

V. EL RENACIMIENTO: LAS TRES GRANDES MONARQUÍAS. EL "BALLET COMIQUE". ESPAÑA, INGLATERRA

1

EL ESPLENDOR de la vida renacentista va a salir de Italia tan pronto llegue allí a su apogeo, con la consiguiente necesidad de expansión. El siglo xv había sido el de los Médicis florentinos que tanto contribuyeron a hacer de su ciudad natal la sede de cuantas galas del espíritu del arte podían atesorarse en sus palacios y villas. Italia se hace presa codiciable para las ambiciones de los jóvenes monarcas que desde los primeros años del siglo xvi van a entrar en incesantes querellas. Otra factor entra en juego para atizarlas: el deseo de verse coronados emperadores de Alemania. Enrique VIII, rey de Inglaterra desde 1509; Francisco I, rey de Francia desde 1515, y Carlos I, rey de España desde 1516, se disputan el imperio. Era menester ganarse la voluntad de los príncipes electores y, más sagaz que sus colegas, Carlos de Habsburgo sabe negociar con el rico banquero Fugger que le asegura la elección. Carlos será coronado en Aquisgrán y en Bolonia como Carlos V, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico.

Sus pretensiones sobre Italia, rica presa, se ven disputadas por el monarca francés. Una serie inaca-

bable de guerras quedará suspendida, más tarde, cuando Francisco acepte la mano de la princesa Leonor, hermana de Carlos. Esta política matrimonial era conocida de la familia. Sus abuelos, los Reyes Católicos, la habían seguido ya con el inglés Arturo Tudor, dándole la mano de su hija Catalina, tan excelente música que Shakespeare habla de ella con alabanzas. En Italia, el segundo Lorenzo de Médicis, Duque de Urbino, nieto de Lorenzo el Magnífico, se había casado con una princesa de sangre real francesa, Magdalena de la Tour d'Auvergne. Su hija única, Caterina, se casaría, muy joven aún, con el duque de Orleans, Enrique, hijo de Francisco I, y su sucesor con el nombre de Enrique II. Catalina de Médicis lleva la sangre italiana a la corte francesa. Su pasión por las grandes fiestas, por el lujo, por la música y las danzas va a escandalizar, en un comienzo, a aquella corte oscura y ruda para la cual apenas había otros placeres sino los de la caza. Catalina, que había nacido el mismo año que el rey su esposo, le sobrevivirá treinta años tumultuosos, llenos de guerras, conspiraciones y asesinatos, algunos de los cuales se atribuyeron, calumniosamente, a la propia italiana. No era el menor el del Delfín, por cuya muerte heredaba la corona el príncipe Enrique, tosco, violento, perezoso, lleno de rencor contra los españoles, de quien había sufrido una cautividad extremosa con su hermano, en calidad de rehenes de su padre, el rey Francisco.

Aun en son de guerra y de rapiña, Francisco había estado mucho en Italia y había aprendido a apreciar las bellezas artísticas y las excelencias intelectuales de sus hombres. Se lleva a Fontainebleau decoradores como Rosso y Primaticcio. Lo llena de músicos, cantores, bailarines italianos. Benvenuto

Cellini, Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto, habían sido invitados suyos, como Torcuato Tasso y Orlando Lasso lo fueron de sus hijos. Francisco hubiera querido convertir los todavía fríos castillos franceses en mansiones de un esplendor que sólo comenzarán a tener con Catalina, la principal inspiradora del Louvre, donde encuentran digna acogida las obras de arte que Francisco había ido adquiriendo en Italia. Los primeros atisbos del Renacimiento francés se encuentran en la arquitectura de algunos *châteaux* como los de Blois y Chambord; pero el deseo de un revivir las épocas pasadas de la poesía clásica se centra en la famosa "Academia de Música y de Poesía" integrada por los poetas Ronsard, De Baïf, Joachim du Bellay, Etienne Jodelle y otros, que integran "La Pléyade", a quienes favorecía Carlos IX, el segundo hijo de Catalina de Médicis y Enrique II. Para alegrar la entrada de éste en París, Jodelle organiza festejos directamente inspirados en los *trionfi* mediceanos. En gran parte la inspiración de esos poetas procede de Italia. La musical pretendía ajustarse estrictamente a su prosodia, mensurada a la antigua, anticipándose a lo que a fines del siglo iban a hacer en Italia algunos músicos y cantores entre quienes nació el arte, de inmensas consecuencias, de la "opera in musica". Correlativamente, De Baïf trata de interpretar coreográficamente los *pies* de la poesía clásica, idea que se encuentra también en los tratadistas italianos de la danza como Caroso da Sermoneta. Con esos poetas se encontraban en la Academia músicos como Jacques Mauduit, Claude Lejeune, Du Caurroy y algunos más, casi olvidados hoy, salvo por los historiadores y eruditos.

Le toca a Ronsard organizar algunas fiestas entre

las que Catalina ofrece en su corte, y así puede decir:

J'aime le bal, la danse et les masques aussi,
La musique et le luth, ennemis du souci,

mientras que componía canciones para las *mascaradas* y cortejos o para las fiestas nocturnas en los estanques de Fontainebleau, en 1565.

De esos festejos dejaron memoria los que Catalina mandó hacer para celebrar la boda de Francisco II, su primogénito, con la reina María de Escocia, el 25 de abril de 1558, consistentes en grandes bailes en los palacios parisienses, máscaras y momos, con un fasto y un derroche de lujo y de imaginación dignos de los tiempos de Lorenzo el Magnífico. No menos ostentosa fue la *mascarada* que conmemoró la visita que Catalina hizo a su hija Isabel, casada con Felipe II de España en la ciudad de Bayona en el verano de 1565. Festejos en cuya organización interviene un alto poeta, Jean Antoine de Baïf.

Volts, pasapiés y branles hacían trepidar las salas mientras los monarcas y sus enviados cambiaban siniestros proyectos que estallaron en las guerras de religión y de las cuales la noche de San Bartolomé no fue sino un episodio, entre los más sangrientos. Protestantes y católicos andan empeñados en luchas odiosas a las que Catalina cree haber puesto una tregua en 1572 con las bodas del príncipe Enrique y la princesa Margarita. Los *intermezzi alla italiana* están de moda. Los *ballets* se mencionan ya con este nombre. El espectáculo organizado bajo el título de *La defensa del Paraíso* contiene danzas, escenas mimadas y cantadas en su argumento clasicista. El 18 de agosto se representa

el fastuoso espectáculo. Seis días después, las mantanzas de la noche de San Bartolomé son su digno remate.

Entremeses, momos, morescas y otros divertimientos de ese género eran viejos ya entonces en Francia, pero no alcanzaron, hasta Catalina, el esplendor del *Ballet comique*, que mandó organizar a su *baladin* de cámara y violinista, gentil y graciosa persona, Baldassarino da Belgiojioso (cuyo nombre se traduce en Balthasar de Beaujoyeux), para festejar el matrimonio de uno de los *mignons* de Enrique, en el año 1582. A pesar de guerras civiles y con naciones vecinas, hubo momos en la corte de Carlos VI, uno de ellos de trágico recuerdo, porque alguien prendió fuego a uno de los disfraces de salvajes, embadurnados de pez, y allí ardieron media docena de caballeros cortesanos. El hecho ocurrió al comenzar el siglo xv. El siguiente está lleno de *momeries* en la corte de Borgoña, indicándose textualmente cuándo se danza la morisca, que los cronistas del tiempo denominan *choreas sarracénicas*. La morisca, dotada de un argumento dramático, susceptible de exhibiciones vistosas, aumenta localmente de volumen y engloba todo: danzas, cánticos, pantomimas y hasta residuos de los viejos misterios, con una *mise en scène* que recuerda estrechamente la de estas festividades medio religiosas y enteramente populares. En un festejo destinado a celebrar las bodas de Carlos el Temerario con Margarita de York, en 1468, los danzadores de la morisca se señalan como *moriens*, lo cual quizá tenga algo que ver con nuestras danzas del xvi llamadas *marionas*, de las que se sabe poco.

Solamente cuando entran en Francia los *intermezzi italianos* con los últimos Valois, las masca-

radas van a tomar un aspecto más teatral y llegan a su apogeo con Catalina de Médicis. Los antiguos carros desfilan como en los más viejos tiempos, pero Ronsard se las arregla para injertar una especie de acción o argumento rudimentario al cual se sujetan las danzas. El helenismo es de rigor. Carlos aparece disfrazado de Hércules o de Febo-Apolo. En *écloges*, *élegies*, *mascarades* y *berbéries* intervienen los jóvenes príncipes, Guisas, Orléans y Navarra. Todos esos divertimientos terminan en un *grand bal* en el que toman parte los reyes y los grandes magnates de la corte. Para darle mayor empaque se coordinan oportunamente las danzas merced a alguna trama ligera. Con Carlos IX el *ballet* o *balet*, así llamado, tiene mayor consistencia. Los maestros de danzar que llegan a París son italianos, milaneses principalmente, y al mismo tiempo van compañías de comediantes como la de los *Comici Gelosi*, que interpretan la *Aminta* del Tasso. Balthasar de Belgiojioso, que había sido llevado a París por el mariscal de Brissac, tiene tanto éxito como danzante y violinista, que Catalina lo hace nombrar *valet* suyo.* Beaujoyeux (o Beaujoyeux, según la ortografía del tiempo) tiene la ocurrencia de mezclar lo que De Baif había pensado para sus ballets uniéndolo a la comedieta de los *Gelosi*, lo cual realiza su inteligente invención con ilustres ayudas y la experiencia de veinte años de coreografías y espectáculos en la corte francesa. El resultado será el *Ballet comique*, que no quiere decir sino que se trata de un ballet con argumento de comedia, a fin de que una concurrencia de nueve o diez mil personas de marca pudiera mantener durante cinco horas y

* Más tarde lo fue de María Estuardo, Carlos IX y Enrique III. A su muerte, en 1587, era *seigneur des Landes*.

media pendiente su atención mientras desfilan carros, músicas e infinidad de danzas.

2

Podemos seguir al detalle todo cuanto ocurrió en el *ballet comique de la Reyne* porque Enrique III hizo que se imprimiese la descripción de Beaujoyeux con el argumento, aparición de las danzas, su desarrollo, intervención de la música y aun parte de esta misma, que ha sido publicada en ediciones modernas. No hay en ella danzas propiamente dichas, es decir, danzas como las acostumbradas en la corte; pero parece observarse que, aunque de cierta inspiración libre, tenían a aquéllas como base. La manera tan notable como está dispuesta la colaboración musical es digna de admirarse hoy mismo, mientras que las danzas tenían una disposición cuidadosamente geométrica, en lo cual su autor muestra mucho orgullo. El rey Enrique mandó imprimir el libro para que sirviese de modelo a las cortes extranjeras y sin mucho tardar tuvo una repercusión en España en el espectáculo que la reina Isabel de Borbón, hija de Enrique IV (tío del anterior) mandó hacer en Aranjuez para festejar el aniversario del natalicio de su esposo, el rey Felipe IV. *La Gloria de Niquea* tiene, para la historia de este género de espectáculos en España, tanta importancia como la *Circe* de Beaujoyeux. Sin duda la música y las danzas no están tan bien dispuestas en la fiesta española como en la francesa, pero en cambio hay en aquélla mejores versos, al ser del Conde de Villamediana, y algunos hay que se dice son de Góngora. El teatro ardió poco después de terminarse el

espectáculo. Se atribuyó la culpa al propio Villamediana, que se jactó de haber salvado a la reina tomándola en sus brazos, y como el conde presumía de verse favorecido, cierta tarde, pocas semanas después de la fiesta, fue asaltado y acuchillado en plena calle Mayor madrileña.

Lo que Beaujoyeux hacía en la corte de Catalina lo había hecho en no menor escala Nicolás de Médici en la de Francisco I, todavía joven el siglo; pero los cortesanos de éste no se atrevían todavía, como los de Carlos IX y Enrique III, a salir a la calle disfrazados de mujeres, o de marineros, con la cara oculta por finos encajes de Venecia, mientras que sus miñones les seguían en un cortejo resonante de laúdes, a la luz de hachas encendidas. Sus mascaradas asumen una magnitud desconocida todavía para Lorenzo el Magnífico y el magnífico papa León X, su hijo. Los argumentos toman creciente valor literario y la música absorbe cuantos instrumentos se usan en el tiempo, varios de ellos desconocidos en el nuestro. Los cronistas de la época, grandes aduladores, nos han dejado multitud de descripciones de esos festejos, que siempre tenían como motivo algún matrimonio, algún acto político y que, por lo tanto, eran actos suntuarios *ad majorem regis gloriam*. La narración que Brantôme hace del ballet con que Catalina de Médicis y Carlos IX obsequian en 1573 a los embajadores polacos puede servir de modelo.

Salvo danzas como la gallarda y la corrandia, las demás no se ajustaban a una coreografía determinada. Por otra parte, entrado el siglo XVI, la moresca y el brando están ya en desuso y aun en descrédito. Castiglione, que es uno de los modeladores del perfecto cortesano, no considera elegante bailar en

público esas danzas, a menos que no se vaya *traves-tito*, y su traductor, Boscán, ni siquiera se atreve a imprimir nombres que, como éstos, debían sonar mal entre la pacata aristocracia española.

Las circunstancias políticas, desastrosas para Francia, impidieron que el ejemplo del *Ballet comique* fructificase en la medida que hacía esperar el entusiasmo que produjo. Espectáculo enormemente caro, sólo pudo continuarse en menor escala, aunque se extendiese por ciudades como Pau y Tours, en donde se celebraron espectáculos análogos finalizando el siglo. Por otra parte, la necesidad de restricción obligó a los artistas de la danza, a los poetas y músicos, a introducir novedades que condujeron directamente a un nuevo tipo de ballet que, conocido genéricamente como *Ballet de cour*, contiene en sí diferentes géneros, de los que se hará mención en seguida.

3

En las cortes extranjeras, la *Circe* de Beaujoyeux tuvo también pronta repercusión, especialmente en España, con *La Gloria de Niquea*, de la que se ha hecho mención, y en Inglaterra con las *Masks* cortesanas, que, como en España, tenían antecedentes desde bastantes años atrás. Ya hemos visto máscaras en Salamanca con motivo de fiestas religiosas, finalizando el siglo xv, lo que quiere decir que también las había en las fiestas populares o señoriales; no mal consideradas, puesto que podían pasar a aquel ámbito más cuidadoso de la moral en las costumbres. En esa época, Diego de San Pedro, un escritor judío (Sachs hace notar la abundancia de judíos entre los maestros de danzar en el siglo

xvi), autor de la *Cárcel de amor*, habla de que "como la hora de momear llegada fuese", salieron "los momos a la sala, cada uno con la dama que servía", comenzando a danzar. En la ciudad de Arévalo se celebraron a fines de 1467 fiestas de esta clase, que describe Gómez Manrique. Y hubiera podido titularse como *ballet comique* la *comedia* con momos en un escenario giratorio que se dio en Zaragoza en 1414 para festejar la coronación de Don Fernando el de Antequera, según un programa bastante parecido a lo que Cervantes describe con motivo de las bodas del rico Camacho y que él considera como danza "de las que se llaman habladas". Durante todo el siglo cervantino las máscaras, unas veces callejeras y otras *máscaras de sarao*, se prodigan de tal manera que no pueden faltar en ningún suceso oficial de cierta categoría.

Entre los *entremets* más sustanciosos figura en España el achicharramiento de herejes; por ejem-



FIG. 66

plo, en las fiestas con que son obsequiados Carlos V y su esposa, en Valencia, el 14 de mayo de 1528. En

1530 el emperador va a Bolonia para ser coronado por el papa León X. No podían faltar los carros, triunfos, palios y cabalgatas, amén de máscaras nocturnas para celebrar el suceso. Naturalmente, lo mismo ocurrirá cuando el emperador-rey regresa a Toledo, con justas de *moros y cristianos* (derivación española, parece, de la *moresca* o continuación suya, si es que la *moresca* fue de invención española) y toros de fuego. Sobre todo interesa la visita que Carlos V hace a Francisco I, que era ya desde hacía años su cuñado, en 1540, primero saludado en Fontainebleau, después hospedado en *el lubre*, donde "acauada la cena, ouo en la mesma sala muchas danças de maxcaras de damas las más principales del reyno". Clément Marot fue el poeta de la jornada, ilustre si las hubo.

La brillantez de las fiestas francesas no despertó gran estímulo en la corte castellana, que celebraba las suyas como por compromiso, ya que lo suntuario es una razón de estado. Interesa, en cambio, subrayar que desde el nacimiento del príncipe Felipe intervienen importantemente en las fiestas las danzas de carácter popular regional. El joven Felipe vio fiestas más hermosas que las de su país en los viajes que hace a Italia, entre las que, como novedad, figuran las *naumaquias*, con la colaboración de magnates como los duques de Sesa y de Alba y del príncipe Andrea Doria. Mediando el siglo hay *representaciones* y desfiles nocturnos y diurnos en los que incluso toman parte las mujeres de las *mancebías* (en Toledo, 1566). Las danzas que se celebran en los salones se hacen a los compases de altas, bajas, pavanas, alemanas y *pie-de-gibao*. Como hemos visto en Francia, fiestas de esta índole se celebran también en la provincia, a cargo de los magnates

terratenientes. Hay una, celebrada en 1571 en la andaluza Alcalá de los Gazules, cuyo argumento, bien trazado, es ya el de un ballet en el cual los moriscos antiguos van a ser remplazados por una novedad que viene del otro lado del Atlántico. *Mocetzuma* y sus indios, Hernán Cortés y sus soldados aparecen en escena en la plaza del pueblo y el espectáculo se titulará como *Máxcara de la prisión de Montezuma*, acabada la cual viene el desfile y la cena con concertadas músicas de arpa, rabel y vihuela. Pero desde el retiro del emperador a Yuste, en 1566, su hijo Felipe tiende a restringir el lujo excesivo de las fiestas cortesanas, dando mayor importancia a la música, de la que era apasionado, como su padre. Los comediantes italianos se apoderan del terreno y llegan incluso a intervenir desde los años tempranos del siglo XVI en la organización de las fiestas del *Corpus* (en Sevilla, 1538). Cuando la infanta doña María, hija del emperador, se casa con el archiduque Maximiliano (en 1548), se hace en Valladolid una "comedia —dice Moratín— adornada con suntuoso aparato y decoraciones a imitación de las que entonces se hacían en Roma", y cuyo texto procede de Ludovico Ariosto. Los *trufaldines* con sus máscaras están por todas partes y su influencia es beneficiosa en muchos aspectos, sobre todo por lo que se refiere a la ventilación del ambiente. Algunos pasan de España a Francia, cuando Enrique IV va a casarse con María de Médicis, la hija de los cuales es la que encargará a Villamediana la fiesta de Aranjuez, tan famosa como aludida, todavía jovenzuelo el tercer Felipe.

En Inglaterra, antes de Enrique VIII, la vida de corte no ofrecía muchos atractivos. Las luchas locales, el desastre de guerras como la de las Dos Ro-

sas habían empobrecido notablemente al erario real. Pero la estancia de Enrique VII en tierras de Francia, desterrado allí por causa de las rivalidades al trono inglés en esta época, próximo a su fin el siglo xv, dio al joven Tudor un conocimiento de las fiestas francesas que bien habría querido llevar a la severa Londres. A falta de mejores sucesos, los cortesanos ingleses participaban con la gente llana en unas fiestas sencillas que, como las mañanitas y los gallos, ilustres descendientes de las alboradas y madrigales hispano-italianos, se daban al levantarse el día con el nombre de *revels*, cuya procedencia (*reveil*) francesa acusan. Los *Court Revels*, por ese proceso acumulativo que ya hemos visto en anteriores ocasiones, se convirtieron en un espectáculo mezclado de danzas, cantos, entremeses y ballets, a veces incluso con torneos, como algunos franceses también. Los *revels* se celebraban sobre todo por las pascuas de Navidad. Entre tanto, los torneos tomaban gran incremento bajo los Tudor, convirtiéndose asimismo en espectáculos variados. Los ballets, que hasta entonces se celebraban apenas en castillos aislados, comenzaron a danzarse con más caras en la corte. Las *Morris dances* representaban en ellas lo que las moriscas en las otras cortes europeas, añadiéndose cantos y danzas de carácter popular en donde se presentaban personajes tradicionales como Robin Hood, y otros que todavía están cerca de las festividades totémicas de los *may poles*.

Enrique VIII, hijo del anterior, llega al trono en 1509, muchacho de dieciocho años, al que se pinta como un Cupido italiano, de grandes cejas y ojos inquietos. Su madre, la reina Isabel, que amaba a la esposa de su primer hijo, Arturo, muerto prematuramente, vio en Catalina de Aragón una posible re-

gente, buena conductora de una juventud real que se anunciaba violenta y cruel. Catalina, viuda tras un matrimonio de cuatro meses, pasa a ser la primera mujer del futuro Enrique VIII. Tras de ella vendría todo un cortejo de esposas infelices que dieron a Enrique VIII su reputación justificada de *rey Barba Azul*. La vida y sus placeres halagaban el creciente apetito del joven monarca, perfecto modelo del aristócrata del Renacimiento: en la música rivalizaba con su esposa Catalina; componía canciones cuya música cantaba él mismo; disputaba sobre teología con los doctores más graves; montaba a la jineta desafiando a todos los caballeros de la corte, pero sobre todo danzaba como un *baladin*, favoreciendo aquellas danzas de movimientos agitados en las que entraban cabriolas, entrechats y vueltas airoas.

Naturalmente, Enrique no podía contentarse con los espectáculos que, para complacerle, se habían ido haciendo cada vez más frecuentes en la corte. Él mismo va a intervenir en su organización y se recuerda ya uno, en 1512, tan digno de sus modelos italianos que escandalizó a aquellos cortesanos poco habituados todavía a los excesos latinos. El espectáculo conservaba todavía el viejo nombre de *maske*, pero los cronistas añaden que fue a *thyng not seen afore in Englande*. La gente sería como Francis Bacon condesciende con cosas así, es decir, *masques and triumphs*, a las que considera como *toys*, y comenta la variedad de disfraces que en ellas pueden entrar: "locos, sátiros, simios, salvajes, payasos, bestias, espíritus, brujas, etíopes, pigmeos, turquescos, ninfas, rústicos, cupidos, estatuas movientes, y más todavía". Da algunos consejos acerca de la iluminación de la escena, sobre la materia de

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*.