

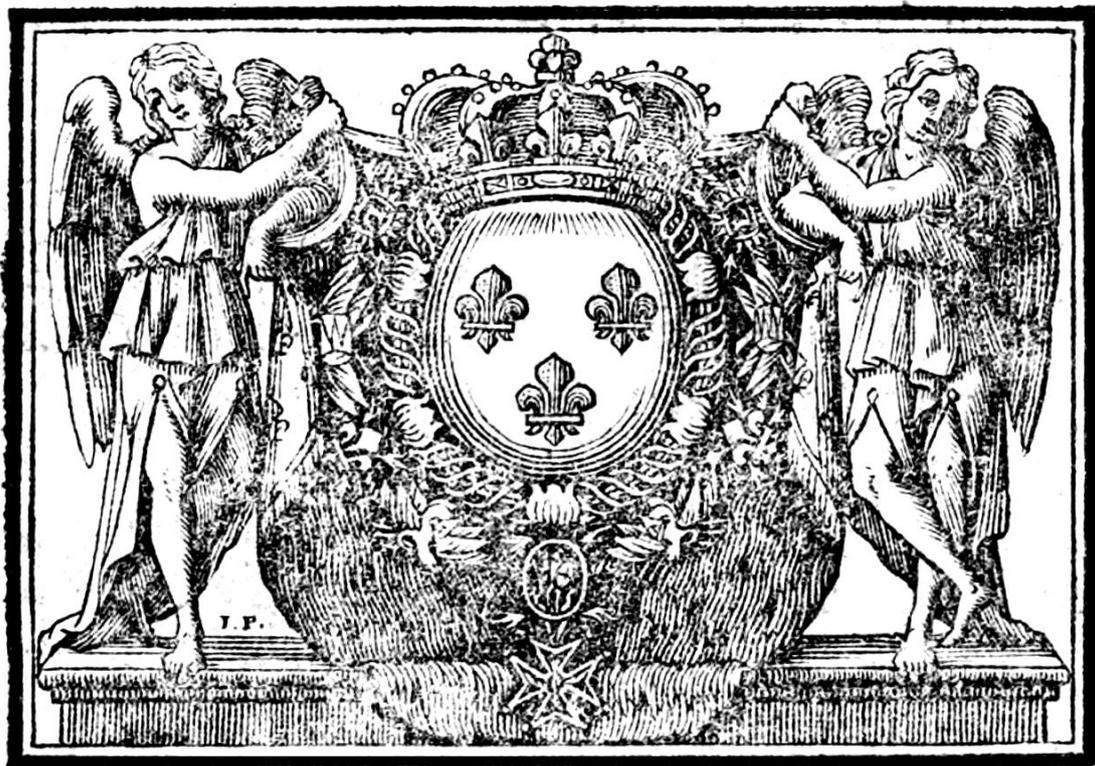
Departamento de Historia del Arte y Filosofía

Grado en Historia del Arte

Trabajo Fin de Grado

## **El panegirista del Sol:**

### ***Las tragédies lyriques* de Jean-Baptiste Lully como imagen del poder de Luis XIV.**



Pedro José Alayón Torres

Tutora: Sara Arenillas Meléndez

Universidad de La Laguna, Curso 2023/2024



## Resumen

Jean-Baptiste Lully ha sido eclipsado por otros músicos barrocos olvidando que fue el músico francés más importante del siglo XVII, brillando en el campo de la música por abrir el telón al sol. Ese esplendor que puso al servicio del rey Luis XIV -como se verá en este trabajo en el que se analizarán tres prólogos de tres óperas (*Cadmus et Hermione*, *Atys* y *Armide*)- contribuyó a la conformación de su imagen regia mediante el desarrollo de una ópera plenamente francesa valiéndose de varios métodos tanto musicales como literarios así como diferentes ámbitos tales como la retórica, la escenografía y la música.

**Palabras clave:** Luis XIV, Jean-Baptiste Lully, *tragédies lyriques*, ópera barroca, panegírico.

## Abstract

Jean-Baptiste Lully has been eclipsed by other baroque musicians forgetting that he was the most important french artist from the 17th Century, shining on the musical field by opening the curtain to the sun. This splendour that he put at the service of the king Louis XIV -as will be seen on this work in which three operas will be analyzed (*Cadmus et Hermione*, *Atys* and *Armide*)- contributed to the conformation of his royal image by means of the development of an fully french opera using for this purpose several methods both musical and literature as well as diverse areas like the rethoric, scenography and the music.

**Key words:** Louis XIV, Jean-Baptiste Lully, *tragédies lyriques*, baroque opera, panegyric.

## Índice.

<b>1. Introducción.....</b>	<b>1</b>
1.1 Justificación.....	1
1.2 Objetivos.....	2
<b>2. Metodología.....</b>	<b>2</b>
2.1 Desarrollo y estructura.....	2
2.2 Evaluación de las fuentes y estado de la cuestión.....	4
<b>3. La época de Luis XIV y Jean-Baptiste Lully.....</b>	<b>7</b>
3.1 La memoria de su victoria: el reinado de Luis XIV.....	7
3.2 El incomparable <i>monsieur de Lully</i> .....	10
<b>4. Entre la música y el panegírico: análisis de las tragedias lyriques.....</b>	<b>16</b>
4.1 Los afectos del alma: características musicales del Barroco.....	17
4.2.1 <i>Cadmus et Hermione</i> : el amanecer de las tragedias líricas.....	18
4.2.2 <i>Atys</i> : el culmen de las tragedias líricas.....	25
4.2.3 <i>Armide</i> : el ocaso de las tragedias líricas.....	31
<b>5. Conclusiones.....</b>	<b>36</b>
<b>6. Fuentes utilizadas.....</b>	<b>39</b>
6.1 Bibliografía.....	39
6.2 Obras musicales, libretos y recursos audiovisuales.....	40

## **1. Introducción**

### **1.1 Justificación**

En el ámbito de la historiografía del arte, son frecuentes los estudios y publicaciones en relación con la forja de la imagen de un gobernante del pasado a través de los diferentes medios artísticos. Teniendo en cuenta la asiduidad con la que se abarca en estos trabajos la figura de Luis XIV sorprende advertir la escasa cantidad de aquellos que cubren el ámbito musical, tendiendo en la mayoría de los casos a tratar el tema desde los retratos pictóricos o escultóricos. Este trabajo se justifica, así, por el afán en tratar la imagen del poder de Luis XIV desde una perspectiva menos común, como es la de la música, con especial empeño en cómo esta sirvió para acrecentar su figura, dinastía y monarquía. Por otra parte, el centrar el trabajo en las *tragédies en musique* de Jean-Baptiste Lully permite profundizar en un artista que, a pesar de su importancia dentro del período del barroco, a veces queda oscurecido frente a figuras como la de J.S. Bach, Haendel o Vivaldi.

Asimismo los pocos textos académicos acerca de este músico desarrollan su premisa centrandose su atención en su vida personal y no en su producción artística, por lo que otra justificación en la que se sustenta la elaboración de este trabajo es el poner de relieve la producción musical de Lully en relación con su época y sociedad y, más concretamente, sus vínculos y correlaciones con la monarquía de Luis XIV. Por otro lado, gracias a este escrito se podrá hacer una aportación académica de estos temas desde la historiografía del arte, contrastando con los pocos escritos relativos a estas cuestiones, que provienen fundamentalmente del ámbito de la musicología y de la historiografía tradicional, pudiéndose aplicar, con ello, todos los conocimientos adquiridos a lo largo del grado. Para alcanzar estos fines, me he valido del uso de diversas fuentes tales como libretos de la época, grabaciones actuales de las óperas y una bibliografía en diferentes formatos (libros, artículos, etc.) que comprende diversos campos humanísticos (historiografía, musicología, etc.). Este estudio se centra, pues, en aspectos relativos a la representación del poder de Luis XIV, siendo especialmente interesante al permitir tener la oportunidad de contrastar las manifestaciones hechas a través de la imagen (pintura, escultura, etc.) con las realizadas a través del plano sonoro (música) gracias al análisis de la forma artística de la ópera dentro del contexto de Francia en el XVII.

## **1.2 Objetivos**

El objetivo principal de este trabajo es averiguar, examinar y analizar cómo las *tragédies lyriques* de Jean-Baptiste Lully ayudaron en la configuración de la imagen como soberano de Luis XIV y, por ende, fueron manifestaciones artísticas que reflejaban su poder. De la misma manera, se tendrá como propósito el conocer los métodos y estrategias empleadas en estas producciones artísticas para reforzar la imagen regia, así como la manera en la cual éstos eran utilizados como medio para la manipulación del pueblo (e incluso de la nobleza) en favor de consolidar una imagen pública del monarca magnificada. Se buscará, igualmente, constatar si existe una evolución en el modo y las formas en las que las *tragédie en musique* fortalecen esa representación del soberano. Es relevante mencionar que se tomará, como objetivo más específico, a la par que secundario, el indagar en el papel que cumplió el propio Lully en todo este proceso panegírico y cómo ello incidió no solo en su vida artística, sino también en su vida personal. Cabe resaltar la importancia que posee el término “panegírico” en este trabajo, por lo que es conveniente detenerse a explicar el significado de este: la palabra refiere –en el ámbito de la retórica y la oratoria– a un discurso encomiástico hacia una figura específica realizado con ocasión de numerosos acontecimientos relativos a ella, tales como celebraciones o conmemoraciones de diversa índole (victoria militar, nacimiento, enlace matrimonial etc.). Es recurrente su empleo en el campo de la literatura y la poesía en la Francia de Luis XIV hasta el punto de ser: “[...] un género tan favorecido como en la antigüedad clásica” (Burke 1995, 30). En este trabajo, este concepto es empleado para aludir y resaltar el hecho de que Lully había sido el panegirista (aquel que elabora el panegírico) principal del monarca, desarrollando este discurso laudatorio desde el ámbito musical.

## **2. Metodología**

### **2.1 Desarrollo y estructura**

El primer paso seguido con el cual se ha iniciado el trabajo ha sido el de escoger un tema atendiendo a las líneas temáticas marcadas, contando con la aprobación de la tutora, tras lo cual se fijaron los objetivos a seguir. Después, se procedió a tener varias tutorías, en las cuales se revisaron diferentes aspectos como la estructuración con la cual iba a contar el trabajo, las obras que iban a ser analizadas y la extensión aproximada que debía abarcar cada apartado.

A continuación, se inició una búsqueda y recopilación bibliográfica tanto a través de fuentes físicas (debiendo acudir en esos casos a la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de La Laguna) como de aquellos materiales que se disponen de manera digital (a través de Internet). Se inquirió primeramente en aquellas publicaciones en relación con la Francia de la segunda mitad del siglo XVII, así como en el material biográfico de Luis XIV para poder confeccionar un contexto histórico preciso, acorde con los temas que se iban a tratar en este escrito. Seguidamente, se hizo lo propio con aquellos trabajos que comprendían la vida de Lully, y que permitieron la realización de un apartado biográfico del artista.

Una vez finalizado, se procedió a la elaboración de una evaluación de las fuentes consultadas, así como de los objetivos a seguir. Después, se hizo una búsqueda a través de la web de los libretos de Quinault de las obras que iban a ser analizadas, lo cual dio lugar a la traducción del prólogo empleando un diccionario de francés para tratar de realizar una traducción precisa. A continuación, se adquirieron las diferentes representaciones de las obras para pasar entonces al análisis de cada una de ellas. Para este examen se procedió según las siguientes fases: 1) se indicó todos aquellos datos técnicos sobre las representaciones escogidas; 2) se explicó la trama de la ópera, así como sus principales personajes; y, 3) se profundizó en las características de los prólogos. Las obras escogidas, han sido *Cadmus et Hermione*, *Atys* y *Armide*; el porqué de esta selección, como se podrá ver con más profundidad en sus respectivos apartados, se debe a que permite hacer un recorrido de toda la producción de *tragédies lyriques* de Lully, ya que comprende a la primera de estas (*Cadmus et Hermione*), una obra intermedia (*Atys*) y su última producción (*Armide*). Facilitando de esa forma el apreciar posibles rasgos evolutivos en las formas de representación o alusión a Luis XIV.

Para facilitar el análisis, se realizó una tabla en la cual se indicaban las diferentes partes que conformaban los prólogos de la *tragédie lyrique*, comprendiendo, igualmente, diferentes aspectos tales como los personajes que figuran en la escena, la función narrativa que tienen en la misma, así como las características vocales e instrumentales. Esta tabla se complementó al añadir una reseña escueta de aquellos aspectos musicales más destacables, continuando con el estudio del contenido textual del prólogo para lo cual, valiéndome de la traducción anteriormente realizada, tomaba aquellos versos que aludiesen de forma directa o indirecta a Luis XIV, dotándoles de una contextualización. Al mismo tiempo, componía a través de ellos un discurso sobre el uso que se hace de

esas canciones a la hora de conformar una imagen regia propicia al gobernante y a su monarquía absoluta, atendiendo a la forma en que se le representaba en la escena o en los textos que cantaban los personajes. También a través de qué figuras era mostrado y cuáles eran los contextos musicales en los cuales aparecían esas alusiones. Por último, se abordaba cuál era el papel que se le dotaba a la música en la representación a la hora de engrandecer la figura del rey, lo cual requirió otro visionado más meticuloso de la obra. Este proceso se ha seguido en cada una de las obras que abarca este trabajo. Seguidamente se realizaron las conclusiones obtenidas en base al trabajo desarrollado y a los objetivos que previamente se habían planteado, concluyendo con la redacción de este apartado y la confección de la portada e índice.

En lo que respecta a la estructuración de este estudio es digno de mención el aludir al hecho de que se concibió en base al Reglamento del Trabajo de Fin de Grado en Historia del Arte y con la aprobación de la tutora, componiéndola a través de cuatro partes: un primer punto, la introducción, dividida en dos subapartados (justificación y objetivos), seguido por un segundo, igualmente dividido en dos partes (pasos seguidos y estructura y evaluación de las fuentes y estado de la cuestión). El tercer y cuarto apartado se corresponde con el grosor del escrito (desarrollo/ cuerpo del trabajo) contando el primero de ellos con dos subapartados: contexto histórico y la biografía de Lully. De igual manera, este último subapartado dispone de otros tres correspondientes cada uno al análisis de una ópera. Por último, se ubican las conclusiones y bibliografía.

## **2.2 Evaluación de las fuentes y estado de la cuestión**

Las fuentes empleadas para la confección de este trabajo han sido fundamentalmente libros, aunque debido a la escasez de escritos relacionados con el tema que atañe a Jean-Baptiste Lully y su producción operística, se ha resuelto compaginar los libros con artículos de revistas, principalmente aquellas del ámbito académico y científico. A éstas se ha accedido a través de fuentes institucionales en la red, así como se ha acudido a la búsqueda de recursos digitales para hallar ciertos libros a los que era complicado acceder físicamente. Así mismo, se ha recurrido a la *Bibliothèque nationale de France* para la consulta de los libretos, de las *tragédie lyrique* de Lully. Las fuentes utilizadas se hallan tanto en español como en inglés y francés para los cuales, gracias al conocimiento de estos idiomas, no se ha necesitado una traducción, con las excepciones puntuales de terminología más técnica. Cabría recalcar el hecho de que la amplia mayoría de textos, ya fueran libros o artículos, que se han escrito sobre Jean-Baptiste

Lully han sido principalmente en francés, si bien también se ha encontrado bibliografía en inglés relacionada con la música francesa del siglo XVII. En cambio, los recursos en español recogidos se centran en la música barroca, la vida de Luis XIV y escritos sobre retórica e interpretación.

Tras examinar la bibliografía encontrada, se aprecia en la cantidad de la misma la escasa presencia que ha tenido el tema de las *tragédie en musique* de Lully en relación a Luis XIV en el ámbito académico, haciendo una mayor aparición en los artículos que en los libros, con la salvedad de la obra *Le prince et la musique: Les passions musicales de Louis XIV* (2009) del musicólogo francés Jean Duron, en la cual se abarca parte del tema principal de este TFG: la construcción de la “imagen musical” del rey Sol. La obra de Duron sirve, entonces, como principal referente a la hora de desarrollar este trabajo.

Asimismo se ha tenido en cuenta en el ámbito musical principalmente al musicólogo alemán Manfred Fritz Bukofzer y su libro *La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach* (1986) y a los musicólogos J. Peter Burkholder, Claude V. Palisca y Donald Jay Grout, autores de *Historia de la música occidental, 1* (2001), empleándose éstos para indagar en la historia de la música barroca. También se acudió al trabajo del musicólogo Rubén López Cano para indagar en las cuestiones que atañen a la retórica en la música barroca y la teoría de los afectos: fundamentalmente, a través de su libro *Música y retórica en el barroco* (2012). Este último ámbito requerido para la interpretación de las obras a analizar, el de la retórica y el lenguaje, se verá reforzado con el texto *Los límites de la interpretación* (1992) del filósofo italiano especializado en semiótica Umberto Eco. En cuanto a lo referido a la búsqueda de datos biográficos de Jean-Baptiste Lully, se ha tenido como principal fuente al musicólogo e historiador del arte francés Jérôme de La Gorce con la biografía *Jean-Baptiste Lully* (2002) así como a la entrada que hace a Lully en el *The new Grove dictionary of music and musicians* (2001), editado por Stanley Sadie. Si bien merece atención apuntar el hecho de que al no ser fuentes relativamente recientes se ha decidido completar la información con el libro *Jean-Baptiste Lully* (2022) de Bénédicte Palaux Simonnet, la fuente más reciente en formato libro.

A fin de confeccionar un contexto histórico apropiado en relación con la Francia de Luis XIV, se han examinado diversos estudios historiográficos como: *Historia de Europa Oxford. El siglo XVII* (2002), del historiador británico Joseph Bergin; *El antiguo régimen /1* (1976), de Pierre Goubert; *La época del absolutismo* (1989), de Heinz

Duchhardt; y *Luis XIV y Europa* (2015), de José Manuel de Bernardo Ares, entre otras. De este tipo de obras habría que resaltar *La fabricación de Luis XIV* (1995) de Peter Burke, puesto que se ofrece no solo como fuente para el contexto histórico sino también, gracias al trabajo que hace en lo que atañe a la configuración de la imagen regia del rey Sol en las artes, como referente a la hora de constituir el discurso de cómo se elaboró la figuración del monarca en las *tragédie en musique*.

Por último, en lo alusivo a la danza la fuente principal ha sido *Historia del ballet y de la danza moderna* (2021) de Ana Abad Carlés, siendo útil a la hora de exponer la importancia de la danza en la corte de Luis XIV, así como para señalar la significación de ciertos personajes en el desarrollo de la producción artística de Lully. Es pertinente resaltar que tanto el resto de bibliografía como de artículos empleados servirán como información de apoyo y, en algunos casos, se les otorgará un uso específico para completar ciertas aseveraciones que se van a desarrollar en el trabajo.

En lo que al estado de la cuestión se refiere, en el panorama académico existente hay una ausencia de trabajos sobre Lully enfocados a sus óperas, aunque sí se han trabajado a través de artículos en relación con Luis XIV u otros personajes históricos. También a propósito del ámbito de la teoría musical, con la salvedad del artículo “Stylization and Power: Declamation and the Rhetorical Moment in ‘Tragedie’ and ‘Tragedie En Musique’” (1994) escrito por Philip Weller y publicado en la revista *Seventeenth-Century French Studies*. En él, se indaga en cómo Lully configuró sus *tragédie en musique* a través de los recitativos, además de en el uso del lenguaje corporal y de la oratoria como medio expresivo en sus obras. Nuevamente, no obstante, se ciñe a la esfera musical, lo cual vendría a suponer la ratificación del hecho de que no se ha trabajado como tema de investigación más allá del ya citado *Le prince et la musique: Les passions musicales de Louis XIV* (2009) de Jean Duron. En consecuencia, en el momento de desarrollar este Trabajo de Fin de Grado se partirá de este estudio al ser no sólo el más significativo, sino también el más cercano al objeto de estudio y a la finalidad de este trabajo.

### 3. La época de Luis XIV y Jean-Baptiste Lully

#### 3.1 La memoria de su victoria: el reinado de Luis XIV

La regencia de la reina madre Maria Teresa de Austria, que se desarrolló entre 1643-1651 bajo la minoraría de edad de Luis XIV, supuso un periodo marcado por: “[...] el protagonismo político de los cardenales Richelieu y Mazarino a nivel central” (Bernardo Ares 2015, 105) en un tiempo en el cual las constantes malas cosechas provocarían infortunios devastadores para el campesinado, desembocando en diversas insurrecciones conocidas como la Fronda. A esto se sumaría un revanchismo de la nobleza contra el primer ministro Richelieu en un momento en el que: “[...] la autoridad real estaba debilitada por la minoría de edad de Luis XIV” (Bergin 2002, 103). Tras acabar con esas revueltas, se iniciaría su reinado como tal a través de su coronación en 1654, no siendo hasta 1661 que comenzaría su reinado personal tras la muerte del cardenal Mazarino, resolviendo en asumir: “[...] personalmente el gobierno del Estado, prescindiendo de primeros ministros, aunque dejándose asesorar siempre por consejeros bien preparados y mejor seleccionados” (Bernardo Ares 2015, 28).



Fig.1. Emblema y lema personal de Luis XIV. Charles Le Brun (1680). *Galerie des Glaces*, Palacio de Versalles.

Esta segunda etapa de su reinado, que abarcaría desde 1661 hasta 1688, será la de principal interés para este trabajo y, en consecuencia, la que va a tener una mayor extensión en este apartado. Así pues, el joven Luis XIV desarrolló a lo largo de estos años un Estado que fundamenta sus principios políticos en el absolutismo, el cual se basa en la idea de que: “la nación no constituye cuerpo en Francia y reside por entero en

la persona del Rey” (Goubert 1976, 15). Ello se complementa con la noción de que: “el rey no sólo era el jefe del ejecutivo, sino también el símbolo vivo de la autoridad legítima” (Bergin 2002, 109). La justificación para ello fue el carácter supuestamente sagrado del monarca como enviado de Dios, lo que permite apreciar: “la gran influencia de la Iglesia y del clero de Francia en la constitución, al menos moral, de la realeza francesa” (Bernardo Ares 2015, 40).

La principal política exterior que promoverá el rey Luis *Dieudonné*<sup>1</sup> en esta época con respecto a Europa será belicista, respondiendo a sus propias pretensiones imperialistas pese a haber heredado un reino que se había visto maltrecho por su participación en la Guerra de los Treinta años. Ansiando una hegemonía de su reino frente a otras potencias, se sucederían diversas guerras que se entenderían: “[...] como un juego estival de ataque y de defensa de plazas [...]” (Goubert 1976, 234). De esta forma, acaecerán múltiples conflictos bélicos con clara finalidad expansionista, tales como la guerra de Devolución (1667-1668), la guerra franco-neerlandesa (1672-1678) o la guerra de las Reuniones (1683-1684). Sin embargo, todas estas no son más que el resultado de una lucha constante entre la dinastía de Borbón y la dinastía de Habsburgo, que se podría remontar al reinado de Enrique IV de Francia, siendo estas disputas: “[...] la principal fuerza motivadora de la diplomacia, de los derechos territoriales y de las negociaciones de paz en Europa occidental [...] hasta la guerra de sucesión española” (Bergin 2002, 158).

Pese a todos estos conflictos y los consecuentes altibajos en la economía francesa, con constante escasez en la agricultura que daba como resultado el hambre del campesinado, es decir, de buena parte de la población lo cual “[...] explica también las continuas rebeliones de campesinos, que sacudieron, casi ininterrumpidamente, el reinado de Luis XIV” (Bernardo Ares 2015, 59), se llevaron a cabo numerosas reformas enfocadas a la remodelación de los diferentes sistemas políticos partiendo de: “[...] dos propósitos fundamentales: centralizar la toma de todas las decisiones en la persona del rey y hacer que su autoridad fuese uniformemente eficaz en todo el reino” (Bergin 2002, 108).

Pero las transformaciones no solo serían de carácter político, aunque su finalidad tuviera propósitos similares, ya que reformaría igualmente el ámbito cultural, llegando a

---

<sup>1</sup> “Dado por Dios”, fue uno de los sobrenombres de Luis XIV alusivo al hecho de haber nacido más de dos décadas después del enlace matrimonial de Luis XIII con Ana de Austria, concibiendo su nacimiento como algo milagroso.

alcanzar un poder «blando» que influenciaría a toda Europa y que perviviría en el siglo XVIII. El mecenazgo artístico residía, así, fundamentalmente en el monarca, quién no solo fomentaría nuevas formas de expresión artística, sino que llegaría a ser partícipe de alguna de ellas. Igualmente, bajo el reinado de Luis XIV se impulsó la cultura y las artes dentro de la corte no solo para el puro entretenimiento de la nobleza (puesto que de esa forma no tendían a conspirar contra la corona), sino también para que mediante los temas empleados en las artes se moralizara y se recordara lo que ocurría a aquellos que cuestionaban la voluntad de los seres divinos: es decir, del rey.

El monarca francés pretendía controlar a la nobleza al convertir el ostentoso Palacio de Versalles en el centro de la vida política y cultural, así como a través de diferentes actos ceremoniales que se realizaban a diario de forma jerárquica. En éstos, a menudo se incluía a los miembros de la nobleza, debido a que Luis XIV: “[...] necesitaba a la nobleza para su culto al soberano, tendente al distanciamiento de sus súbditos” (Duchhardt 1989, 87), asentando Luis el Grande de esa forma su poder a la par que logrando ensalzar su figura como protector de las artes.



Fig. 2. Detalle del fresco Resolución de hacer la guerra a los holandeses, 1671. Charles Le Brun (1680). *Galerie des Glaces*, Palacio de Versalles.

Igualmente incentivaré otros campos de los que será el principal promotor, llegándose a considerar su época como: “[...] un tiempo caracterizado por la técnica y la ciencia natural hasta un grado desconocido anteriormente; en ella, el saber archivístico y estático fue sustituido definitivamente por la práctica de la investigación guiada por el ideal del conocimiento progresivo” (Duchhardt 1989, 122). Así, se asistirá a la creación de diversas Academias reales a lo largo de su reinado con la intención de: “[...] utilizar todas las artes para el enaltecimiento de la gloria del rey” (Bernardo Ares 2015, 41).

En definitiva, esta época del reinado de Luis XIV se erige como una de suma importancia en la consolidación de un Estado plenamente moderno: “que se caracterizaría por el reforzamiento del poder real (absolutismo), por la uniformidad jurídica de las leyes reales frente al derecho común y la autonomía municipal, por la centralización administrativa y por el control del comercio marítimo” (Bernardo Ares 2015, 140). Igualmente, el monarca fortaleció su poder mediante el despliegue de un elaborado, a la par que flamante, aparato propagandístico con el propósito de configurar la propia imagen regia, pese a que ésta bien pudiera entenderse: “como creación colectiva y –al menos en cierta medida– como respuesta a una demanda, aunque el público no fuera del todo consciente de lo que deseaba” (Burke 1995, 14).

### **3.2 El incomparable *Monsieur de Lully***

Originario de Florencia, Jean-Baptiste Lully nace en 1632 en el seno de una familia campesina. Aunque es escasa la documentación que se tiene sobre su infancia, se sabe que su primera formación provenía de unos frailes miembros de la Orden Franciscana, sirviéndole ello como un primer acercamiento a la música y, en consecuencia, a la formación musical a través de instrumentos como el violín (La Gorce 2001, 292) –más concretamente, sería en el año 1643 aproximadamente en el que se le habría comenzado a instruir (La Gorce, 2002, 22)—.

Entretanto, la prima de Luis XIV, Anne Marie Louise d’Orleans, apodada *la Grande Mademoiselle*, pidió a su tío *le chevalier de Guise* (quién acudió a Malta a socorrer al gran maestro de la Orden de Malta del ataque de tropas otomanas), que le trajera a alguien que supiera italiano para practicar dicho idioma. Después de recibir diversos honores y condecoraciones, éste realiza una visita a Florencia en 1646, acompañado por su *maître d’hôtel* Étienne de La Guérinière y coincidiendo con el carnaval (La Gorce 2002, 26). En esa estancia coincidirían con un joven Lully cuyo comportamiento

tendente a la comedia despertó el interés tanto de *chevalier de Guise* como de La Guérinière (La Gorce, 2002, 26), siendo reseñable el hecho de que en esos momentos él se había granjeado cierto reconocimiento tanto como músico (concretamente como violinista), como comediante (La Gorce, 2002, 26).

Habiendo aceptado las condiciones que le planteó *chevalier de Guise*, parte con él y con La Guérinière para entrar al servicio de *la Grande Mademoiselle* en París, pero no por sus dotes musicales sino, meramente, para poder conversar con ella en italiano y así ayudarle a aprender el idioma (La Gorce 2002, 23). Cabe hacer hincapié en esta etapa de la vida de Lully, que abarca entre 1646-1652, pues este periodo supondría una fase crucial de su formación en el ámbito musical (La Gorce 2002, 39). Entrando al servicio de *la Grande Mademoiselle* primeramente como *garçon de chambre*, llegaría a ser *officier de la chambre* estando al servicio de esta noble. Estos años no supusieron más que un continuo enriquecimiento en su educación musical, aprendiendo de los más hábiles maestros (La Gorce 2001, 292).



Fig. 3. Detalle de la ilustración Jean-Baptiste Lully, niño, en la Corte. Anónimo (1899). En portada periódico *Mon Journal*.

Su formación con respecto a la composición musical provendría de los organistas Nicolas Méter y Nicolas Gigault, quienes también le enseñaron a tocar el clave (La Gorce 2001, 292). Sería, igualmente, alumno del compositor y organista François Roberday, y conocería al violinista, compositor y bailarín Jacques Cordier gracias al que perfeccionaría su forma de tocar el violín y al bailarín Jean Regnault, del que podría haber tomado amplias aptitudes cómicas y de entretenimiento (La Gorce 2001, 292). Este último artista es una figura clave puesto que en palabras de Jérôme de La Gorce: “debe haber sido gracias a Du Moustier o Regnault, quién se convirtió en maestro de

baile del rey en 1651, que Lully entraría al servicio de Luis XIV”<sup>2</sup> (2001, 293). Asimismo, en esta época Lully tendría un acercamiento crucial hacia tres músicos fundamentales del panorama musical francés del siglo XVII: el maestro cantor Pierre de Nyert así como los compositores Etienne Moulinié y Michel Lambert (Palaux Simonett 2022, 14) –vale la pena mencionar que este último se convertiría en su suegro en la década de 1660 al casarse Lully con la hija de este, Madeleine Lambert.

Lully comienza, entonces, a dirigir una banda de música conformada por el personal que estaba al servicio de su protectora, habiéndoles sido encargado a los músicos el disponerse bajo su liderazgo y dirección (Scott 1973, 25). Lully insiste a *la Grande Mademoiselle* en 1650 en permitirle contratar a varios violinistas para conformar una pequeña banda (Scott 1973, 25). A su vez, Lully figura en los múltiples bailes y espectáculos que se sucedieron en estos años, pero siempre actuando de una forma más parecida a un bufón que a un artista como tal (Scott 1973, 27).

El año 1652 es clave, ya que es cuando Lully entra al servicio de Luis XIV, en primera instancia como bailarín, pasando en los años posteriores a ejercer de violinista y de compositor (Scott 1973, 31) en un contexto en el cual la danza, en general, y el *ballet de cour*, en particular, eran elementos fundamentales en las diferentes cortes europeas. Esto era especialmente evidente en el caso de la monarquía francesa, que se valía de la danza no solo para el entretenimiento cortesano, sino también para: “[...] sus despliegues de majestuosidad como un elemento con el que sorprender e incluso agasajar a los embajadores de otros países” (Abad Carlés 2004, 29). Ello respondía a: “el énfasis del monarca [Luis XIV] en la necesidad de la educación balletística de su corte con el fin de llegar al ideal de formas necesarias para todo gentilhombre” (Abad Carlés 2004, 39). A ello se suma el propio gusto que tenía Luis XIV por la danza, implicándose de tal forma que bailaría en muchos de estos *ballets*, sobresaliendo en el célebre *Ballet de la Nuit* de 1653, en el que participó el propio Lully (Abad Carlés 2004, 36).

---

<sup>2</sup> “[...] it must have been thanks to Du Moustier or Regnault, who became maître à danser du roi in 1651, that Lully entered the service of Louis XIV” (La Gorce, 2001, 293).

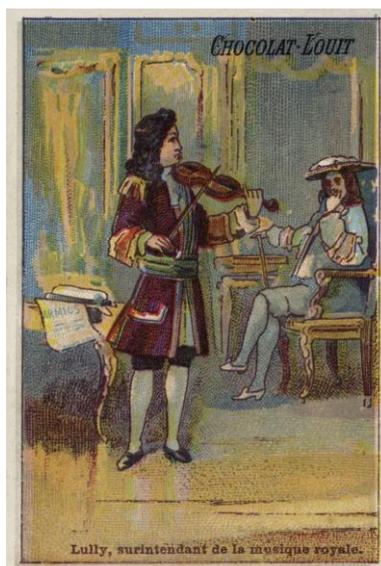


Fig. 4. Jean-Baptiste Lully, superintendente de la música real. Escuela francesa (fecha desconocida). Francia.

Esa afinidad en el campo de la danza entre el soberano y Lully, sumado a la gran destreza que mostraba este último, llevaría a que Luis XIV lo tuviera como principal consultor y referente al cual acudir en materia de espectáculos (Scott 1973, 35). Más aún, el éxito del *Ballet de la Nuit* supuso, a petición propia y con el beneplácito del rey, que Lully fuera nombrado en marzo de 1653 compositor de la música instrumental (Scott 1973, 35). Si bien no sería hasta un año después, en 1654, que presentaría el que supondría el primer trabajo realizado de manera íntegra por él: el *Ballet du Temps* (Scott 1973, 36). Lully ruega al monarca el poder crear su propio *ensemble*, que lograría conformar con el nombre de “*Petit Violons*” (“los pequeños violines”) (Scott 1973, 37).

El encargo en 1660 de la ópera *Ercole amante* al compositor italiano Francesco Cavalli con motivo del enlace real entre Luis XIV y Maria Teresa de Austria, supondrá un acercamiento de Lully a este tipo de espectáculos, pero limitándose a realizar las *entrées de ballet* a modo de entreactos dispuestos a lo largo de la obra (la Gorce 2002, 107). La ópera de Cavalli tuvo tan buen recibimiento que, en palabras de Ralph Henry Foster Scott: “Lully se volvería famoso por sus oberturas, y su primera sería para este *ballet*”<sup>3</sup> (1973, 39). Esta toma de contacto con la ópera italiana le suscitaría un aliciente para desarrollar nuevos trabajos (La Gorce 2001, 293), pese a lo cual Lully se mantendría alejado de este tipo de formas, debido a que buscaba distanciarse de todo lo italiano. Esto era ocasionado a que el origen italiano de Lully era motivo de rechazo entre varios

---

<sup>3</sup> “Lully became famous for his overtures, and his first was for this ballet” (Scott 1973, 39).

de los músicos y artistas franceses. Otra razón por la que evitó realizar óperas fue su creencia de que la lengua francesa no era apta para este tipo de representaciones musicales (Giroud 2010, 16).

En el año 1661, Lully es nombrado por el rey “[...] superintendente de su música de cámara” (Burke 1995, 71), coincidiendo con la creación de la Academia de Danza. En esta década, junto al compositor Lambert y el coreógrafo Beauchamp (Scott 1973, 47), Lully desempeñó el papel de encargado de cualquier tipo de entretenimientos reales (Scott 1973, 49), pero siempre teniendo presente el hecho de que: “en materia de música, danza y espectáculo, lo que prevaleció una vez más fue el gusto del rey” (Burke 1995, 71). El gusto francés por los *ballets* proporcionaría al literato Molière la idea de tomar este elemento y mezclarlo con su comedia *Les Fâcheux* (Scott 1973, 48). Valiéndose de la música de Lully —quien escribía los interludios—, a la par que de la maestría coreográfica de Beauchamp, Molière crearía un nuevo tipo de obras llamadas *comédie-ballet* (Scott 1973, 48). Este novedoso espectáculo conformaba: “[...] la simbiosis entre teatro, música y danza” (Forestier 2021, 252). La relación con Molière supuso para Lully una fructífera a la par que productiva colaboración, gracias a la cual ahondaría e incrementaría sus conocimientos sobre el teatro francés, con especial énfasis en todo el repertorio de género dramático (La Gorce 2001, 293).

En 1671, Lully creó, partiendo de un libreto creado por Molière y el dramaturgo Corneille, una obra titulada *Psyché* en la que dejaría atrás las *comédie-ballet* para dar paso a un espectáculo que se aproximaría a la ópera al mezclar elementos de la tragedia y de la comedia (Scott 1973, 51) acercándose a las producciones operísticas, por otra parte, a través de la unión de una obra de teatro con la música, empleando esta para narrar la historia. Surgen, así, las denominadas *tragédie-ballet* en el año que triunfa la que es considerada la primera ópera francesa *Pomone*, obra del compositor Cambert. El éxito que cosechó entre el público esta *pastorale*<sup>4</sup> (Giroud 2010, 13) convencería a Lully de las posibilidades de este tipo de drama musical en lengua francesa (La Gorce 2001, 294).

Así pues, después de ser nombrado en 1672 director de la recién creada *Académie Royale de Musique* (La Gorce 2001, 294), Lully comienza a colaborar con el libretista

---

<sup>4</sup> Este era un tipo de espectáculo musical antecedente de la ópera concebido en la Italia del Renacimiento, basándose en entornos campestres y rurales pero tomando también elementos fantasiosos (mitológicos, etc.) (Giroud 2010, 9).

Philippe Quinault para crear: “[...] una tragedia original totalmente cantada con intermedios y *ballets*” (Forestier 2021, 465). En 1672 se asocia con el diseñador de escenarios Carlo Vignari (La Gorce 2001, 294) para dar lugar a la obra *Cadmus et Hermione*: la primera *tragédie en musique*, representada en abril de 1673, con un éxito tal que el propio Luis XIV acudiría presencialmente para ver la obra (La Gorce 2001, 294). Así, esta primera *tragédie en musique* marcaría el nacimiento de la ópera francesa (Palaux Simonnet 2022, 84).



Fig. 5. Los Placeres de la Isla Encantada: o las fiestas, y divertimentos del Rey en Versailles, divididos en tres días, y comenzó el 7 de mayo, del año 1664. Israël Silvestre (1679). McNay Art Museum.

El éxito que tuvo la obra es evidente en varios sentidos: primeramente, el soberano Luis XIV se encontraría gratamente satisfecho con el trabajo desarrollado por Lully (La Gorce 2002, 244), con lo que mantendría un apoyo decidido, a la par que inquebrantable, hacia él (La Gorce 2001, 294); en segundo término, se le concedió a Lully, por petición de él mismo, privilegios en cuanto a la producción musical del país. Forestier señala que Luis XIV: “[...] confería a Lully el permiso expreso de reapropiarse de la música de todos los espectáculos creados para el rey” (2021, 463). Esto no solamente se limitaba a la música, sino que también se aplicaría a la danza (La Gorce 2002, 278), lo que demuestra el monopolio que se creó en torno a Lully; en palabras de Ralph Henry Forster Scott: “Lully controlaba en la práctica las tres ramas de la Música Real”<sup>5</sup> (1973, 50).

---

<sup>5</sup>“Lully in practice controlled the three branches of the Royal Music” (Scott 1973, 50).

Lully centró su atención, pues, en continuar con la producción de las *tragédie lyrique*. No obstante, el citado monopolio le granjeó muchos enemigos: perdió durante dos años la ayuda de Quinault (La Gorce 2001, 295), pese a lo cual él continuaba haciendo uso de sus prerrogativas para representar sus *tragédie lyrique* en todo el territorio francés (La Gorce 2001, 295). Sin embargo, un suceso en el que los historiadores suelen apuntar como propiciador de la retirada del favor real hacia Lully es su relación amorosa con un paje. Debido a la preocupación creciente por la moral y la religión, Luis XIV no podía tolerar dicho “escándalo” (La Gorce 2001, 296).

Estos rumores no causaron a Lully ninguna repercusión legal ni religiosa, pero se le prohibió presentarse ante el rey (La Gorce 2002, 317). La última obra de Lully fue la *tragédie lyrique* titulada *Armide*, la cual fue un éxito en París en 1689, pero nunca fue ejecutada en presencia del rey (La Gorce 2001, 296). Habiendo desarrollado gangrena debido a una infección en una herida que se había hecho dirigiendo un *Te Deum* y negándose a amputarse la pierna afectada, Lully fallece el 22 de marzo de 1687 privado de los favores del rey (Palaux Simonnet 2022, 160).

#### **4. Entre la música y el panegírico: análisis de las *tragédies lyriques***

Los años comprendidos entre 1673 y 1686 son en los que Lully consolidó la ópera en Francia con unas características propias que la alejaron de la italiana, adquiriendo un mayor énfasis en la incorporación de la danza y del *ballet*, así como una mayor querencia por una grandilocuencia suntuosa, dando lugar a una ópera nacional propiamente francesa y produciendo trece *tragédies lyriques*. Todas ellas contaron con una estructuración que se asemeja a la de la pastoral<sup>6</sup> *Pomone* de Cambert: alrededor de cinco actos precedidos por un prólogo en el que varias figuras mitológicas y alegóricas enaltecen a Luis XIV (Giroud 2010,13). Por consiguiente, a la hora de analizar la producción operística de Lully en este trabajo, el prólogo es la principal parte de la ópera a examinar. Paralelamente se ha tenido en cuenta la temática principal de la obra por si tuviera relación, ya fuera directa o indirectamente, con el soberano.

---

<sup>6</sup> La ópera -aunque comparte elementos con su predecesora la pastoral- tiene varias características que hacen diferenciar a ambas: la ópera destaca (especialmente la francesa) por la pomposidad y suntuosidad frente a la representación más modesta de las pastorales. Por otro lado, estas servían como intermedio que se daba entre diferentes obras teatrales, mientras que la ópera era una obra completa, aunque también hay que resaltar su principal diferencia: las producciones operísticas se centraban en la música (al estar todos los diálogos cantados), pero en las pastorales todo elemento musical era concebido como algo ornamental (Cazurra Basté 2018, 10).

Se atenderán a todos aquellos elementos que conforman el prólogo, tales como el argumento, los personajes, las características musicales o la estructura, en los que se buscará y analizará tanto la figura como la presencia de Luis XIV. Para el análisis se ha acudido a dos medios: 1) la letra, recurriendo a los libretos de Philippe Quinault, rescatados de Gallica (biblioteca digital de la Biblioteca Nacional de Francia); 2) las representaciones de las obras, acudiendo a medios audiovisuales, ya fueran digitales (a través de Internet) o físicos (DVD). De igual modo, se examinan estas representaciones contemporáneas habiendo sido seleccionadas de manera crítica, pues en algunos casos la escenografía, puesta en escena e incluso personajes cambian con respecto a la obra original de Lully.

Para este trabajo se ha tenido a bien el escoger tres de las trece tragedias líricas del compositor, seleccionadas por su significación: en primera instancia, encontramos *Cadmus et Hermione* (1673), cuya importancia radica en ser la primera *tragédie lyrique*; en segundo lugar, se prosigue con *Atys* (1676), que era la favorita de Luis XIV; y se finaliza con la que sería la última obra que realizaría Lully, *Armide* (1686). El haber escogido la primera y última de las óperas, así como una intermedia, permite poder descubrir una posible evolución en el modo en el que se transmite, a la par que se representa, la imagen regia de Luis XIV. Antes de examinarlas merece la pena aludir a varios elementos que componían la música en la época barroca y, concretamente, en Francia, a fin de establecer unas nociones a las cuales se hará alusión en la parte musical de cada análisis.

#### **4.1 Los afectos del alma: características musicales del Barroco**

La música del siglo XVII se caracteriza por estar regida, principalmente, por la teoría de los afectos, nacida de la combinación de la música con la oratoria (Fubini 2020, 174). Los teóricos y músicos de la época buscaban mover los ánimos y el afecto del público a través de la música, para lo cual se contaría con elementos “[...] retóricos, con su aparato escénico y con un lenguaje propio” (Fubini 2020, 174). Este lenguaje sería uno inédito asentado en la armonía que nacerá “[...] con un carácter experimental y pretonal” (Bukofzer 1986, 32) para desarrollarse a lo largo del Barroco, hasta llegar al establecimiento pleno del sistema tonal.

Existen, además, dos elementos que serán inherentes a la música barroca: el bajo continuo y el estilo recitativo (Bukofzer 1986,31). Ambos están estrechamente

relacionados. El primero es un acompañamiento musical improvisado a partir de un bajo cifrado y concebido como respuesta a la necesidad de un acompañamiento más o menos fluido para el nuevo estilo de monodia acompañada que surgiría con el nacimiento de la ópera (Fubini 2020, 171). Este acompañamiento musical, al mismo tiempo, sustentaría la armonía de la obra. En segundo lugar el recitativo fue creado para poder representar un drama teatral enteramente a través de la música, como se creía que hacían los griegos en la Antigüedad. Así, los textos se recitaban a medio camino entre el canto y las declamaciones habladas, relacionándose con un acontecimiento crucial en la historia de la música barroca: “[...] el nacimiento de la ópera” (Bukofzer 1986,22).

Este nuevo tipo de espectáculo fue ideado por la llamada *Camerata fiorentina*, un grupo de teóricos florentinos los cuales debatían sobre si los textos de los antiguos teatros griegos eran recitados o cantados, por lo que deciden incorporar música para “[...] imitar el discurso de un orador, y [...] hacer vibrar los sentimientos del público” (Bukofzer 1986, 22). En consecuencia se da lugar a la ópera definida como: “[...] una obra teatral en la que se combinan el soliloquio, el diálogo, los decorados, la acción y la música continua (o casi continua)” (Palisca 2001, 363).

Pese al éxito que tuvo en Europa, la ópera en Francia no gozaría de un buen recibimiento debido a que: “[...] los franceses no quisieron aceptar la de origen italiano ni crear una propia” (Palisca 2001, 430). Siendo así hasta la segunda mitad del siglo XVII cuando, como se ha mencionado con anterioridad (ver apartado 3.2), el éxito de la pastoral *Pomone* de Cambert hace que el superintendente de la música real, Lully, desarrolle una ópera propiamente francesa a la cual llamará *tragédie lyrique* (tragedia lírica) para así distanciarla y diferenciarla de la italiana. Así, Lully logró dotar de rasgos propios a la ópera correspondientes al gusto francés como “el suntuoso y colorido *ballet*, [...] y la tragedia francesa clásica” (Palisca 2001, 431). Por último se debe aludir, al hecho de que en esta época del Barroco: “los compositores franceses comenzaron a desarrollar un virtuosístico estilo violístico, que trascendió el ideal anterior de sonido vocal” (Palisca 2001, 358). Por ello, es frecuente en este tipo de obras francesas el uso de violines, así como la disposición preeminente de estas en la orquesta.

#### **4.2.1 *Cadmus et Hermione*: el amanecer de las tragedias líricas**

Para esta primera *tragédie en musique*, representada por primera vez en abril de 1673, se ha escogido para el análisis la ejecución llevada a cabo por Vincent Dumestre y

Benjamin Lazar con artistas de *Le Poème Harmonique* en el Teatro Nacional de l'Opéra-Comique de París en 2008. La obra se compone de un prólogo y cinco actos cuyo tema escogido es la historia de amor entre Harmonía, hija de Afrodita y Ares (Martín 2003, 195), y el rey y fundador de Tebas, Cadmo (Martín 2003, 124); ambos pasan por múltiples vicisitudes como diferentes pruebas o revelaciones (Palaux Simonnet 2022, 84). Es una adaptación libre de la historia de estos personajes basada en las Metamorfosis de Ovidio: concretamente su primer acto versa sobre el Libro III (Palaux Simonnet 2022, 85). El haber escogido estos personajes mitológicos como eje central de la obra correspondería al gusto de Luis XIV por la épica, a la par que dicha elección permitiría a Lully contar con un amplio espectro de situaciones dramáticas que desarrollar a lo largo de la ópera (Palaux Simonnet 2022, 84).



Fig. 6. Detalle del grabado Frontispicio para *Cadmus et Hermione* de Lully. François Chauveau (1678).  
Bibliothèque nationale de France.

El prólogo nos muestra, tras la salida del Sol, a las diosas del campo Palès y Melisse mientras entran a escena diversas ninfas y pastores regocijándose, y apareciendo el dios Pan con los seguidores de su culto para celebrar una fiesta en honor de aquel dios que les ha dado el día, el Sol (Quinault 1673, 3). Esta celebración se ve interrumpida por ruidos provenientes del subterráneo emergiendo la Envidia, oscureciéndose el escenario e invocando ésta a los vientos subterráneos y haciendo aparecer a los del aire para conformar tormentas. Asimismo, llama a la serpiente Python para, todos juntos, poner fin a lo creado por el Sol, siendo elevada ésta por los vientos y vencida en su combate contra el astro rey. La Envidia y los vientos subterráneos son arrastrados al abismo

mientras los del aire se alejan (Quinault 1673, 6). Cuando se ilumina de nuevo el escenario aparecen Palès, Melisse, Pan y todos los personajes que acompañaban a estos para celebrar la victoria del Sol, descendiendo éste de los cielos en su carro para hablar a los personajes presentes en la escena, siguiendo entonces su curso para dar paso a la celebración por parte de estas deidades menores y sus seguidores de los bellos días que les ha otorgado el Sol. A ello siguen unos cantos al amor por parte del dios Arcas.

La estructuración de este prólogo se puede resumir en la siguiente figura (ver tabla 1), dividiéndose en diez escenas, que en algún caso se ha decidido nombrar como “aria de” para referirse a que corresponde a la escena de un personaje concreto y tal decisión se seguirá en los análisis de los otros dos prólogos.

Musicalmente se puede apreciar el bajo continuo tan característico de las producciones musicales barrocas, contando para esta representación con una orquesta compuesta de múltiples instrumentos de la época: una tiorba, una guitarra, al menos tres oboes, dos fagots, tres violonchelos, timbales, un clavecín (para el bajo continuo) y más de diez violines.

Adicionalmente a lo largo del prólogo vemos cómo algunos personajes tocan diversos instrumentos (ver tabla 1): una flauta, un tambor, varias panderetas y dos gaitas. La música se ajusta a las normas armónico-tonales que prevalecían en el barroco medio, con una armonía consonante, siendo música polifónica, y contando tanto las arias como los coros que componen este prólogo con una textura homofónica, empleando la instrumentación de viento (flautas, fagots y tambores) para evocar el mundo pastoril y campestre (como se puede apreciar en el aria de Arcas). Vemos también que el uso de instrumentos de percusión (timbales) es más frecuente en los momentos con más acción escénica, como es el final del *entrée* de la Envidia o el coro que precede a éste (ver tabla 1). Vocalmente destacan ciertas ornamentaciones que ejecutan los personajes, por ejemplo Pan o el Sol en sus respectivas arias, entre otros, sobresaliendo la claridad de las voces, así como sus capacidades rítmicas y melódicas que propician emocionalidad a esta ópera, valiéndose de los coros para alcanzar una mayor expresividad (Giroud 2010, 24). De las partes de danza destacan en el *entrée* de la Envidia los cuatro vientos que bailan haciendo rotaciones que evocan su fuerza, así como cuando se unen para simbolizar la conformación de tormentas con movimientos que recuerdan a estas.

Nombre	Personajes	Función Narrativa	Características Vocales	Características Instrumentales	Observaciones
Dueto con coro	Palès y Melisse, Grupo de ninfas y de pastores	Mostrar el regocijo que sienten ante lo dado por el Sol	Voz de mezzosoprano (Melisse) y voz de soprano (Palès)	Orquesta: violines, violonchelos y una guitarra	Cuenta con participación del coro
Aria de Pan	Pan	Invita a disfrutar y celebrar lo dado por el Sol	Arioso, voz de barítono	Orquesta: violonchelos, violines, fagots y una guitarra / Dos gaitas y varias panderetas en escenario	Algunos de los personajes tocan instrumentos en la escena (gaitas y panderetas)
Coro	Palès, Melisse, Pan, Grupo de ninfas y de pastores	Mostrar el terror que sienten los presentes ante ruidos subterráneos	Mezcla voces de bajos y tenores con voces de sopranos y mezzosopranos	Orquesta: tímboles, violines y algún otro instrumento de cuerda frotada	El sonido de los tímboles imitaría ruidos procedentes del subsuelo
Entrée de la Envidia	Envidia, Vientos y Python	Presentar a la Envidia quién invoca cuatro vientos subterráneos y del aire y a la serpiente Python, el Sol mata a esta y vence	Voz de tenor	Toda la orquesta	Los instrumentos, sobre todo los violines, imitan los vientos y las tempestades
Gavotte en rondeau	-	Mostrar la vuelta de la naturaleza gracias a la victoria del Sol	-	Orquesta: flautas, oboes, fagots y violines	-
Coro	Palès, Melisse, Pan, Grupo de ninfas y pastores	Celebrar la victoria del Sol	Mezcla voces de bajos y tenores con voces de sopranos y mezzosopranos	Orquesta: instrumentos de viento, violines, violonchelos	-
Aria del Sol	Sol	Encomendar a los presentes que disfruten los bellos días que ha propiciado	Voz de tenor	Orquesta: violines, violonchelos, una guitarra, flautas	Se encuentra precedida y seguida por un <i>ritornello</i>
Coro	Palès, Melisse, Pan, Grupo de ninfas y pastores	Celebrar los bellos días que ha propiciado el Sol	Mezcla voces de bajos y tenores con voces de sopranos y mezzosopranos	Orquesta: instrumentos de cuerda frotada	-
Trío	Palès, Melisse y Pan	Cantan sobre el amor	Mezcla voz de mezzosoprano (Melisse) y voz de soprano (Palès) Con voz de barítono (Pan)	Orquesta: violines, violonchelos y guitarra	Termina vocalmente con un baile que da paso a la siguiente aria
Aria de Arcas	Arcas	Canta sobre el amor	Voz de barítono	Orquesta: guitarra, tambor, algunos instrumentos de percusión, violines	Cuenta con participación del coro y danzas

Tabla 1. Características musicales del Prólogo de Cadmus et Hermione.

Fuente: elaboración propia.

Esta representación a cargo de Vincent Dumestre y Benjamin Lazar es fidedigna a como debió haber sido esta ópera en el siglo XVII, disponiendo de un vestuario y maquillaje que recuerda a los de época barroca y en la que la indumentaria de los personajes mitológicos respeta la iconografía asociada a ellos –por ejemplo, la Envidia es representada teniendo en sus manos a varias serpientes (Revilla 2012, 262). La representación se mantiene más o menos fiel al libreto original con respecto a la escenografía puesto que se perpetúan elementos relatados por Quinault en su libreto –siendo un ejemplo el hacer que la Envidia salga del centro del escenario dónde se encuentra su antro (Quinault 1673, 4)–, pero obviando otros elementos –como el oscurecer la escena con la aparición de los ruidos subterráneos (Quinault 1673, 4)–. Finalmente, todos los personajes del libreto se encuentran en esta representación con la salvedad de los vientos subterráneos y los del aire (que en el libreto son cuatro cada uno, mientras que en la obra son sólo dos).

Esta música melodramática, sustentada en la composición armónico-melódica, “permite un cálculo exacto al músico con el fin de prever y regular la eficacia que el lenguaje en sí ejerce sobre el espíritu del oyente” (Fubini 2020, 174). En el caso de los prólogos de estas tragedias líricas, esa búsqueda propiamente barroca de mover los afectos del público respondería a la necesidad de buscar una lealtad así como de recordar el lazo de unión con su soberano, Luis XIV, queriendo acercar la audiencia a él a través de la emoción provocada por la música en una atmósfera de exaltación y glorificación propiciada por el prólogo previo a la ópera como tal.



Fig.7. Descenso de los cielos del dios Sol.  
Agnés Mellon (2008). ResMusica.

Para tales propósitos, en este caso de *Cadmus et Hermione*, se recurre a la aparición de Luis XIV a través de un personaje mitológico que sirve también como figura alegórica con unos “códigos iconográficos preexistentes” (López Cano 2012, 135), siendo, en este caso, la del dios Sol. La elección de este personaje respondería al hecho de ser su divisa personal, habiendo sido el rey “considerado sagrado, y en su corte se vería el reflejo del cosmos. De ahí las muchas comparaciones entre el rey y Júpiter, Apolo y el Sol” (Burke 1995, 20). Hay que tener en consideración que “la alegoría guarda una estrecha relación con el contexto en el cual se da [...]” (López Cano 2012, 135); teniendo esto en cuenta podemos apreciar que las alabanzas que dirigen las deidades campestres y sus seguidores hacia el Sol por los actos de este se interpretarían como elogios hacia los actos de Luis XIV.

Así pues, cuando en este prólogo se canta el coro “Admiremos, admiremos al astro que nos ilumina, cantemos la gloria de su curso; que todo el mundo venere al dios que hace nuestros días hermosos”<sup>7</sup> (1673, 2-3), se entiende que Luis XIV (dios Sol) es quién ha propiciado esos “días hermosos” gracias a la paz y la victoria alcanzada en la reciente Guerra de Devolución (1667/68).

Igualmente, cuando Pan canta “Que cada uno sienta la dulzura encantadora, / Que el Sol derrama sobre estos felices climas”<sup>8</sup> transmite la idea de que el monarca cuenta con un carácter afable y magnánimo, que tiene a bien compartir con todos los súbditos de su reino. En la misma línea, cuando la Envidia entra en escena invocando a los vientos y a la Python aparece para acabar con todo lo creado por el Sol por no poder soportar la gloria de este. En palabras del propio personaje: “Es demasiado ver el Sol brillando en su Carrera”<sup>9</sup> (1673, 4). El Sol finalmente vence a la Python, acabando con los vientos y la Envidia, traducándose esta épica en que el rey Luis XIV vence a los enemigos que buscan destruir su reino, trayendo nuevamente la paz a sus súbditos gracias a su poderío. Así, cuando la Envidia cae derrotada señala: “Todo cede a tu poder”<sup>10</sup> (1673, 6). Con lo visto hasta ahora se asienta la imagen de un gobernante poderoso militarmente, capaz de hacer frente a cualquiera que ose turbar su reino, pero que es benevolente con su pueblo.

---

<sup>7</sup> “Admirens, admirens l’Astro qui nous éclaire, chantons la gloire de son cours; Que tout le Monde révère le Dieu qui fait nos beaux jours” (Quinault 1673, 2-3).

<sup>8</sup> “Que chacun se ressente de la douceur charmante, Que le Soleil répand sur ces heureux climats” (Quinault 1673, 3)

<sup>9</sup> “C’est trop voir le Soleil briller dans sa Carrière” (Quinault 1673, 4)

<sup>10</sup> “Tout cède à ton pouvoir” (Quinault 1673, 6)

Esa imagen se verá acrecentada con la aparición en escena del propio Sol quien, modestamente, toma como recompensa de su victoria el que cada uno de los presentes disfrute de la paz que ha traído. En palabras del personaje: “Hago el más dulce de mis deseos para hacer a todo el mundo feliz”<sup>11</sup> (1673, 8). Esto se puede interpretar como que Luis XIV lucha contra los enemigos del reino no por ser belicoso ni por ansias expansionistas, sino por mantener la paz y propiciar la “felicidad” a su pueblo, dando una imagen paternalista del soberano propia del sistema absolutista del Antiguo Régimen. Se refuerza, además, la relación entre este monarca con el altruismo puesto que, según lo representado en este prólogo, su mayor fin es el mantener complacidos y alegres a sus súbditos. No obstante, hay que detenerse en una frase que dice el Sol en este prólogo: “Yo inspiro los cantos llenos de afán que estáis a punto de escuchar”<sup>12</sup> (1673, 8). Estas palabras bien pudieran entenderse como que el Sol inspira el canto que lleva a cabo el coro tras la intervención que realiza, o bien como que es Luis XIV quién inspira la *tragédie lyrique*, debido a que los cantos que sucederían a la intervención del Sol son también los que componen los cinco actos de la ópera. Esto tiene relación con el hecho de que todas estas óperas Lully las crea por encargo del monarca, pero también en su honor. Esto se puede ver en las palabras del propio Philippe Quinault en su explicación del prólogo en el libreto de *Cadmus et Hermione*: “Será suficiente decir que el rey está por encima de las alabanzas ordinarias”<sup>13</sup> (Quinault 1673, 1).

El momento en el que aparece Luis XIV (el Sol) en el prólogo es en el contexto de lo que podríamos considerar su clímax, cuando el dios ha vencido a todo mal y ha restaurado la paz. Para ello, musicalmente, se emplea, como ya se ha mencionado, un *ritornello* que precede y se intercala con las arias del Sol. Esta representación emplea para ellas violines, violonchelos, un clavecín y una guitarra, pareciendo ir los instrumentos en perfecta armonía y concordancia entre ellos lo cual, junto al ritmo lento que se ejecuta, da solemnidad a la aparición del personaje, así como a su discurso. De igual manera, el cantante que interpreta al Sol ejecuta en sus arias unos ornamentos vocales que dan expresividad y embellecen su canto, teniendo en este momento la música la función de resaltar la majestuosidad de la figura que va a entrar en escena. Esta solemnidad se ve reforzada por la entrada que hace lateralmente (imitando el curso que sigue el Sol) el carro solar en el que va el dios. Lully parece utilizar repeticiones de

---

<sup>11</sup> “Je fais les plus doux de mes voeux De rendre tout le monde heureux” (Quinault 1673, 8)

<sup>12</sup> “J’inspire les chants pleins d’appâts Que vous allez entendre” (Quinault 1673, 8)

<sup>13</sup> “Il suffit de dire que le roy s’est mis au dessus des louanges ordinaires” (Quinault 1673, 1)

tipo retórico para reforzar el mensaje, reiterando frases para resaltar ideas: por ejemplo, cuando el Sol expresa que lo hace todo por la felicidad de sus súbditos o encomienda a estos disfrutar de la paz que les ha brindado, plasmando así una supuesta magnificencia de Luis XIV.

#### 4.2.2 *Atys*: el culmen de las tragedias líricas

En 1676, tres años después de haber dado lugar al nacimiento de la primera tragedia lírica con el exitoso *Cadmus et Hermione*, Lully y Philippe Quinault crearán por encargo del rey la que será la cuarta *tragédie lyrique*: *Atys*. La producción escogida para analizar será la dirigida por François Roussillon con el ensamble *Les Arts Florissants* para la *Opéra Comique* de París en el año 2011, que es un “*revival*” de la representación llevada a cabo en 1987 para celebrar el 300 aniversario de la muerte de Lully (Terrier 2011, 9). Esta ópera se compone de un prólogo y cinco actos que relata la historia del pastor Atys (nuevamente sacada de *Las Metamorfosis* de Ovidio), quién se enamora de la ninfa Sangaride (Martín 2003, 69) que está prometida con el rey de Frigia. Por su parte, la diosa Cibeles está enamorada de Atys, quién es elegido sacerdote de la diosa, y debe desestimar su amor hacia la ninfa. Atys rechaza el amor de la diosa y estando esta celosa de la ninfa decide, tras varios sucesos, confundir a Atys haciendo que mate a su amada y se suicide. La obra finaliza de una manera trágica con la metamorfosis de Atys en un pino (Martín 2003,108).



Fig.8. Grabado Frontispicio para *Atys* de Lully. Jacques Lalouette (1676). Bibliothèque nationale de France.

Tal y como se ha mencionado, el mito había sido escogido por el propio Luis XIV, respondiendo al gusto de la época por la tragedia y por el dramatismo; asimismo se puede entrever otro motivo para dicha elección: un claro mensaje político dirigido a la nobleza y al resto de sus súbitos debido a que la historia muestra cómo un personaje (Atys) sufre un castigo de una deidad (Cibeles) por no seguir sus designios. La tragedia alberga, por tanto, la advertencia de que habría funestas consecuencias si no se mantenía una sumisión ante la autoridad regia, basándose esta en el derecho divino de su monarquía absoluta.

Por lo que respecta al prólogo, en él se presenta al dios Tiempo en su palacio acompañado por las doce horas del día y de la noche, y celebrando la gloria de un héroe viendo cómo llega la primavera. Aparece entonces la diosa Flora guiada por un céfiro y acompañada por unas ninfas, adelantando esta deidad la llegada de la primavera para complacer a un héroe que parte a la guerra. Entra a escena la musa de la tragedia, Melpómene, acompañada por un grupo de héroes de la mitología grecorromana (Hércules, Cástor, Pólux, etc.). Esta deidad aparta a Flora y, habiendo sido enviada por la diosa Cibeles, rememora el recuerdo del amor de ésta por Atys. Los héroes comienzan a pelear entre sí hasta que aparece la diosa Iris, enviada de Cibeles, quien hace reconciliar a Flora con Melpómene y a los héroes entre sí. El prólogo termina con una celebración en conmemoración del héroe más excelso.



Fig.9. La diosa Melpómene, acompañada por el grupo de héroes, recuerda el amor de Cibeles por Atys. Fuente: Saladelcembalo.org

En la parte propiamente musical apreciamos la división del prólogo en ocho escenas (véase tabla 2), empleando nuevamente el bajo continuo propio del barroco en una música que en todo momento se vale de la polifonía y dispone instrumentos de la época –cuerda frotada (violines, violonchelos), cuerda pulsada (guitarra, tiorbas), viento

(flautas, oboes, fagots), teclado (clave), etc. Vemos que se hace uso de bailes tradicionales de Francia tales como la *gavotte* o el minueto (ver tabla 2). Asimismo, cuando interviene más de un personaje se mezclan tesituras vocales agudas y graves, dotando a la obra de riqueza en cuanto a textura y expresividad. La representación dista en varios aspectos de la obra original si se compara con el libreto de Quinault, puesto que es apreciable la ausencia de personajes como las doce horas del día y de la noche, mientras que el grupo de héroes que originalmente eran ocho, aquí se reducen a tres. Éstos aparecen vestidos igual, lo cual niega la identificación de héroe clásico alguno, de la misma manera que no combaten entre sí, tal como se cuenta en el libreto, sino que únicamente hacen la función de enamorarse de las ninfas de Flora.



Fig.10 El Tiempo y Flora cantan en honor a un héroe.  
Atys. Fuente: Pierre Grosbois (2011).

Igualmente el céfiro es sustituido por tres personajes que van caracterizados de arlequines y las horas son sustituidas por un coro de personas vestidas de época colocadas en la parte superior del escenario. Por otro lado, llama la atención un personaje que no figura en el libreto y que se trata de un añadido de la producción de 1987: lo que parece ser un director de teatro. Así, en esta adaptación del prólogo figuran todos los personajes en el escenario desde el inicio, siguiendo las instrucciones marcadas por este personaje que les dirige y emplaza en el escenario. La escenografía parece correcta, evocando la de la época barroca, pero teniendo como elemento reseñable el disponer del coro en la parte superior del escenario. Por último es digno de mención un añadido, heredado de la versión de 1987: unos elementos interpretativos y gestuales cómicos que no se ajustan a la obra original (ver tabla 2), a lo cual huelga

recordar que a finales de la década de los setenta del siglo XVII Lully dejaba de lado los elementos cómicos en sus obras.

En este prólogo, la figura de Luis XIV se encuentra presente en la gran mayoría de las partes que lo componen, debido a que todos los personajes en sus canciones mencionan a través de sus cantos a un gran héroe que se identificaría con el monarca. Ello daría como resultado este prólogo sin una trama ni historia, limitándose a agrupar a unas figuras mitológicas y alegóricas que celebran el esplendor del héroe que les protege (Purves-Smith 2004, 6).

Por tanto, en este prólogo la representación del soberano se encuentra en los textos que cantan los personajes. Primeramente en el del Tiempo, quién canta sobre los héroes del pasado y sobre cómo: “nosotros vemos a un Héroe cuya brillante gloria casi les ha eclipsado a todos”<sup>14</sup> (1676, 3). Aquí se está refiriendo al monarca como un héroe debido a la paz que habían traído sus victorias militares, que lograron proteger a su pueblo de los enemigos que lo acechaban. El Tiempo concibe a Luis XIV como un héroe mayor y con más gloria que cualquiera de los héroes del pasado.

Continúa el coro cantando que “sus justas leyes, sus grandes hazañas hacen su recuerdo eterno”<sup>15</sup> (1676, 3) atribuyendo al rey nuevamente la virtud de impartir leyes de carácter justo, lo cual, sumado a sus supuestas proezas militares, le llevaría a ser recordado para la posteridad. Es entonces cuando la diosa Flora adelanta la llegada de la primavera afirmando que: “[...] en el ardor de gustarle pronto aprendimos a no encontrar nada imposible”<sup>16</sup> (1676, 4); así, se manifiesta la idea de que sus súbditos harán cualquier cosa por él para complacerle. Cantando nuevamente Flora —esta vez junto al Tiempo—, que “los placeres pueden presentarse hermosos a sus ojos, pero tan pronto como ve a Belona, lo dejará todo por ella; nada puede detenerle cuando le llama la gloria”<sup>17</sup> (1676, 5), se transmite la imagen del monarca como un soberano belicoso, dispuesto a renegar de cualquier placer en favor de la gloria que le propiciaría la guerra —puesto que la diosa que se menciona (Belona) es la diosa romana de la guerra y hermana del dios Marte (Martín 2003, 86). También se da a entender que acudiría al conflicto, pero no lo iniciaría ni incitaría, reforzando así esa imagen dual de un rey que quiere mantener la

---

<sup>14</sup> “Nous voyons un Héros dont la brillante gloire les a presque tous effacéz” (Quinault 1676, 3).

<sup>15</sup> “Ses justes Loix, ses grands exploits, rendent sa mémoire éternelle” (Quinault 1676, 3).

<sup>16</sup> “Dans l’ardeur de luy plaire on a bien-tost appris a ne rien trouver d’impossible” (Quinault 1676, 4).

<sup>17</sup> “Les plaisirs à ses yeux ont beau se presenter, si-tost qu’il voit Bellone, il quitte tout pour elle; rien ne peut l’arrester quand la gloire l’apelle” (Quinault 1676, 5).

paz, salvo cuando estallan las guerras, a las que no duda en acudir en defensa de su reino y pueblo.

En el *ritornello* en el que interviene la diosa Iris, esta reconcilia a Flora y a Melpómene cantando: “los placeres deben venir de todas partes, en el poderoso imperio, dónde reina un nuevo Marte, no tienen otro refugio en el mundo”<sup>18</sup> (1676, 6). Iris manifiesta, por tanto, que ese “nuevo Marte”, Luis XIV, posee un imperio tan poderoso que es el único capaz de proteger “los placeres”, entendiendo esto como las bellas artes, lo que resalta la imagen del gobernante como garante y protector de ellas. Iris sigue cantando, dando consejo a ambas diosas con las siguientes palabras: “hazte, si puedes, digna de su mirada; junta a la belleza viva y pura de la que brilla la naturaleza, a los ornamentos de las bellas artes”<sup>19</sup> (1676, 7).

Con estas palabras se habla de unificar la belleza de la naturaleza con la de las formas de expresión artísticas para agradar al rey, significando ello el poner las artes y la naturaleza (véase los fastos jardines del Palacio de Versalles realizados por André Le Nôtre por encargo del rey) a su servicio. Para ello, estos medios (las bellas artes así como la “natura”) deben ser merecedores de su consideración a través del agrado: es decir, que el arte debe ser del gusto del monarca y estar dirigido hacia él.

En el siguiente momento, en el que se incorporan al canto todas las deidades presentes en este prólogo, se canta: “disfruta del placer del héroe más grande”<sup>20</sup> (1676, 7), reforzando así el sobrenombre del monarca de “el grande” y magnificándolo nuevamente como persona virtuosa que supera en grandeza a cualquier figura (mitológica o real) que se hubiera venerado en el pasado. Por último, en el final del prólogo, las diosas cantan: “el tiempo de jugar, y de descansar, le sirve para meditar sobre nuevas conquistas”<sup>21</sup> (1676, 8). De este modo, se reitera una imagen de Luis XIV como gobernante belicoso y, por ende, conquistador a tal punto que incluso en momentos de placidez no hace más que preocuparse por los que serán sus próximos objetivos militares, siendo esto espejo de los acontecimientos –hay que recordar que el reino de Francia se encontraba desde 1672 en guerra con Holanda, por lo que en el año en que se estrenó *Atys* (1676) interesaba presentar una imagen regia poderosa

---

<sup>18</sup> “Il faut que les plaisirs viennent de toutes parts, dans l'empire puissant, où regne un nouveau Mars, ils n'ont plus d'autre asile au monde” (Quinault 1676, 6).

<sup>19</sup> “Rendez-vous, s'il se peut, dignes de ses regards; joignez la beauté vive et pure dont brille la nature, aux ornements des plus beaux arts” (Quinault 1676, 7).

<sup>20</sup> “Profitez de loisir du plus grand heros” (Quinault 1676, 7).

<sup>21</sup> “Le temps des jeux, et de repos, luy sert á mediter de nouvelles conquestes” (Quinault 1676, 8).

militarmente, pero que a su vez velaba en todo momento por expandir su reino para mayor gloria de sus súbditos—.

<b>Nombre</b>	<b>Personajes</b>	<b>Función Narrativa</b>	<b>Características Vocales</b>	<b>Características Instrumentales</b>	<b>Observaciones</b>
<b>Aria del Tiempo</b>	Tiempo	Mostrar al Tiempo glorificando a un héroe	Voz de bajo-barítono	Orquesta: claves, guitarra y violines	Cuenta con participación del coro
<b>Aire para las Ninfas de Flora</b>	Flora y sus ninfas	-	-	Orquesta: instrumentos de cuerda frotada como los violines	Danza
<b>Dueto con coro</b>	Tiempo y Flora	Mostrar como el Tiempo presencia la llegada de la primavera que hace adelantar Flora	Voz de bajo-barítono (el Tiempo) y voz de soprano (Flora)	Orquesta: claves, guitarra, tiorbas y violines	Elementos cómicos con arlequines imitando al director / Cuenta con participación del coro
<b>Aire para la suite de Flora</b>	Céfiros	Los céfiros advierten que la primavera puede no ser tan suave	Voz de tenor	Orquesta: instrumentos de cuerda frotada, sobre todo violines, instrumentos de percusión de metal, flautas y claves	Inicia con una <i>gavotte</i>
<b>Preludio de Melpómene</b>	Melpómene	Mostrar a Melpómene rememorando el amor de Cibeles por Atys	Voz de mezzosoprano	Orquesta: violines, las claves, guitarra	-
<b>Aire para la suite de Melpómene</b>	Héroes	-	-	Orquesta: violines, claves, timbales e instrumentos de percusión de metal	Danza
<b>Ritornello</b>	Iris, Flora, Melpómene, Tiempo	Mostrar a Iris reconciliando a Melpómene y Flora, así como mostrar la celebración que hacen todos en honor del gran héroe	Voz de soprano (Iris y Flora), voz de mezzosoprano (Melpómene), voz de bajo-barítono (el Tiempo)	Orquesta: instrumentos de cuerda frotada destacando los violines, tocan las claves y la guitarra	Cuenta con participación del coro
<b>Minueto</b>	Ninfas y Héroes	-	-	Orquesta: oboes, fagots, flautas e instrumentos de percusión de metal	Danza

Tabla 2. Características musicales del Prólogo de Atys.

Fuente: elaboración propia.

Los contextos musicales en los cuales se hace alusión a Luis XIV suelen producirse o bien a través de un personaje que canta solo con acompañamiento instrumental para darle mayor solemnidad (caso por ejemplo del aria del Tiempo), o bien en compañía de otro personaje (como ocurre en el dueto del Tiempo y Flora) en el que cantan al unísono para que, acto seguido, ese canto sea repetido por el coro, lo cual enaltece el mensaje. Por ejemplo, cuando Iris hace alusión al rey en el *ritornello*, es inmediatamente replicada por Melpómene y Flora, quienes repiten la mención al monarca. A ello le sigue el clímax del prólogo: en él, el coro canta sobre este héroe (el rey) con una mayor participación de instrumentos de la orquesta y se repiten los cantos de los personajes presentes. Así, el momento de apoteosis se logra mediante una mayor densidad textural y la iteración del mensaje. El punto álgido del prólogo va aparejado, por tanto, a la glorificación de la imagen de Luis XIV.

#### **4.2.3 *Armide*: el ocaso de las tragedias líricas**

*Armide* es, como se ha mencionado, la última *tragédie lyrique* que compuso Lully, y fue estrenada un año antes de su muerte en 1686. Para el análisis, se ha seleccionado la representación que se hizo en 2008 en el teatro de los Campos Elíseos bajo la dirección de escena de François Roussillon y que, nuevamente, cuenta con la participación del ensamble *Les Arts Florissants*. La obra se estructura en un prólogo y cinco actos, habiendo sido el tema elegido por Luis XIV (Purves-Smith 2004, 2). El libreto cuenta una historia ambientada en época de las cruzadas en la cual la maga Armida, enemiga de los cristianos, que se enamora de un caballero llamado Reinaldo, bajo órdenes de Godofredo, sucediéndose una serie de acciones que acabarán con la destrucción de su palacio (Palaux Simonett 2022, 153-154). Previo a la descripción y análisis del prólogo de *Armide* se ha de señalar que al no haber encontrado un libreto correspondiente al año en que se produjo originalmente la obra, se ha usado uno de 1698, editado por Thomas Amalry, que mantiene los textos originales de Quinault.

El prólogo presenta, en primer lugar, un palacio en el cual la Gloria, junto a una tropa de héroes, y la Sabiduría, acompañada por una de ninfas, cantan en honor a un héroe que ambas aman y que les protege de cualquier monstruo y enemigo, pero que también hace prevalecer la paz, resaltando sus cualidades mientras el coro va repitiendo algunos versos. Después la Gloria y la Sabiduría pasan a ver algunas danzas de alegría, cantando la segunda sobre la historia de Armida y Reinaldo, que incluye alabanzas a este héroe.



Fig.11. Grabado que representa el Acto II de *Armide* de Lully. Henry de Baussen (1710). OpenEditions Journals.

Musicalmente aparece de nuevo el bajo continuo y una instrumentación de época barroca variada con predominio, como es habitual en las obras de Lully, de los violines. El prólogo se encuentra dividido en seis partes, y contempla danzas de la época (ver tabla 3). La representación seleccionada es más bien una adaptación contemporánea que mantiene la música y los textos originales, así como una instrumentación barroca, pero con vestuario y escenografía adaptados a los de nuestro tiempo. La trama también se ha visto sustancialmente cambiada al intentar “actualizarla” a los tiempos presentes: la Gloria y la Sabiduría hacen de guías para un grupo de turistas (el coro y los bailarines), mostrándoles en una pantalla retratos de Luis XIV mientras cantan en su honor, a lo que sigue una visita guiada al palacio de Versalles, donde se les muestra retratos del rey y su dormitorio. No aparecen tampoco el grupo de héroes y ninfas, habiendo sido sustituidos por los turistas, y el escenario (que, recordemos, originalmente era un palacio) se sustituye por el cuadro en el cual se proyectan retratos del monarca, y los jardines y estancias del palacio de Versalles.

Como se ha mencionado, el prólogo se vale de las figuras alegóricas de la Gloria y la Sabiduría para engrandecer al rey, quién figuraría a través de alusiones que se hacen a él, directa o indirectamente, en los textos de estos dos personajes. La Gloria inicia la escena diciendo que: “todo debe ceder en el Universo al augusto héroe que amo, el esfuerzo de los enemigos, los hielos del invierno, las rocas, los ríos, los mares, nada puede detener el ardor de su valor extremo”<sup>22</sup> (1698, 2). Con ello, se resalta la idea de que no hay nada que pueda hacer frente al valeroso rey, debiendo todo estar sometido a su persona. Prosigue la Sabiduría afirmando que: “él sabe el arte de tener a todos los

<sup>22</sup> “Tout doit ceder dans l'Univers a l' auguste Heros que j'aime, l'effort des ennemis, les glaces des Hyvers, les Rochers, les Fleuves, les Mers, rien n'arreste l'ardeur de sa valeur extreme.” (Quinault 1698, 2).

monstruos a raya, él es el dueño absoluto de cientos de pueblos diversos”<sup>23</sup> (1698, 2). Así, se afianza la imagen de Luis XIV como un monarca protector y garante de la seguridad, de “sus pueblos”, haciendo referencia, por otro lado, a la extensión de su reino el cual iba más allá de Francia como tal gracias a sus conquistas y guerras por Europa. También aludirían a sus victorias pasadas en guerras como la franco-neerlandesa (1672-1678) o la de las Reuniones (1683-1684), finalizada dos años antes de la creación de esta *tragédie lyrique*. Estas victorias son remarcadas por la Gloria y la Sabiduría al nombrarle con las siguientes palabras: “nosotras amamos al mismo vencedor”<sup>24</sup> (1698, 3).

La Gloria dice a la Sabiduría que “yo prevalecí sobre ti mientras duró la guerra, / pero en la paz tú prevaleces sobre mí. / Determinas en secreto con este sabio rey / los destinos de toda la tierra”<sup>25</sup> (1698, 3). De este modo, la *gloria* que alcanza este soberano en la guerra y la *sabiduría* que rige su gobierno en la paz son subrayadas, enalteciéndolo como un soberano cuyo poder e importancia es tal que es quien rige los destinos de la Tierra.



Fig.12. La Sabiduría y la Gloria alaban a Luis XIV. *Armide*. Youtube (2008).

<sup>23</sup> “Il sçait l’art de tenir tous les Monstres aux sers, il est Maîtreabsolu de cent Peuples divers” (Quinault 1698, 2).

<sup>24</sup> “Nous aimons le même Vainqueur” (Quinault 1698, 3).

<sup>25</sup> “Je l’emportoïs sur vous tant qu’a duré la Guerre, Mais dans la paix vous l’emportez sur moi. Vous reglez en secret avec se sage Roy. Le destin de toute la Terre” (Quinault 1698, 3).

Nombre	Personajes	Función Narrativa	Características Vocales	Características Instrumentales	Observaciones
Dueto	La Gloria, la Sabiduría y el Coro	Mostrar a los dos personajes ensalzando a un héroe y sus virtudes	Voz de soprano (La Gloria) y voz de mezzosoprano (La Sabiduría)	Toda la orquesta con predominio de los violines, violonchelos, tiorbas, guitarra y claves	Cuenta con participación del coro
Entrée	-	-	-	Orquesta: violines, timbales, claves, instrumentos de viento como flautas, instrumentos de percusión	-
Minueto	-	-	-	Orquesta: violines, violonchelos, instrumentos de percusión, flautas	Cuenta con una <i>gavotte en rondeau</i>
Dueto	La Gloria, la Sabiduría y el Coro	Resaltar las alabanzas del héroe	Voz de soprano (La Gloria) y voz de mezzosoprano (La Sabiduría)	Orquesta: claves, violines, tiorba	Cuenta con participación del coro
Entrée	-	-	-	Orquesta: violines, violonchelos, claves, instrumentos de percusión	-
Minueto I Y II	Coro	Resaltar el papel del héroe como unificador de la gloria y la sabiduría	Voz de soprano (La Gloria) y voz de mezzosoprano (La Sabiduría)	Orquesta: violines, violonchelos, claves, instrumentos de percusión e instrumentos de viento	Cuenta con participación del coro

Tabla 3. Características musicales del Prólogo de Armide.

Fuente: elaboración propia.

Una relativa magnanimidad le es atribuida, así mismo, al monarca con las palabras de la Sabiduría: “la victoria ha seguido a este héroe a todos los lugares; pero para mostrar su amor por la gloria, él hace todavía un mejor uso de la paz que de la victoria”<sup>26</sup> (1698, 3). Estas frases plasman la imagen de un soberano benévolo, obstinado por alcanzar la paz para la felicidad y tranquilidad de sus pueblos, logrando esto a través de la gloria de la victoria en la guerra. Esta bondad también se remarca más adelante cuando la Sabiduría

<sup>26</sup> “La Victoire a suivi ce Heros en tous lieux; mais pour motter son amour pour la Gloire, il se sert encore mieux de la Paix que de la Victoire” (Quinault 1698, 3).

dice: “él nos invita a los juegos que se nos preparan”<sup>27</sup> (1698, 4), refiriéndose con el término “juegos” a la propia tragedia lírica de la que es partícipe.

El prólogo finaliza comentando que: “el gran rey que comparte entre nosotros sus deseos; le gusta vernos a nosotros mismos en sus placeres”<sup>28</sup> (1698, 4). Por último, tenemos la frase que canta el coro en el minueto II (véase tabla 3), en el que se afirma que Luis XIV es el único capaz de aunar la gloria con el saber en su persona: “está a él reservado, el unir la sabiduría y la gloria”<sup>29</sup> (Quinault 1698, 5).



Fig.13. La guía (La Sabiduría) muestra la gloria de Luis XIV a un grupo de turistas. *Armide*. Youtube (2008).

Se da en este prólogo, como en los anteriormente analizados, el uso de la música para acrecentar la majestad de la imagen regia, sustentándose para ello en las referencias de tipo alegóricas o alusivas, pero empleando en este caso menciones más explícitas al usar no solo el término héroe, sino también la palabra “rey”. De igual manera, esas alusiones vienen dadas en todos los contextos de música vocal, incluyendo el clímax del prólogo, cantando los textos el personaje (la Gloria o la Sabiduría) para seguidamente resaltar ese mensaje con el empleo del coro que se dispone a cantar esos mismos versos, sirviendo esa repetición que realizan de los versos de la solista para remarcar la imagen que se está configurando del soberano. Estos coros van acompañados de una música orquestal pomposa y recargada: con un “[...] gusto áulico y clasicista [...]” (Fubini 2020, 189), que subraya cualidades atribuidas al monarca como el ser valiente, pacificador, protector de su pueblo y guiado por la sabiduría y la gloria.

---

<sup>27</sup> “Il nous invite aux Jeux qu’on nous prepare” (Quinault 1698, 4).

<sup>28</sup> “Le grand Roy qui partage entre nous ses desirs, Aime à nous voir mesme dans ses plaisirs” (Quinault 1698, 4)

<sup>29</sup> “C’est à luy qu’il est reservé, D’unir la Sagesse et la Gloire” (Quinault 1698,5)

La “majestad” de Luis XIV se manifiesta, por tanto, en estos prólogos por: “[...] la concentración, en una entidad, de signos visibles, codificados y descodificados, de la persona real”<sup>30</sup> (2009, 150). Esto lleva a Lully a seguir las preferencias temáticas del monarca, tanto estéticas como musicales, no solo para complacerle sino también para: “[...] tratar de obtener a cambio, por esta reivindicación, una protección real, capaz de aportarles<sup>31</sup> prestigio, dinero y éxito público”<sup>32</sup> (2009, 141). Sin embargo, como se ha podido apreciar, en el caso concreto de este artista todo el discurso laudatorio corresponde, por otro lado, a una vehemente convicción personal hacia el soberano y su forma de gobierno personal.

Para finalizar, y a fin de complementar esta última afirmación hecha, es pertinente aludir a un escrito del propio Lully con relación a esta ópera: un añadido previo a las partituras de esta *tragédie en musique* realizado en 1686, cuyo destinatario no era otro que Luis XIV. Escribe Lully sobre el éxito que ha tenido esta ópera, manifestando su insatisfacción debido a una enfermedad que le impidió trabajar de forma más meticulosa, hasta el punto de que afirma que es su trabajo menos logrado. Igualmente, lamenta la ausencia del rey a las representaciones de la obra:

“Admito que los elogios de todo París no me son suficientes: es por usted, Sire, que quiero consagrar todas las producciones de mi genio; yo no puedo aspirar a un premio mayor que el de la gloria de vuestro placer, y sin la aprobación de vuestra majestad, yo no cuento para nada la de todo el resto del mundo”<sup>33</sup> (Lully 1686, 2).

## 5. Conclusiones

En este trabajo se ha podido apreciar cómo la representación de Luis XIV en las producciones de Lully permite apreciar su lealtad acrisolada hacia el monarca. Ésta se mantuvo aun cuando el rey no asistió a su última obra, manifestando Lully en las palabras mencionadas su obcecación por agrardarle, llegando a darle más importancia

---

<sup>30</sup> “[...] la concentration, sur une entité, des signes visibles, encodés et décodables, de la personne royale” (Duron 2009, 150).

<sup>31</sup> En referencia a los artistas (entre ellos Lully) que trabajaban para el monarca no solo por convicciones personales, sino también a fin de lucrarse y medrar.

<sup>32</sup> “[...] tâcher d'obtenir en retour, par cette revendication, une protection royale, capable de leur apporter prestige, argent et succès public” (Duron 2009, 141).

<sup>33</sup> “J'avoüray que les loüanges de tout Paris ne me suffisent pas; ce n'est qu'à vous, Sire, que je veus consacres toutes les productions de mon geine; je ne puis aspirer à un moindre prix qu'à la gloire de vous plaire, et sans l'approbation de votre majeste, je compte pourrien celle de tout le reste du monde” (Lully 1686, 2)

que al propio pueblo francés, lo cual responde a uno de los interrogantes planteados los objetivos.

Lully desempeñó un papel clave en el proceso de exaltación de Luis XIV, siendo el artífice de este proyecto glorificador a través de la música, y contando con la ayuda de figuras como Philippe Quinault. Siguiendo las directrices que marcaba el monarca, pero dejando impresa en su obra muestras personales de admiración y fidelidad, y valiéndose de la retórica propia de su época, Lully estableció en cada una de sus obras un discurso favorable al soberano.

Como se ha ido explicando, los recursos más utilizados en términos musicales eran repeticiones de los versos laudatorios, ya sea a través de los propios solistas que lo cantan o bien mediante los coros. Figuran estos elogios siempre en el contexto musical del clímax del prólogo, aunque también se enfatiza el mensaje por medio del uso de una densidad de textura producida por el añadido de instrumentos. Emplea, por otro lado, una orquesta fastuosa que dispone de una riqueza cromática al recurrir a instrumentos de múltiples categorías que imprimen un aire de majestuosidad a las alabanzas al rey.

Las formas a través de las cuales se refuerza la imagen regia por medio de estas óperas son, fundamentalmente, el uso de figuras alegóricas. Éstas servían para referirse al rey sin hacer una mención directa, pero permitiendo que se le identificara. También se utilizaban figuras mitológicas, las cuales aparecían o bien a través de un personaje que aparece en escena (huelga recordar el caso de *Cadmus et Hermione*) o bien a través de los versos que se cantan. Haciendo elogios en los cantos que resaltan diferentes cualidades las cuales se buscan atribuir a Luis XIV: sabiduría, valentía, benevolencia, magnanimidad, etc. Se genera la composición de una imagen paternalista, al definirle como un soberano que cuida y protege a sus vasallos de sus enemigos, garante de la paz y que no duda en recurrir a la guerra con tal de mantener esa seguridad.

Atendiendo todas estas alabanzas, como hemos podido ver, y al contexto histórico de la época, las producciones operísticas de Lully servían como espejo que presenta una realidad edulcorada en la que es claro y tajante el mensaje que se pretende transmitir: el pueblo debe obediencia y sumisión a su amado (y *divino*) monarca.

Otra de las conclusiones a la que se ha llegado, ha sido el constatar que no se da una evolución con respecto a estos modos de ensalzamiento: en cada una de las tres obras examinadas, pese a la diferencia de años, Lully emplea, en general, los mismos

métodos. Lully y Quinault desarrollarían óperas genuinamente francesas (no en vano, recordemos, fueron llamadas *tragédies lyriques* y no “óperas”) por encargo directo de Luis XIV, con unos prólogos que, como hemos podido observar, servían como exaltación a su dinastía y monarquía. Finalmente, cabe apuntar que los sucesores de este soberano continuaron valiéndose de este tipo de obras hasta la caída del Antiguo Régimen, para emplearlas con la misma finalidad: mostrar una supuesta grandeza del rey y de la dinastía borbónica a través del arte, del espectáculo y de la música —es decir, de la *tragédie en musique*.



Fig. 14. Retrato de Luis XIV. Taller de Hyacinthe Rigaud (1701). *Château de Versailles*, París.

## 6. Fuentes utilizadas

### 6.1 Bibliografía

- Agnès Terrier. “Jean-Baptiste Lully. Atys”. En Jean- Baptiste Lully Atys. Alemania: Naxos, 2021. DVD.
- Abad Carlés, Ana. *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 2021.
- Bergin, Joseph. *Historia de Europa Oxford. El siglo XVII*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002.
- Bernardo Ares, José Manuel de. *Luis XIV y Europa*. Madrid: Editorial Síntesis, 2015.
- Bukofzer, Manfred F. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- Burke, Peter. *La fabricación de Luis XIV*. Madrid: Editorial Nerea, 1995.
- Cazurra Basté, Anna. “El arte musical del Barroco”, *Historia de la música, septiembre 2018*. Barcelona: 2018. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10609/92707>
- Duchhardt, Heinz. *La época del Absolutismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Duron, Jean. *Le prince et la musique. Les passions musicales de Louis XIV*. Wavre: Éditions Mardaga, 2009.
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. España: Editorial Lumen, 1992.
- Forestier, Georges. *Molière. El nacimiento de un autor*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2021.
- Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 2020.
- Giroud, Vincent. *French Opera. A short history*. Gran Bretaña: Yale University Press, 2010.
- Goubert, Pierre. *El antiguo régimen*. Buenos Aires: Siglo veintiuno argentina editores, 1976.
- La Gorce, Jérôme de. *Jean-Baptiste Lully*. Francia: Libraire Arthème Fayard, 2002.
- La Gorce, Jérôme de. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Volume Fifteen. New York: Grove’s Dictionaries Inc. Segunda edición, 2001.
- López Cano, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. España: Amalgama Edicions, 2012.
- Martín, René. *Diccionario Espasa Mitología griega y romana*. Madrid: Editorial Espasa, 2003

- Palaux Simonnet, Bénédicte. *Jean-Baptiste Lully*. Francia: Bleu Nuit Éditeur, 2022.
- Palisca, Claude V. y Donald Jay Grout. *Historia de la música occidental, 1*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Purves-Smith, Shanon. “The Prologues of the Tragédies Lyriques (Operas) of Philippe Quineault: “A Very Agreeable Propaganda””, *Rethor 1* (2004). Recuperado de: [https://www.rhetcanada.org/wp-content/uploads/2015/05/Rhetor1\\_SPurves-Smith.pdf](https://www.rhetcanada.org/wp-content/uploads/2015/05/Rhetor1_SPurves-Smith.pdf)
- Revilla, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012.

## 6.2. Obras musicales, libretos y recursos audiovisuales

- Agapò te Musikè 3. “ARMIDE – LULLY with double subs Fr – Eng (1686)”. Vídeo de YouTube, 2:46:56. Publicado el 31 de octubre de 2015.  
<https://www.youtube.com/watch?v=2zrbaEHomag>
- Anónimo (2012). *Atys Gallery 2*. [Fotografía]. Saladelcembalo. Rescatado de: <https://www.saladelcembalo.org/histories/atys.htm>
- Anónimo (1899). *Jean-Baptiste Lully, niño, en la Corte*. [Ilustración]. En portada periódico Mon Journal. Rescatado de: <https://www.mediastorehouse.com/fine-art-finder/artists/eugene-damblans/jean-baptiste-lully-giovanni-battista-lulli-22755486.html>
- Anónimo. Sin título. [Fotografía]. Operaramblings.  
Rescatado de: <https://operaramblings.blog/2013/08/23/armide-at-versailles/>
- Bausen, Henry de (1710). *Vignette représentant l'acte II d'Armide*. [Grabado]. OpenEditions Journals. Rescatado de: <http://journals.openedition.org/estampe/docannexe/image/1817/img-9.jpg>
- Campistron, Jean Galbert de. (1686). *Lully - Acis et Galatée - Titelblatt des Librettos, Paris 1686*. [Grabado]. Wikipedia. Rescatado de: [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Lully\\_-\\_Acis\\_et\\_Galat%C3%A9e\\_-\\_title\\_page\\_of\\_the\\_libretto,\\_Paris\\_1686.png](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Lully_-_Acis_et_Galat%C3%A9e_-_title_page_of_the_libretto,_Paris_1686.png)
- Chauveau, François (1678). *Frontispicio para Cadmus et Hermione de Lully*. [Grabado]. Biblioteca Nacional de Francia. Recuperado de: <https://essentiels.bnf.fr/fr/image/20ff6523-ed5d-4640-a69d-eddd0be414b1-frontispice-pour-cadmus-et-hermione-de-lully>

- Escuela francesa (fecha desconocida). *Jean-Baptiste Lully, superintendente de la música real*. [Ilustración]. Francia. Rescatado de:  
<https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/French-School/536707/Jean-Baptiste-Lully%2C-Superintendente-de-la-M%C3%BAsica-Real.html>
- Grosbois, Pierre (2011). *Atys*. [Fotografía]. Opéra Comique. Rescatado de:  
<https://www.opera-comique.com/en/shows/atys>
- Laouette, Jacques (1676). *Frontispicio para Atys de Lully*. [Grabado]. Biblioteca Nacional de Francia. Rescatado de:  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6524930f/f8.item>
- Le Brun, Charles (1680). *Nec pluribus impar*. [Fresco]. Galerie des Glaces, Palacio de Versalles, París, Francia. Recuperado de:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nec\\_pluribus\\_impar\\_ceiling\\_galerie\\_des\\_glaces\\_versailles.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nec_pluribus_impar_ceiling_galerie_des_glaces_versailles.jpg)
- Le Brun, Charles (1680). *Resolución de hacer la guerra a los holandeses, 1671*. [Fresco]. Galerie des Glaces, Palacio de Versalles, París, Francia. Recuperado de:  
[https://galeriedesglaces-versailles.fr/html/11/selection/page\\_notice-ok.php?myPos=1&compo=c21](https://galeriedesglaces-versailles.fr/html/11/selection/page_notice-ok.php?myPos=1&compo=c21)
- Lully, Jean-Baptiste. *Armide, tragedie mise en musique, par Monsieur de Lully, escuyer, conseiller secretaire du Roy, Maison, Couronne de France & de ses finances, & sur-intendant de la musique de Sa Majesté*. 1686. Recuperado de:  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062826k/f6.item.r=Armide%20Lully>
- Mellon, Agnés (2008). *Cadmus aix hubert*. [Fotografía]. Resmusica. Recuperado de:  
<https://www.resmusica.com/2009/03/14/le-cur-qui-bat-qui-bat-qui-bat/>
- Quinault, Philippe. *Armide tragedie, representée par l'Academie royale de musique établie a Lyon. Et jouée cy-devant en presence de Sa Majesté*. Francia: 1698. Recuperado de:  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5849604j.r=armide%20tragedie%20en%20musique?rk=42918;4#>
- Quinault, Philippe. *Atys. Tragédie en musique, ornée d'entrées de ballet, de machines et de changements de théâtre, représentée devant S. M. à Saint Germain en Laye, le 10e jour de janvier 1676*. Francia: 1676. Recuperado de:  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6524930f/>

- Quinault, Philippe. *Cadmus et Hermione: tragédie représentée par l'Académie royale de musique*. Francia: 1673. Recuperado de:  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k83281q>
- Roussillon, François, dir. *Jean-Baptiste Lully Atys*. Alemania: Naxos, 2021. DVD.
- Silvestre, Israël (1679). *Los Placeres de la Isla Encantada: o las fiestas, y divertimentos del Rey en Versailles, divididos en tres días, y comenzó el 7 de mayo, del año 1664*. [Grabado]. McNay Art Museum, San Antonio, Estados Unidos. Recuperado de: <https://collection.mcnayart.org/objects/16377/les-plaisirs-de-lile-enchantee-ou-les-festes-et-divertissements-du-roy-a-versailles-divisez-en-trois-journees-et-commencez-le-7me-jour-de-may-de-lannee-1664>
- Taller de Rigaud, Hyacinthe (1701). *Luis XIV, Rey de Francia (1638-1715)*. [Pintura]. Château de Versailles. Recuperado de:  
<https://es.chateauversailles.fr/actualidades/exposiciones#hyacinthe-rigaud-o-el-retrato-del-rey-sol>
- Кинорежиссёр Максим Илюхин. “1) Люлли: "Армида" / Lully: Armide (2008)”. Vídeo de Youtube, 1:21:23. Publicado el 2 de octubre de 2019.  
<https://www.youtube.com/watch?v=ItFpYfTfABE>
- 三步一颠. “法 英字Lully 吕利 - Cadmus et Hermione 2008”. Vídeo de bilibili, 2:02:54. Publicado el 17 de marzo de 2022.  
<https://www.bilibili.com/video/BV1bi4y1r7dM/>