfer,
En rompant ce qui les attache,
Sortent avant finir leur tâche;
Mais quand nous lions un amant,
Quoiqu'il veuille éviter sa peine,
D'un de nos cheveux seulement,
Il ne saurait rompre la chaîne.*

***Nymphe huitième pour Mademoiselle
Clinchant***

*Il n'est point d'âme si farouche
De qui l'objet d'une Beauté
N'adoucisce la cruauté,
Pour un seul regard qui la touche.
Ceste Nymphe, fille du Ciel,
Aux plus mutins ôte le fiel,
Des plus cruels tire des larmes;
Pour elle, les meilleurs guerriers
Donneraient à force de charmes
Pour un myrte mille lauriers.*

***Ninfa sexta para la Condesa
de Rochefort***

Amor, aunque su antorcha
Hizo nacer las crueles llamas
Por las que las grandezas de los Pergamos
Fueron enterradas en la tumba,
Hubo visto su gloria difamada,
Y la Grecia tan ilustre
Hubo abusado de su valor,
Y tan mal empleado su pena,
Si la causa de ese infortunio
No hubiera sido la belleza de Helena.

***Ninfa séptima para Mademoiselle
de Courtenay***

Los condenados a galeras que, de un yugo
[de hierro]
Soportan los pesados grilletes,
Y sobre el agua a fuerza de remar,
Arrastran su vida y su infierno,
Rompiendo sus cadenas
Salen antes de acabar su tarea;
Pero cuando nosotras encadenamos a un
[amante],
Aunque él quiera evitar su pena,
De uno solo de nuestros cabellos,
No sabrá romper la cadena.

***Ninfa octava para Mademoiselle
de Clinchant***

No existe un alma tan salvaje
A quien el objeto de una Belleza
No temple la crueldad,
Con una sola mirada que lo toque.
Esta Ninfa, hija del cielo,
Al más rebelde le quita la hiel,
A los más crueles les hace saltar las lágrimas;
Por ella, los mejores guerreros
Darían a fuerza de encantos
Por un mirto, mil laureles.

**Nymphe neuvième pour Mademoiselle
Ozoria**

*Ceux dont le cœur froid comme glace
Est ennemi du feu d'Amour,
Comme indignes de cette Cour
Ne trouvent point ici de place;
Que s'ils en pouvaient approcher,
Eussent-ils l'âme de rocher,
En voyant des Beautés si rares,
Ils ne seraient plus endurcis,
Et je crois que les plus barbares
Deviendraient les plus adoucis.*

**Nymphe dixième pour Mademoiselle
de Mendosse**

*Une Beauté, lorsqu'elle blesse
Avec ses traits toujours vainqueurs,
Ne laisse jamais dans les cœurs
Aucune point de tristesse.
Les plus sages se vont offrir
Aux peines qu'elle fait souffrir;
Tout le monde lui fait hommage,
Et l'Amour serait à blâmer,
S'il ne chérissait son image,
Qui l'aime et qui le fait aimer.*

**Nymphe onzième pour Mademoiselle
Bouchavane**

*Bien que ta torche soit brûlée,
Que ton carquois n'ait plus de traits,
Que tes grâces soient sans attraits,
Amour, entre en ceste assemblée;
Viens-toi soumettre à la merci
D'un bel œil qu'on adore ici:
Et quand tu le verras reluire
Par miracle nonpareil,
Sans mensonge tu pourras dire
Qu'un aveugle voit le Soleil.*

**Ninfa novena para Mademoiselle
Ozoria**

Aquellos cuyo corazón frío como el hielo
Es enemigo del fuego del Amor,
Como indignos de esta corte
No encuentran sitio aquí;
Si hubieran podido acercarse,
Habrían tenido el alma de piedra,
Viendo unas Bellezas tan extraordinarias,
Ya no serían insensibles,
Y creo que los más bárbaros
Se convertirían en los más suaves.

**Ninfa décima para Mademoiselle
de Mendoza**

Una Belleza, cuando hiere
Con sus dardos siempre vencedores,
Nunca deja en los corazones
Rastro alguno de tristeza.
Los más sabios se ofrecen
A las penas que ella hace sufrir;
Todo el mundo le rinde homenaje,
Y el Amor sería culpable,
Si no amara su imagen
Que le ama y que le hace amar.

**Ninfa onceava para Mademoiselle
Bouchavane**

Aunque tu llama esté agotada,
Y tu aljaba no contenga ya flechas,
Aunque tus encantos se hayan marchitado
Amor, entra en esta asamblea;
Ven a someterte a la piedad
De una bella mirada que adoramos aquí:
Y cuando lo veas brillar
Por un milagro sin igual,
Sin mentir podrás decir
Que un ciego ve el Sol.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes manuscritas

- NAF 9175 Fol 425: *Officiers domestiques de la Maison de la Reyne Anne d'Autriche, femme du roy Louis XIII, depuis l'année 1616, jusques et compris 1665.*
 Français 24979 Fol 279: *Premier état de la Maison de la Reyne Anne d'Autriche, femme du Roy Louis XIII: il est l'an 1616.*
 Français 16115 Fol 437.

Fuentes musicales

- BALLARD, Pierre, *Airs de différents auteurs mis en tablature par eux mêmes*, Paris, P. Ballard, 1618.
 BATAILLE, Gabriel, *Airs de différents auteurs mis en tablature par eux mêmes*, Paris, P. Ballard, 1617, 18, 23.
 GUEDRON, Pierre, *Airs de cour à 4 et 5 parties*, P. Ballard, 1618.
 PHILIDOR, *Catalogue Général de tous les vieux Ballets du Roy et Opéras tant de Mr Lully que de plusieurs autres Compositeurs Modernes, qui ont esté représentés sous le Règne de Louis XIV, et de Louis XV tant à la cour qu'à Paris par la musique du Roy et celle de l'Académie Royale, Copies et mis en ordre en Partition par Mr Philidor, Ordinaire de la Musique du Roy et Garde des livres de Musique de Sa Majesté, Fait à Dre-aux l'an 1729.*

Fuentes literarias e históricas

- BENSERADE, Isaac, *Ballets pour Louis XIV*, M.C. Canova-Green (éd.), 2 vol., Toulouse, Société de littératures classiques, 1997.
 HEROARD, Jean, *Journal sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII, 1601-1628* (Madeleine Foisil, dir.) Paris, Fayard, 1989.
 LACROIX, Paul (éd.), *Ballets et Mascarades de Cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, 6 vol., Genève Slatkine Reprints, 1968 (ed. or. 1868-1870), tomo 2⁴⁶.

Obras y estudios (a partir de 1800)

- BOUYER, Christian, *Louis XIII, le sceptre et la pourpre*, Paris, Editions Tallandier, 2001.
 BURKE, Peter, *Louis XIV et les stratégies de la gloire*, Paris, Editions du Seuil, 1992.
 COTARELO Y MORI, Emilio, «Actores famosos del siglo XVII: Sebastián del Prado y su mujer Bernarda Ramirez», dans *Boletín de la Real Academia Española*, III, 1916, 16-27.
 D'AMAT, Roman (dir.), *Dictionnaire de Biographie Française*, Paris, CNRS, 1961.
 DELORME, Philippe, *Anne d'Autriche, Epouse de Louis XIII, mere de Louis XIV*, Paris, Editions du Club France Loisirs, 1999.

⁴⁶ Sitúo esta obra como fuente porque el autor se limita a compilar unos libretos pertenecientes al siglo XVII.

- DEVOTO, Daniel, «De la Sarabanda à la Sarabande», dans *Recherches sur la Musique Classique Française*, 18, 1966.
- DULONG, Claude, *Anne d'Autriche*, Paris, Hachette, 1980.
- DUROSOIR, Georgie, *La musique vocale profane au XVIIème siècle*, Klincksieck, 1994.
- FOURNIER, Edouard, «L'Espagne et ses Comédiennes en France au XVII siècle», dans *Revue Hispanique*, 25,1911, 21-31.
- LA GORCE, Jérôme de, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002.
- MCGOWAN, Margaret, *L'art du ballet de cour en France, 1581-1643*, CNRS, Paris, 1963.
- MECHOULAN, Henry (dir.), *L'Etat Baroque, regards sur la pensée politique de la France du premier XVIIème siècle*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1985.
- MOUSNIER, Roland, *Les institutions de la France sous la monarchie absolue, 1598-1789*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- PILLORGET, René et PILLORGET, Suzanne, *France Baroque, France Classique, 1589-1715*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 123.
- SADIE, Stanlie, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers Limited, 1980.
- SCHMIDT, Joel, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Larousse, Montreal, 2000.
- ZELLER, Berthold, *Louis XIII: Marie de Medicis, chef du Coseil. Etats Généraux, Mariage du Roi, le Prince de Condé (1614-1616)*, Paris, Hachette, 1898.