

LA LEYENDA DEL CONDE ORY: EL PROBLEMA DE LOS ORÍGENES Y LAS FUENTES LITERARIAS

ARTURO DELGADO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Le Comte Ory no es seguramente uno de los títulos mejor conocidos del repertorio rossiniano. En cambio fue, en su momento, uno de los vaudevilles más aplaudidos de Eugène Scribe. Lo que ha impedido que esta ópera bufa caiga completamente en el olvido ha sido, sin embargo, la música y no el texto literario (fenómeno, por otro lado, no infrecuente en la historia de la ópera), y en ello está de acuerdo la casi totalidad de los críticos. A modo de ejemplo: «Le livret de Scribe pour *Le Comte Ory* est mince, mince, simple propos à de jolis airs et à quelques situations un peu cocasses et folles»¹.

Para la elaboración del libreto, Scribe y su colaborador (Charles-Gaspard Delestre-Poirson en este caso) se inspiraron en una obra que ambos habían escrito y estrenado en el Théâtre du Vaudeville el 16 de diciembre de 1816, algo más de once años antes del estreno de la ópera (Académie Royale de Musique, 20 de agosto de 1928). Les bastó con modificar algunas escenas, dar más relevancia a ciertos personajes masculinos con vistas a lograr el necesario equilibrio de las tesituras vocales, según una distribución que consolidó definitivamente el propio Rossini², y cambiar el nombre de la protagonista principal. Partían de un texto teatral para conseguir otro también destinado a la escena (con lo que los cambios formales requeridos son mínimos, si se compara con los necesarios para hacer una trans-

¹ Pierre COMBESCOT: «*Le Comte Ory* de Rossini», *Nouvelles Littéraires*, 9-16 déc. 1976.

² Philippe-Joseph SALAZAR: *Idéologies de l'Opéra*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 129: «Avec Rossini s'échafaude un triple réseau qui sature les possibles de l'opéra: une typologie précise des voix, qui fonctionne au fantasme bourgeois que les sexes sont à l'opéra ce qu'ils sont dans la réalité; une typologie des emplois dramatiques qui permet de ne rien laisser au hasard et d'intégrer dans l'opéra la triangulation dramatique».

formación similar a partir de, por ejemplo, un relato) y de similares intenciones artísticas e ideológicas.

Scribe y Delestre-Poirson hicieron modificaciones substanciales a partir de la fuente literaria en que se inspiraron para el vaudeville primeramente, y el libreto de ópera después. Se trata de una canción popular publicada por primera vez en el siglo XVIII, pero de origen mucho más antiguo, que formaba parte del patrimonio cultural vivo de los franceses de la época y que hoy en día no es desconocida³. Los autores la reprodujeron en las primeras páginas del vaudeville⁴ junto con una explicación somera sobre la identidad del conde:

«Le Comte Ory était fameux pendant le moyen-âge. On voit encore en Touraine, sur les bords de la Loire, les ruines de ce couvent de Formoustiers qui fut, dit-on, le théâtre de ses galantes entreprises. Au reste on ne connaît pas l'époque précise où vécut le comte Ory: son historien n'a parlé que des exploits consignés dans cette ancienne légende que nous mettons sous les yeux de nos lecteurs, et qui a fourni le sujet de la pièce que l'on va lire»⁵.

No explican quién es el historiador al que se refieren (muy bien podrían querer designar a un historiador anónimo, o al historiador en general, sin pretender referirse a uno en concreto), ni tampoco sabemos qué fiabilidad hay que conceder a la referencia al monasterio cuyas ruinas afirman que existen todavía al borde del río Loire: más bien da la impresión de que lo conocen de oídas, como la historia misma del conde y sus hazañas amorosas.

Los orígenes de esta leyenda son muy imprecisos. Scribe y Delestre-Poirson subtítulan su vaudeville⁶ «anecdote du XI^{ème} siècle», fecha seguramente correcta, dado que la acción se sitúa durante las Cruzadas. Pero no hemos encontrado referencia alguna que aclare qué fue exactamente esta historia del conde Ory durante la Edad Media. No sabemos si el conde existió de verdad, ni si su nombre pudiera tener una explicación de tipo etimológico. Louis-Fernand Flutre incluye en su lista de nombres propios

³ Figura en las recopilaciones contemporáneas, v.g. *Chansons pour des personnages célèbres par des personnages célèbres* recueillies et présentées par France VERNILLAT. Paris, Les Presses d'Île de France, 1977, pp. 123-124.

⁴ Esta explicación no figura en el libreto.

⁵ Ed. Dentú, tome II (2^{ème} série), p. 159. No aparece en la Edición Lebigre-Duquesne.

⁶ Ed. Dentú: *Ibid.*; Ed. Lebigre-Duquesne: vol. XV, p. 225.

que aparecen en las novelas francesas de la Edad Media⁷ **Orri** y **Ourri**, que podrían tomarse como posibles variantes de **Ory** (existen **Ori**, **Orri** y **Orry**), pero no tienen nada que ver con el personaje que nos ocupa: **Orri** fue el «forestier que abrita Tristan après sa séparation d'avec Iseut» (Tristan de Bérout), y **Orri/Ourri de Briey**, un «seigneur lorrain» (**Tournoi**)⁸.

En cuanto a la localización geográfica, el único hombre que aparece es el del convento (o castillo, según las versiones) de **Formoustiers** (quizá, originariamente, **Fortmoustier**); ésta es la grafía usada por Scribe y Delestre-Poirson, pero existen las variantes **Formoustier**, **Formoutier** y **Farmoutier**. Ninguna de ellas aparece en el citado diccionario de L.-F. Flutre, aunque uno de sus apartados está dedicado a los «noms géographiques et ethniques». Los autores del vaudeville lo ubican en la región de **Touraine**, como hemos visto; pero la mayoría de los estudiosos del tema sitúan los orígenes de esta leyenda en **Picardie**, como se verá más adelante. En cualquier caso, ninguna de las variantes del topónimo aparece en los diccionarios geográficos más completos, como el de Vivien de Saint-Martin⁹ o el de Joanne¹⁰.

El trabajo de L.-F. Flutre descarta la posibilidad de que *Le Comte Ory* existiera en la Edad Media en forma de novela. Tampoco parece probable que existiera una *nouvelle* con este título, porque no hay ninguna semejante en las colecciones medievales de novela corta, o al menos en las más importantes¹¹. Por su carácter satírico e irreverente, su espíritu está muy próximo al de la literatura burguesa de la época, especialmente al de los *fabliaux* más mordaces, o al de ciertos géneros del teatro profano, como la farsa.

El rasgo significante más destacado de la leyenda del conde Ory tal como aparece en la canción es su intención anticlerical, rasgo que Scribe y su colaborador eliminaron completamente tanto en el vaudeville como en el libreto de la ópera. Con ello crearon una versión convencional y edulcorada, la que convenía al público esencialmente conformista al que iba dirigida.

⁷ Louis-Fernand FLUTRE: *Table des noms propres avec toutes leurs variantes figurant dans les romans du Moyen Age écrits en français ou en provençal, et actuellement publiés et analysés*. Poitiers, Publications du Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale (C.E.S.C.M.), 1962.

⁸ *Ibidem*, I.: «Noms propres ou d'êtres animés ou personnifiés», pp. 149 y 150.

⁹ V. de SAINT-MARTIN: *Nouveau Dictionnaire de Géographie Universelle*, Paris, Librairie Hachette et Cie., 1879-1900 (sept volumes et deux suppléments).

¹⁰ P. JOANNE (dir.): *Dictionnaire Géographique et Administratif de la France et de ses Colonies*. Paris, Librairie Hachette et Cie., 1890-1905 (Sept. vol. et un vol. d'Introduction par Elisée RECLUS).

¹¹ Pietro TOLDO ha estudiado las *nouvelles* francesas de fines de la Edad Media y su temática, en *Contributo allo studio della novella francese del XV e XVI secolo, considerata specialmente nelle sue attinenze con la letteratura italiana*. Roma, E. Loescher, 1895. Estudia en particular *Les cent nouvelles nouvelles*, de Antoine de la Sall (y no del Delfin de Francia, más tarde Luis XI) y sus relaciones con el *Decamerón* de Boccaccio, llamado frecuentemente en Francia *Le livre des cent nouvelles*.

La sátira, género universal por otro lado, ha ocupado un lugar privilegiado en la literatura francesa, y de una manera muy marcada en los tiempos finales del Medioevo, en los que sobresalió ese temperamento burlesco que suele relacionarse con lo que algunos críticos e historiadores de la Literatura han llamado «l'esprit gaulous». C. Lenient habla de una «trilogía satírica medieval»: Renart, el Diablo y la Muerte¹². Los discursos o dichos irónicos no respetaban ni siquiera la Religión, y mucho menos a sus representantes:

«Au sein de la société chrétienne, L'Eglise elle-même, si chaste, si grave dans ses pompes, fait une place à ces accès de gaieté populaire. En Normandie, pendant les processions, les femmes interrompaient les hymnes sacrés pour y mêler des couplets satiriques, *nugaces cantilenas*. Plus tard, les Noël et les vaudevilles héritent de ce privilège»¹³.

La sátira es una obra literaria de un género especial, «en la que los vicios, las tonterías, las estupideces y las injusticias, etc., se exponen para ridiculizarlos y despreciarlos»¹⁴. Para Hodgart, «hay muchos modos de considerar la vida, y la sátira es uno de ellos»¹⁵. Es una de las manifestaciones con las que el hombre intenta compensar sus propias frustraciones; un resultado de la dialéctica realidad/deseo, como tantas otras realizaciones del Arte. Su versión plástica, la caricatura, no ha dado frutos menos abundantes. Ambas son una respuesta a la tendencia humana tan generalizada de parodiar al prójimo. Para poder ser calificada como sátira, «una parodia debe contener... el ataque directo contra el vicio y la insensatez humanos»¹⁶.

También según Hodgart¹⁷, los temas favoritos de la sátira son la política y las mujeres. *Le Conte Ory*, que cuenta una historia de monjas violadas (en la canción publicada por Laplace, es decir, en la primera versión que se encuentra registrada; no en la de Scribe y Delestre-Poirson), critica con ironía a la nobleza y sus vicios, y también a las propias religiosas, que sin duda fueron engañadas, pero no parece que pusieran demasiado empeño

¹² C. LENIENT: *La satire en France au Moyen Âge*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie., 1859, pp. 15-16.

¹³ C. LENIENT, *op. cit.*, pp. 10-11.

¹⁴ Definición del *Webster's New World Dictionary*, in Matthew HODGART, *La Sátira*, Trad. de Ángel Guillén, Madrid, Ed. Guadarrama, 1969, p. 7.

¹⁵ *Ibidem*, p. 10.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 28 y 30.

¹⁷ *Ibidem*, cap. 2 y 3.

en evitarlo. La misoginia, como es bien sabido, es una de las actitudes satíricas más frecuentes; no es necesario citar ejemplos, que existen en la literatura de todos los países occidentales, de obras en las que la mujer es presentada como un ser mentiroso y astuto, relacionado en la tradición judeocristiana con lo oscuro, la noche y la luna, en contraposición al elemento masculino, más noble y sincero, simbolizado por la luz, el día y el sol.

Junto a la misoginia, el anticlericalismo es el otro rasgo predominante en la literatura satírica medieval. No faltan, en efecto, las diatribas contra religiosos y religiosas. Rutebeuf se queja de la codicia y falta de amor cristiano de unos y otras; dirige contra ellos, tan bien alimentados, su mal humor de hombre que ayuna por obligación: «Il y a dans ces plaintes beaucoup plus de malice peut-être que de vérité. Un fait certain pourtant, c'est que bien des gens commençaient à se méfier, (...) à secouer la tête d'un air de doute quand on leur parlait de l'humilité des jacobins, de la tempérence des cordeliers, de la chasteté des béguines (...). Les papelarts, le béguines sont l'objet de ses anathèmes. C'est à eux qu'il attribue les malheurs du siècle, sa propre misère et la mauvaise chance qui le poursuit au jeu de dés»¹⁸. Como muestra señalemos la *Chanson des Ordres* (Tant d'ordres avons ja / Ne sai que les sonja) y *Le Dit des Béguines* (Béguines a ont mout / Qui larges robes ont, / Desoubz les robes font / Ce que pas ne vos di. / Papelart et béguin / Ont li siecle honi). «(La béguine) est le type de la dévôte précieuse qui parle, rit, pleure, dort, songe et ment, toujours saintement»¹⁹. No olvida la alusión al sexo (Li Barré sont près des béguines / Ne lor que passer la porte).

Ese espíritu satírico, típico de la literatura realista y popular, se agudiza aún más en las regiones del norte de Francia, y se plasma muy adecuadamente en los *fabliaux*. Siendo una leyenda de origen picardo, *Le Comte Ory* encaja muy bien en esa literatura maliciosa y llena de ironía. Pero no figura en ninguna de las colecciones de *fabliaux*, ni se la menciona en ninguno de los estudios que hemos consultado.

Según Joseph Bédier, se han conservado 147 *fabliaux*, repartidos en 32 manuscritos²⁰. En su estudio incluye una lista alfabética de todos los poemas que considera como *fabliaux*²¹, y ninguno de ellos habla del conde Ory, ni cuenta una historia semejante a la suya. Tampoco en recopilaciones ante-

¹⁸ C. LENIENT, *op. cit.*, p. 68.

¹⁹ *Ibidem*, p. 69.

²⁰ J. BÉDIER: *Le fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Age*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1911 (3) (Primera edición; 1893), p. 440.

²¹ *Ibidem*, pp. 436-441.

riores²² ni en manuscritos de la *Bibliothèque Nationale*²³ o de la *Bibliothèque de l' Arsenal de Paris*²⁴ que contiene *fabliaux*.

Estos cuentos, en su variante cómica (los hay también edificantes), tienen algunos detractores por su atrevimiento y supuesta inmoralidad o vulgaridad. Jean Ott se muestra contrario al profesor Lanson, que en su *Histoire de la Littérature Française* dice:

«À part quelques contes assez décents, à part encore un certain exemple de vertu féminine, la moralité, ou, si ce mot paraît impropre ici, la conception de la vie qu'impliquent les *fabliaux* est ce qu'on peut imaginer de plus grossier et de plus brutal»²⁵.

Ott estima que «un jugement si sévère ne saurait être accepté»²⁶. En una concepción abierta y no moralizante de la literatura, los *fabliaux* son, en efecto, tan dignos de estudio y de estima como otro texto artístico cualquiera, de la Edad Media o de las demás etapas de la Historia de la Literatura. Si, según Bédier, la mayoría de los *fabliaux* son simples «contes à rire», el danés Nykrog cree que «les *fabliaux* ne sont pas un genre inférieur, à l'usage des bourgeois et du menu peuple, mais un jeu parodique offert au public des châteaux, un «burlesque courtois» qui se situe sur le même plan que le roman»²⁷. A pesar de compartir ese espíritu satírico e incisivo, parece difícil poder concluir que la leyenda del conde Ory haya sido en su origen, un *fabliau*²⁸.

²² *Fabliaux ou contes du XI^e et du XIII^e siècle*, traduits ou extraits d'après divers manuscrits du temps; avec des Notes historiques & critiques, & les imitations qui ont été faites de ces Contes depuis leur origine jusqu'à nos jours. A Paris, chez Eugène Onfroy. Tomes Premier, Second et Troisième. M. DCC. LXXXIX. Tome Quatrième: *Contes Dévots, Fables et Romans anciens*, pour servir de suite aux *Fabliaux* par M. LE GRAND (LEGRAND D'AUSSY), A Paris, Chez l'autur, et chez Dufour, Librairie, à Mastricht, M. DCC. LXXXI.

²³ Ms. fds. fr. no. 837: *Recueil de fabliaux, dits, contes en vers*; no. 19152: *Recueil de fabliaux, contes, fables, proverbes, romans*; no. 25545: *Recueil de dits, fabliaux, etc.* En relación con ellos: Henri OMONT, C. COUDERC, Ch. de la RONCIÈRE y Lucien AUVRAY: *Catalogue général de manuscrits français de la Bibliothèque Nationale*. Paris, Ernest Leroux, 1900; Paulin PARIS: *Les manuscrits français de la Bibliothèque du Roi*. Paris, Téchener, 1836-1848 (7 vol.).

²⁴ Bibliothèque de l' Arsenal no. 2773: *Fabliaux Mss. de la Bibliothèque de St. Germain des Prés*.

²⁵ Jean OTT: «Les *Fabliaux*», *Le Parthénon*, 10^{me} année, juin-juillet 1920 (extract de la conférence faite au «Parthénon» le 22 avril 1920), p. 20. El texto de Gustave LANSON, en la versión revisada y completada por Paul TUFFRAU (Paris, Librairie Hachette, 1952), dice exactamente «... de plus grossier, de plus brutal et de plus triste» (p. 106).

²⁶ *Ibidem*, p. 21.

²⁷ Robert BOSSUAT, Louis PICHARD y Guy RAYNAUD DE LAGE: *Dictionnaire des Lettres Françaises* (Georges GREUTE, dir.), Vol. I: *Le Moyen Âge*, Paris, Librairie Arthème Fayard, MCMLXIV, Avant propos (R. BOSSUAT), p. XIII. Hace referencia al libro de P. NYKROG *Les Fabliaux*, Copenhague, Munkshgaard, 1956.

²⁸ *Vid.* Apéndice no. V.

Este mismo espíritu malicioso existe abundantemente en el teatro profano, y *Le Comte Ory* pudo muy bien haber sido una farsa de finales de la Edad Media.

Se sabe que un gran número de obras cómicas se ha perdido, y de muchas sólo se ha conservado el recuerdo, y a veces también el título o algún otro indicio. Se sabe, igualmente, que el gran desarrollo del teatro cómico se produjo en el siglo xv, y que sus manifestaciones fueron escasas en épocas anteriores. Según Petit de Julleville, existen 250 piezas cómicas medievales cuyo texto conocemos²⁹, conservadas en 16 colecciones, de las que dos datan del siglo xvi³⁰. El hecho de que ya desde esa época se hicieran recopilaciones indica que era un género muy extendido y enormemente popular en toda Francia.

Este autor cita algunas farsas cuyos personajes son monjas, como la titulada *L'abbesse et les soeurs*, «farce assez comique, mais très libre, qui met en scène une anecdote de couvent traditionnelle chez les conteurs; c'est le *Psautier* de La Fontaine (4^{ème} partie des *Contes*, VII)»³¹. Esta farsa tiene de excepcional que, igual que *Le Comte Ory*, satiriza a las monjas y no a los frailes:

«On remarquera que la Farce, si ardente à dénigrer les moeurs du clergé séculier, a presque toujours ménagé les moines et ne paraît s'être attaquée, nulle part, hormis dans cette pièce, aux couvents de femmes»³².

Incluye Petit de Julleville en su recopilación un «catalogue des pièces comiques dont le texte est perdu», y menciona una titulada *La béguine*, de la que no se sabe exactamente qué era: «Était-ce un vrai mystère, était-ce une moralité que ce *Mystère de la Béguine* dont le chapitre de Noyon interdit la représentation dans l'Église, en 1539?»³³. La prohibición, nos aclara más adelante, fue debida al temor, al escándalo³⁴.

No hay, en la obra que venimos tratando, ninguna historia de una atrevido conde que se introdujera subrepticamente en un convento de monjas con sus caballeros, ni ningún personaje llamado Ory. Tampoco en otros

²⁹ L. PETIT DE JULLEVILLE: *Histoire du Théâtre en France*: «Répertoire du Théâtre Comique en France au Moyen Age», Paris, Librairie Léopold Cerf, 1886, p. v.

³⁰ *Ibidem*, p. 3.

³¹ *Ibidem*, p. 106.

³² *Ibidem*, pp. 106-107.

³³ *Ibidem*, p. 298.

³⁴ *Ibidem*, p. 384.

estudios o recopilaciones en los que hemos indagado, como los de Onésime Leroy, Joachin Rolland (que se centra en las obras anteriores al siglo xv) o el curiosísimo anónimo titulado *Recueil de pièces rares et facétieuses anciennes et modernes...*, que recoge farsas tradicionalmente eliminadas de las ediciones habituales y que incluye títulos como «D'une religieuse surprise en flagrant délit avec un charbonnier» o «D'une abbesse craignant qu'une de ses religieuses ne fût enceinte»³⁵. Las historias «grivoises» medievales también se sitúan en los conventos, porque «la satire est partout en France au Moyen Age; elle revêt toutes les formes, et elle attaque tous états»³⁶.

La primera versión registrada de la leyenda del *Comte Ory* es una canción publicada por Laplace en 1785. Es de suponer que existió desde mucho antes, desde la Edad Media seguramente (dada la localización cronológica de la historia), detalle que confirma el testimonio de Scribe y Delestre-Poirson. Existen numerosas recopilaciones de canciones francesas; no es de extrañar que muchas de ellas se hayan perdido por su carácter esencialmente oral. La canción, en su variante más mordaz, se presta tan bien como los *fabliaux* o las farsas a la manifestación del espíritu satírico del que venimos hablando.

Como en otros países europeos, la canción popular ha tenido siempre un gran auge en Francia, desde los tiempos medievales hasta nuestros días; es un género fácil, y así Umberto Eco habla de esa «chanson de consommation, qui s'écoute en faisant autre chose»³⁷. La música contribuye a que la letra sea pegadiza; en la Edad Media, además, música y poesía iban unidas:

«C'est un lieu commun de dire qu'au Moyen Âge, la musique est intimement liée à la littérature. Si elle a pris naissance dans l'église, où elle contribue à l'éclat des offices et s'assimile à la liturgie, elle s'est bientôt imposée à la poésie profane, chansons de geste, pièces lyriques et théâtre»³⁸.

Jusqu'à la fin du XI^{ème}. siècle, la musique est restée avec les autres arts enfermée dans l'église et les monastères. Elle en sort et se répand à travers le monde sur la vielle des ménestrels et des jongleurs»³⁹.

³⁵ Vid. referencias bibliográficas en el Apéndice V.

³⁶ L. PETIT DE JULLEVILLE: *op. cit.*: «La comédie et les moeurs en France au Moyen Age», p. 208.

³⁷ In *Communications* núm. 6. Citado por Liliane PICCIOLA, «Messages culturels de la chanson populaire moderne», *Le Français dans le Monde* núm. 173, nov.-déc. 1982, Paris, Hachette/Larousse, p. 87, nota 23.

³⁸ Robert BOSSUAT, *op. cit.*, p. XV.

³⁹ C. LENIENT, *op. cit.*, p. 25.

Son sus temas favoritos la sátira política y la vida privada de los demás, y gracias a ella ciertos personajes han pasado a la posteridad, como indica France Vernillat: «Depuis le Moyen Âge, depuis l'aube de la chanson, le peuple de France s'est toujours passionné pour la vie (la vie privée) des personnages célèbres. Cet intérêt s'est presque toujours exprimé par des chansons»⁴⁰. Antes del nacimiento de la prensa, las canciones eran vehículo de noticias y de propaganda, y fueron prohibidas en ocasiones diversas:

«On oublie trop facilement les nombreuses ordonnances interdisant, comme celle de 1395, à tous dicteurs, faiseurs de dictes et de chansons et ménétriers de bouche, de chanter en place ou ailleurs rimes ou chansons parlant du pape, du roi et des seigneurs»⁴¹.

Algunos literatos de prestigio han compuesto canciones populares: George Sand: *Reine des songes* (con música de Chopin, y seguramente la única colaboración de ambos), *Les trois fendeux*, *Petite bergerette*; Scarron: *La bergère Annette*; Madeleine de Scudéry: *Tircis*; Chateaubriand: *Les adieux du Cid*, *Le montagnard émigré*⁴². Es el pueblo quien las mantiene vivas y, de todos modos no todas las canciones populares son irreverentes o satíricas: «Many of these songs contain exquisite features of naïve grace, of delicate sentiment, of light and dainty poetry», dice Percy Allen citando a Gaston Paris⁴³, a propósito de su recopilación de canciones del siglo xv⁴⁴.

Los datos sobre el origen de la canción *Le Comte Ory* son escasos y, cuando existen, imprecisos, especialmente los proporcionados por los críticos de ópera. Jacques Lonchamp dice simplemente que el tema está sacado «d'une *vieille chanson française*»⁴⁵. André Tubeuf alude a «la *chanson antique* dont s'inspire le livret de Scribe»⁴⁶. Un crítico de *Le Quotidien de Paris*, que firma con las iniciales Y.L., afirma que «le livret signé Scribe et Delestre-Poirson est en fait le réplâtre d'un vaudeville de 1816, inspiré au premier par une ballade picarde»⁴⁷.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 4.

⁴¹ Pierre BARBIER et France VERNILLAT: *Histoire de France par les chansons*, Paris, Gallimard, 1956 (5), vol. I, p. 7.

⁴² Todas ellas recogidas en la recopilación citada de France VERNILLAT.

⁴³ Percy ALLEN: *Songs of Old France*. London, Francis Griffiths, 1908, p. 7.

⁴⁴ *Vid.* Apéndice n.º V.

⁴⁵ «Le Comte Ory à l'Opéra-Comique», *Le Monde*, 29-12-1968. El subrayado es nuestro.

⁴⁶ «Le Comte Ory», *Lyrica*, dic. 1977. El subrayado es nuestro.

⁴⁷ «Premiers pas vers un théâtre lyrique français», *Le Quotidien de Paris*, 30-11-1976. El subrayado es nuestro.

Datos más concretos se encuentran en el *Grand Dictionnaire Universel Larousse du XIX^{ème} siècle* en 17 volúmenes:

«**Comte Ory (le)**. Vieille légende picarde mise en romance, et qui est restée longtemps circonscrite à l'état de tradition de province, remontant aux XIV^{ème} ou au XV^{ème} siècle. Il n'en restait que quelques fragments, lorsque Laplace en remplit les lacunes, en rajeunit le langage, et la fit entrer dans un recueil de pièces intéressantes et peu connues, publié en 1785»⁴⁸.

Pierre-Antoine de Laplace (o La Place) fue un escritor nacido en Calais en 1707 y muerto en París en 1793. Hombre de gran cultura, tradujo numerosas obras del inglés, y es autor de otras varias, de las que la más interesante para nosotros es la arriba aludida, *Pièces intéressantes et peu connues pour servir à l'histoire de la littérature*, a la que dedicó muchos años de su vida y que publicó en ocho volúmenes en Holanda (Maastricht, 1785-1790). Era un bibliófilo lleno de curiosidad y se dedicó al estudio de obras a las que en general se dedica poca atención, y así escribió también un *Recueil d'Épithes, ouvrage moins triste qu'on ne pense* (Bruselas, 1782, en tres volúmenes). Muy aficionado a la música, nos dejó también un *Recueil de chansons avec musique*, 1773. Su espíritu anticlerical se muestra en su libro *Les Forfaits de l'intolérance sacerdotale*, 1790⁴⁹.

La canción que nos ocupa se encuentra en el volumen III, página 236, de *Pièces intéressantes et peu connues...* con el título de «Romance du Comte Ory et des nonnes de Farmoutier». Laplace aclara, en efecto, que cuando la oyó en Picardía no quedaban más que algunos fragmentos, que se solían cantar acompañados de baile, y que transcribió no sólo las palabras, sino también la música (*allegro*); pero no explica qué fragmentos exactamente oyó cantar y cuáles añadió él por su propia cuenta, rellenando las lagunas, ni en qué medida rejuveneció el lenguaje. Según Weckerlin, le gustó esta canción «dont la singularité (lui) a paru assez piquante»⁵⁰; publica esta primera versión dividida en 16 couplets, que luego han reproducido, en general recortándola, otros recopiladores de canciones populares:

⁴⁸ Tomo 4, p. 818.

⁴⁹ Datos sacados del mismo *Grand Dictionnaire...*, tomo 10, p. 185.

⁵⁰ J. B. WECKERLIN: *Chansons populaires du pays de France*. Paris, Au ménestrel, 1903; vol. II, p. 197.

1. Le Comte Orry disait pour s'égayer
Qu'il voulait prendre le couvent de Farmoutier
Pour plaire aux nonnes et pour les désennuyer.
2. Ce Comte Orry, châtelain redouté,
Après la chasse n'aimait rien que la gaîté,
que la bombance, les combats et la beauté.
3. «Holà! mon page, venez me conseiller,
L'amour me berce et je ne puis sommeiller;
Comment m'y prendre pour dans ce couvent entrer?
4. Sire, il faut prendre quatorze chevaliers
et tous en nonnes il faut les habiller
Puis à nuit close à la porte aller heurter»
5. Orry va prendre quatorze chevaliers
Et tous en nonnes Orry les fait habiller,
Puis, à nuit close, à la porte ils vont heurter.
6. «Holà! qui frappe? qui mène si grand bruit?
—Ce sont des nonnes et qui ne vont que de nuit
Qui sont en crainte de ce maudit Comte Orry».
7. Survient l'abbesse, les yeux tous endormis.
«Soyez, mesdames, bienvenues en ce logis.
Mais comment faire? Où trouver quatorze lits?»
8. Chaque nonnette, d'un coeur vraiment chrétien,
Aux étrangères offre la moitié du sien.
«Soit, dit l'abbesse, soeur Colette aura le mien».
9. La soeur Colette, c'était le Comte Orry,
qui, pour l'abbesse, d'amour ayant appétit,
dans sa peau grille de trouver la pie au nid.
10. Fraîche, dodue, oeil noir et blanches dents,
Gentil corsage, peau d'hermine et pieds d'enfant,
La dame abbesse ne comptait pas vingt-cinq ans.
11. Au lit ensemble, tous les deux bien pressés:
«Ah! dit l'abbesse, ciel! comme vous m'embrassez.
—Vrai Dieu! madame, peut-on vous aimer assez?
12. Ah! soeur Colette, qu'avez bien le coeur bon,

Mais, soeur Colette, qu'avez bien rude menton.
—Parbleu, madame, ainsi mes compagnons l'ont.

13. —Toutes mes nonnes, venez me secourir,
Croix et bannières, l'eau bénite allez quérir,
Car je suis prise par ce maudit Comte Orry.
14. —Ah! dame l'abbesse, vous avez beau crier,
Laissez en place croix, bannière et bénitier,
Car chaque nonne est avec son chevalier».
15. La pauvre abbesse, après un plus grand cri,
Sans voir de nonnes, n'espérant plus merci,
Prit patience avec soeur Colette aussi.
16. Neuf mois ensuite, vers la fin de janvier,
L'histoire ajoute, comme un fait singulier,
Que chaque nonne fit un petit chevalier.

Los dieciséis *couplets* forman un total de 48 versos que riman en asonancia, como suele ser el caso de la canción popular. Las rimas de final de verso son todas masculinas, y es la misma para los versos de cada una de las estrofas, mientras que son femeninas las del hemistiquio, situado en la sílaba quinta en casi todos los casos, excepto en algún verso en que se encuentra en la sexta («Ah! dit l'abbesse, ciel! comme vous m'embrassez», estrofa 11, segundo verso). El cómputo silábico es muy arbitrario con respecto a la *e* sorda final de palabra, según convenga en cada uno de los versos: el autor alarga o acorta las palabras sin seguir ninguna regla; ni siquiera cuenta siempre las «e» finales situadas inmediatamente antes del hemistiquio («Après la chasse n'aimait rien que la gaîté», estrofa 2, segundo verso), mientras que en otros casos las cuenta todas independientemente de dónde estén situadas («Fraîche, dodue, oeil noir et blanches dents», estrofa 10, primer verso).

Cuando Laplace la publicó se extendió rápidamente en Francia, y obtuvo un éxito enorme después de la Revolución, «où l'on aimait à se rappeler tout ce qui avait précédé la République»⁵¹. Mathias Tresch la incluye en su estudio en el apartado que titula «la chanson gaillarde»⁵², donde sitúa otras

⁵¹ *Grand Dictionnaire Larousse du XIX^{ème} siècle*, tomo 4, p. 818.

⁵² *Évolution de la chanson française savante et populaire*. Préface de Ch.-M. COUYBA. Bruxelles et Paris, La Renaissance du Livre, 1926, p. 422 ss. El estudio de TRESCH sobre la canción es uno de los más completos y documentados.

canciones populares como *Le curé de Pomponne* o *Il était une bergère*: en todas ellas hay un asunto de tipo sexual cuyo protagonista es un cura o una monja⁵³.

Tresch relaciona la historia de *Ory* con el viejo tema del amor imposible del *Conde y la Monja*, y afirma:

«L'aire de cette chanson, tres répandue, s'étend depuis la Hollande de l'Eifel à travers toute l'Allemagne jusqu' en Alsace et dans l'Ouest de France. En Allemagne, cette chanson est même restée des plus populaires depuis le XVIème siècle jusqu'à nos jours. La plus vieille version est la néerlandaise, qui date de 1544»⁵⁴.

Es la historia de la muchacha humilde que se enamora de un caballero noble, y ante la imposibilidad de este amor, entra en un convento. Cuando, años más tarde, el caballero vuelve a buscarla, la muchacha no abandona su estado religioso. Goethe recogió en Alsacia, en 1771, una versión más trágica, en la que el conde muere de dolor ante la negativa de su amada. En otros casos, la tragedia se convierte en melodrama: habiendo desaparecido el gran obstáculo de la diferencia de clase social, la monja abandona el convento para irse con el caballero. *La chanson du Comte Orry* sería la versión francesa de esta leyenda, «mais mutilée et tournée au grivois»⁵⁵. Tresch nos da la versión recogida por Bujead, de la que reproducimos el fragmento final:

«Et quand ce fut vers l'enseir:
'Ah dormez-vous dame l'abbesse?'
'Logerez-vous une nonnette?'

—Entrez, jeune nonnette, au dedans
'non nous arrangerons au mieux',
'nous nous coucherons tous les deux'.

⁵³ Ambas cuentan la historia de una mujer que se confiesa y de la penitencia inesperada que le impone el cura: «Embrassez-moi cinq ou six fois / Et je vous le pardonne. / —Grand merci, monsieur le curé / La pénitence est bonne / Ah! Il m'en souviendra, la rira / du curé de Pomponne»; y la otra: «Ma fille, pour pénitence / nous nous embrasserons».

⁵⁴ Mathias TRESCH, *op. cit.*, p. 424.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 425.

Mais quand ce fut vers les minuit
Madame l'abbesse pousse un grand cri:
'Qu'est-ce donc ceci? Qu'est-ce donc ceci?

'Vous n'êtes pas jeune nonnette
'Que m'y parlez d'amourette'
Et quand ce fut le matin jour,

Quand c'est que le galant s'habille,
Prend son chapeau dessous son bras:
'Adieu, l'abbesse, je m'en vas'»⁵⁶.

A diferencia de la versión de Laplace, ésta presenta al conde sin sus caballeros, y a la abadesa sin sus monjas; la última estrofa podría considerarse la parodia de una «aube» medieval, composición en la que los amantes se despiden al amanecer.

⁵⁶ Mathias TRESCH, *op. cit.*, p. 425. La obra mencionada de Jérôme BUJEAUD es *Chants et chansons populaires des provinces de L'Ouest, Poitou, Saintonge, Aunis et Angoumois, avec les airs originaux, recueillis et annotés par J. B. Niort et Paris, L. Clouzot, 1866.*