

## *Duro destino ser tan amado*

FRANCISCO LEONARTE

Luis XIV tenía una prima, hija de Gastón de Orléans, quien fue hermano de Luis XIII y eterno complotista. Esta prima de Luis XIV que ha pasado a la historia como La Grande Mademoiselle («La Gran Señorita»), se distinguía por su carácter más bien rebelde (hasta el punto de oponerse militarmente a su propio primo el rey cuando este era un adolescente). Poseedora de una inmensa fortuna, se decía que el único partido a su altura en Francia era el propio monarca, Pero Luis XIV volaba más alto (se casó con la infanta María Teresa de Hasburgo), así que intentó casar a su hermano Felipe con La Grande Mademoiselle. Pero ni una ni otro estaban por la labor, y la prima rebelde se negó en redondo (otro acto de rebeldía).

Y cuando ya todo el mundo pensaba que la famosa prima se quedaba para vestir santos, la dama se enamoró del llamado Péguilin (futuro duque de Lauzun), noble bastante insolente y mujeriego apreciado por el propio Luis XIV y muy en boga en la corte versallesca. Al parecer el propio Lauzun al principio no estaba muy por la labor, pero luego, viendo que la cosa iba en serio, se rindió a los encantos de la Gran Señorita («encantos» que según las malas lenguas consistían únicamente en la enorme fortuna y la altísima posición cuasi-real de la dama en cuestión...)

Sólo que Lauzun, aun siendo noble, estaba muy lejos de la categoría social (y económica) de la Grande Mademoiselle, y eso, en la muy jerarquizada sociedad del siglo XVII, suponía un enorme problema, un problema de estado puesto que se trataba una «nieta de Francia», como se llamaba a los hijos y nietos de reyes. Así que, después de haber dado en un primer momento su consentimiento, Luis XIV cambió de opinión y a los tres días mandó prender a Lauzun. Esto sucedía en 1670.

Lauzun pasó diez años de su vida en prisión, purgando la osadía de haber puesto sus ojos en una prima del rey (los historiadores también aventuran la inquina que le tenía la favorita del

Attis  
© 2024 by Museo  
de Éfeso

**París, martes, 26  
de marzo de**

**2024.** Théâtre des  
Champs-Élysées.

Athys, tragédie en  
musique en un prologue et cinq actes.  
Música Jean-Baptiste Lully. Tragedia,  
Philippe Quinault. Versión de concierto.  
Con Mathias Vidal (Athys), Véronique  
Gens (Cybèle), Gwendoline Blondeel  
(Sangaride), Tassis Christoyannis  
(Célénus), Hasnaa Bennani (Doris), Virginie  
Thomas (Flore, une divinité de fontaine),  
Eléonore Pancrazi (Melpomène, Mélisse),  
David Witczak (Le temps, un songe  
funeste, le fleuve Sangar), Adrien  
Fournaison (Idas, Phobétor), Antonin  
Rondepierre (un zéphyr, Morphée, un  
Grand Dieu de fleuve), Carlos Porto (le  
Sommeil, un Grand Dieu de fleuve), Marine  
Lafdal-Franc (Iris, une divinité de fontaine),  
François-Olivier Jean (Phantase). Les  
Pages et les Chantres du Centre de  
musique baroque de Versailles (dirección,  
Fabien Armengaud). Les Ambassadeurs-  
La Grande Écurie. Dirección musical,  
Alexis Kossenko.



rey Mme. de Montespan, o la posibilidad de que Lauzun hubiera revelado secretos de alta política a los holandeses).

Sin embargo Lauzun seguía teniendo amigos en la corte (aunque sólo fuera la famosa Grande Mademoiselle que no cejaba en su empeño y que más de diez años después terminará por casarse con él, ... y una vez casados se separarán en menos que canta un gallo. Pero eso es otra historia). El caso es que en 1676, cuando Lauzun estaba pudriéndose de aburrimiento -y puede que de rabia- en prisión, Quinault y Lully, respectivamente el libretista y el compositor creadores de la ópera francesa, estrenaron *Athys*. *Athys* es la historia de un apuesto noble griego de quien se enamora la diosa Cibeles. Athys no le corresponde, pero tampoco puede desairarla. Al final Cibeles se dará cuenta de que no es amada y, despechada, matará a la novia de Athys provocando así el suicidio del propio Athys. Cibeles, arrepentida, decidirá transformar el cadáver de su amado en un árbol: el pino.

Parece casi evidente que en el lenguaje de metáforas y alusiones de la corte francesa, el noble de quien se enamora la diosa era *el pobre* Lauzun, que había tenido la mala fortuna de que una dama de demasiada alcurnia fijara su ojos en él, manera esta de exonerarle de culpa y de discretamente defenderlo ante la opinión real (no olvidemos que el propio Lully había llegado a la corte de Luis XIV gracias a la Grande Mademoiselle...).

Sin embargo, según varias fuentes el tema habría sido escogido por el propio Luis XIV, que al parecer se identificaba con Athys, identificando a su (muy mansa y consentidora) mujer María Teresa con Cibeles ... No hay más ciego que un egótico.

Lo cierto es que al monarca francés le encantó y que *Athys* constituyó uno de los grandes éxitos del tándem Lully-Quinault, con una «escena del sueño», uno de los mejores y más tempranos ejemplos de música imitativa en el repertorio operístico, que rápidamente se convirtió en uno de los momentos preferidos por el público.

Varios siglos después, en los años ochenta del pasado siglo, en el momento de la «Baroque Renaissance», la representación de *Athys* por las huestes de William Christie con puesta en escena del especialista del barroco francés Villégier, fue admiradísima, siendo hoy casi legendaria.

## **Al caso**

Alexis Kossenko encaraba la obra después de un intenso trabajo de *depuración histórica*, investigando, gracias al Centro de Música Barroca de Versalles, con Benoît Dratwicki, cuáles serían los ornamentos (o no) adecuados en los recitativos, el tipo de fraseo, la orquestación (con intervenciones puramente puntuales de los vientos), la composición de los coros...

Kossenko dirigía la Grande Écurie (el conjunto creado en su día por el fallecido Jean-Claude Malgoire) fusionado con Les Ambassadeurs (el conjunto creado por el propio Kossenko).

Las prestaciones de Kossenko siempre sorprenden gratamente. En este caso, aun tratándose de una versión de concierto, optó por situar a la orquesta en el foso (que sólo estaba semi-enterrado para la ocasión) y dispuesta en torno a él. Kossenko, de pie, se giraba tan pronto hacia el público (o más bien hacia los instrumentistas que daban la espalda al público) tan pronto hacia la escena cuando los cantantes entraban.

De forma bastante espectacular, no sólo entraban los cantantes cuando les correspondía a cada uno, sino también en su caso el coro (cuya composición variaba según los momentos), o incluso los instrumentistas de viento, creando así un movimiento escénico que dió variedad visual al concierto. Además de variedad sonora, por supuesto.

Kossenko es de gestos muy muy amplios. La orquesta le sigue al dedillo, y hasta el más lego (servidor de ustedes, por ejemplo) es capaz de seguir la música con sólo ver los gestos del director. Sin embargo nada más lejos del efectismo o de la pose. Los amplísimos gestos de Kossenko tienen auténtica correspondencia sonora, consiguen galvanizar a la orquesta, funcionan.

No sólo eso, es que además el resultado sonoro (que es de lo que se trata, ¿verdad?) es magnífico. Brío, dulzura, divertimento intranscendente, momento decisivo, contrastes, el espectador (ante todo auditor) no se cansa, y la música siempre acompaña las intenciones del libreto.

La orquesta suena pulcra, muy dinámica, con un continuo acertadísimo que no intervienen en los momentos de danza, estupenda labor la de la clavecinista por cierto. Los vientos sorprenden, divierten (al parecer se han realizado también investigaciones sobre el tipo de instrumentos concretos en 1676, oboes y cromornos, siendo particularmente llamativo el cromorno bajo). La percusión relativamente sobria pero variada y siempre eficaz (máquina de truenos incluida, por supuesto).

Estupenda también la labor de Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles, en formaciones diversas según los momentos, y por tanto con colores vocales diversos según las distintas intervenciones, variando en número y en composición, resaltando en particular la utilización de voces blancas (los pajes), y desde luego siempre inteligibles.

### **Plantel de solistas prestigioso**

Comenzando por Véronique Gens, un lujo siempre por su buena dicción y su voz carnosa y única que no es ni de mezzo ni de soprano sino todo lo contrario. Encarna con autoridad natural a la diosa Cibeles (por cierto, con un muy elegante vestido rojo carmesí que venia que ni pintado para el papel), y con sensibilidad a la mujer-diosa enamorada y despechada.

Otro lujo, Thassis Christoyannis, el más francés de los cantantes griegos. Su pronunciación es más que impecable, su volumen importante, su fraseo hermoso. Y su capacidad de expresión, grande. Y siempre elegante.

De Gwendoline Blondeel hemos a menudo alabado la bonita y fresca voz, el buen volumen,

el buen fraseo, y criticado una inteligibilidad deficiente (sin ir más lejos en el *David y Jonathas* de Charpentier justo una semana antes en el mismo Teatro de los Campos-Eliseos). Pues bien, quien esto escribe no sabría decir si es trabajo llevado a cabo con Kossenko o si es esfuerzo de la propia Blondeel, pero el caso es que en este *Athys* de Lully se le entendía todo, todo, todo. Brava.

El papel protagonista recaía en Mathias Vidal, tenor sólido especializado en el repertorio barroco y en la opera-comique francesa del XIX. Buena capacidad de expresión, buena inteligibilidad, Vidal sin embargo tiene a veces la costumbre de negociar algunas notas con una suerte de gemido marca de la casa que puede cansar a algunos auditores. En cualquier caso, muy implicado, tuvo un éxito importante.

Completaban el reparto en diversos personajes más o menos episódicos o decorativos, siempre cantados con inteligencia por los distintos intérpretes, Hasnaa Bennani (Doris), Virginie Thomas (Flore, une divinité de fontaine), Eléonore Pancrazi (Melpomène, Mélisse), David Witzak (Le temps, un songe funeste, le fleuve Sangar), Adrien Fournaison (Idas, Phobétor), Antonin Rondepierre (un zéphyr, Morphée, un Grand Dieu de fleuve), Carlos Porto (le Sommeil, un Grand Dieu de fleuve), Marine Lafdal-Franc (Iris, une divinité de fontaine) y François-Olivier Jean (Phantase).

El público, que había acudido bastante numeroso (digamos un ochenta y cinco por cien de las butacas) respondió entusiasta a la versión de Dratwcki-Kossenko, a la dirección de este último, a los distintos solistas y a todos los instrumentistas.