

A PROPÓSITO DE «LE COMTE ORY»: FARMOUTIER, ROSSINI, MOZART

ARTURO DELGADO

(Universidad de Las Palmas G.C.)

En nuestro artículo «La leyenda del Conde Ory: el problema de los orígenes y las fuentes literarias» (*Epos* vol.VII, 1991) señalábamos que no era posible saber si Ory había sido un verdadero personaje histórico y que, desde el punto de vista literario, tampoco aparece en listas de «fabliaux», leyendas, novelas o farsas medievales, al menos en las que habíamos podido consultar¹. El lugar en que sitúan la acción Scribe y Delestre-Poirson, autores tanto del *vau-deville* (1816) como del libreto (1828) es la región de Turena, pero ya apuntábamos en nuestro trabajo que la mayoría de los estudiosos piensan que el origen de la leyenda está en Picardía (tierra más propicia para la sátira y la canción «grivoise»), como hace Laplace, que difundió el romance del Conde

¹ Bastante extensas por otro lado. Quizá nos faltó revisar un número suficiente de tratados de Historia, pero no pensamos que ésa fuera la fuente más idónea, ya que el Conde Ory es, según nuestras deducciones, un personaje literario y de leyendas ante todo. Sobre las variantes ortográficas y otros personajes con nombres similares, vid. el artículo mencionado. Se nos ocurre pensar, por otro lado, que puede existir alguna relación entre el nombre del Conde y el término castellano "ori" que, según el D.R.A.E., significa "¡hola!" en germanía. Es también "el grito que en el juego del escondite dan los escondidos para que los empiecen a buscar" y, por extensión, otro nombre de ese juego (*Diccionario Enciclopédico Salvat Universal*, Barcelona, 1969). No hemos encontrado referencias etimológicas, pero la idea de "escondite" puede considerarse quizás próxima a la de "disfraz".

Ory a finales del siglo XVIII en su obra *Pièces intéressantes et peu connues pour servir à l'histoire de la Littérature*. En cuanto al nombre concreto del lugar, también hay variantes: el dado por Laplace es **Farmoutier**², pero Scribe y su colaborador lo llaman **Formoutiers**, y como la acción de la ópera se sitúa en un castillo en lugar de en un convento, habíamos pensado en un posible **Fortmoutier** (s). Nuestra búsqueda anterior sobre el topónimo había resultado infructuosa, aunque habíamos utilizado voluminosos diccionarios de Geografía francesa y universal³.

Averiguaciones posteriores siguieron sin darnos, al principio, resultados positivos: tampoco aparece ninguna de las variantes en la *Toponymie Française* de Albert Dauzat⁴ ni en el *Dictionnaire étymologique des noms géographiques* de André Cherpillod⁵. Sin embargo, ya podemos dar una respuesta a la pregunta de si en efecto existió un convento con tal nombre y sobre la etimología del topónimo. Aunque los autores del vaudeville lo encabezan afirmando que las ruinas del convento aún podían verse en las riberas del Loira, desconfiábamos de tal afirmación, pues parecía más bien algo oído por ellos que comprobado efectivamente.

Auguste Vincent, en su *Toponymie de France*⁶, cita **Faremoutiers** entre los derivados de «monasterium» (pp. 177-178) y explica sus étimos: «monasterium Sanctae Farae».

Vivien de Saint-Martin, en su *Nouveau Dictionnaire de Géographie Universelle*⁷, aclara en la página 255 del tomo décimo: «Il reste peu de chose du célèbre monastère de religieuses fondé au VII^e siècle par Sainte Fare (Farae monasterium) et auquel le village a dû son nom». Cita luego una obra de Eugène de Fontaine de Resbecq: *Histoire du monument de Farmoutiers* (Paris, 1863).

La información más detallada la da Auguste Longnon en su obra *Les noms de lieu de France. Leur origine, leur signification, leurs transformations*⁸, premier fascicule, p. 354: «Dans le nom **Faremoutiers** (Seine-et-Marne) le terme initial est le nom de Sainte Fare, soeur de l'évêque de Meaux Saint Faron qui, dans la première moitié de VII^e siècle, fonda là une abbaye de femmes. Un do-

² Vid. La reproducción de la primera página de la partitura publicada por Laplace en *L'Avant-Scène opéra* n° 140 (1991), p. 92.

³ Vid. nuestro artículo mencionado, notas 9 y 10.

⁴ París, Payot, 1946 (nouv. éd. revue).

⁵ París/Milano/Barcelona/Bonn, Masson, 1991 (2^a ed.).

⁶ Bruselles, Librairie Générale, 1937.

⁷ París, Hachette et Cie., 1884 (en nuestro artículo citábamos este mismo diccionario en otra edición: 1879-1900).

⁸ París, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1920.

cument bien connu du IX^e siècle, le testament du comte Aicard ou Achard d'Autun, appelle le monastère «Farane (ou Ferane) monasterium». La forme vulgaire primitive a dû être «Farainmoustier», et le son nasal «ain» se serait réduit a «e» sous l'influence de l' «m» qui le suivait».

Parece pues, que Scribe y Delestre-Poirson habían oído algo cierto pero que su localización geográfica del monasterio había sido errónea.

En nuestro artículo citado al principio nos limitamos a los aspectos mencionados en el título, y simplemente dábamos cuenta de la existencia del vaudeville y del libreto. 1992 es el año de la celebración del bicentenario del nacimiento de Gioacchino Rossini (1792-1868), autor de la partitura de *Le Comte Ory*, ópera cómica. Comienzan a aparecer los pertinentes festivales, homenajes, grabaciones de discos y ediciones de libros. Señalemos brevemente que ésa fue la primera de las «óperas francesas» de Rossini, aunque la primera estrenada en París (donde el músico se estableció hasta su muerte) fue *Il viaggio a Reims*, compuesta con ocasión de la coronación de Carlos X (1825). Vitoux señala que «es la primera ópera de Rossini en Francia y en realidad su última ópera italiana»⁹ y que supone una especie de «milagro musical», por su vivacidad y su riqueza melódica. Su origen literario es *Corinne ou l'Italie*, de M^{me} de Staël. En comparación, y siempre según Vitoux, *Le comte Ory* es ya una ópera al gusto parisino, una «chocarrería bastante francesa»¹⁰, aunque de enorme éxito en su momento y admirada por Liszt y Berlioz¹¹ quien, sin embargo, detestaba *Il barbiere di Siviglia*.

Aunque el libreto es bastante convencional, *Le Comte Ory* no es una mala ópera, y puede resultar hasta divertida. Se podría decir que la música de Rossini lo salva todo, y su sentido de la farsa no es despreciable. Hay que situarla dentro de lo que se ha llamado en la Historia «le gothique troubadour», que ya había cristalizado en algunas de las óperas cómicas de Boeieldieu (*Jean de Paris*, 1812) más exitosas. Estaba de moda la Edad Media de condes y castillos, y Rossini, como en tantas otras ocasiones, complació el gusto del público y aprovechó algunas de sus propias músicas anteriores (de *Il viaggio a Reims* en este caso concreto).

Y no sólo eso, sino que incorporó partes de otros autores, concretamente de Mozart, al que Rossini admiraba fervientemente. Apenas queda nada que de-

⁹ FRÉDÉRIC VITOUX, *Rossini*, trad. D. de la Iglesia, Madrid, Alianza Ed., 1989, p. 125.

¹⁰ *Ibid.*, p. 133.

¹¹ Vid. RÉMY STRICKER, «Lorsque Berlioz aime Rossini», *L'avant-Scène Opéra*, n.º 140 (1991), pp. 94-97.

cir sobre el compositor salzburgués tras los fastos del bicentenario (1991), de su muerte en este caso (Rossini nacería al año siguiente), que han supuesto una celebración universal sin precedentes en las conmemoraciones musicales, culminados con las numerosísimas interpretaciones de su *Requiem* el pasado cinco de diciembre. En cuanto a *Le Comte Ory*, el vaudeville de 1816 incluía ya dos extractos mozartianos. En la ópera, tal como señala Joly, «le mélange d'ironie et d'observation psychologique dans l'approche des personnages n'est pas sans évoquer *Così fan tutte*»¹². El trío final, tanto en cuanto a la trama como en la música, tiene mucho que ver con el último acto de *Le Nozze di Figaro*. Ory presenta (o quiere presentar) mucho de donjuanesco, y resulta una especie de «Don Giovanni au petit pied»¹³. El paje Isolier tiene su precedente en Cherubino. La entrada de Ory en escena («Vive Folie») es un préstamo de la cavatina del personaje central de *Don Giovanni*, y la música de Mozart vuelve en la escena en la que el conde coquetea con el paje Isolier creyendo que se trata de la condesa. Finalmente, el aria inicial del escudero de Ory, en la que se queja de su trabajo y de la falta de consideración de su amo («Veiller sans cesse, /Craindre toujours/pour Son Altesse...») no puede ser más parecida, en el contenido de las palabras aunque no en la música, al aria de Leporello en *Don Giovanni*, al principio mismo del primer acto («Notte e giorno faticar/ per chi nulla sa gradir...»).

La última contribución del compositor italiano a la ópera francesa fue *Guillaume Tell* (1829), con la que quiso demostrar su capacidad para los argumentos serios. Aunque contiene pasajes bien logrados, resulta en su conjunto larga y a ratos tediosa. Fue, sin embargo el primer paso hacia el estilo «grand opéra», que iba a dominar los escenarios líricos franceses durante todo el período romántico y que hoy nos parece excesivamente grandilocuente y fastuoso.

¹² JACQUES JOLY, «Du gothique troubadour à l'hommage à Mozart», *L'Avant-Scène Opéra*, n.º 140 (1991), pp. 86-93, p. 93.

¹³ *Ibid.*