

ENRIQUE MONTERO CARTELLE (ED.), *Carmina Burana. Poemas de amor*, Ediciones Akal (Clásicos Latinos Medievales, 9), Madrid, 2001, 337 pp.

Desde que en 1937 el pedagogo musical y compositor de Munich, Carl Orff († 1982), estrenó en Frankfurt su cantata escénica con el nombre de *Carmina Burana* (*Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis*), el códice (*Codex Buranus*), bellamente adornado, que se encuentra en la Biblioteca del Estado de Munich, descubierto a principios del siglo XIX por el barón J. Christoph von Aretin, comenzó a ser conocido por todo el mundo. Orff, sin embargo, sólo utilizó como texto para su música una mínima parte del contenido de ese códice: 24 de los 228 poemas recogidos en el florilegio, cuya recopilación remonta al siglo XIII y que procede de la Abadía Benedictina de Benediktbeuern, la antigua *Bura Sancti Benedicti*, fundada por San Bonifacio en el siglo VIII. Por cierto que una bella traducción al castellano de los *Carmina Burana* de Orff, respetando el acento, el ritmo y el tipo de versificación, obra del recordado profesor Millán Bravo Lozano (*Carl Orff. Carmina Burana*. Valladolid, Centro de Est. Camino Santiago. Sahagún, 1994) ha llegado estos días a mis manos.

Ahora Enrique Montero Cartelle, catedrático de filología latina de la misma universidad de Valladolid, nos presenta en la colección *Clásicos Latinos Medievales* de Ediciones Akal, que él mismo dirige, una traducción rítmica de una sección completa de la conocida Antología medieval: los *Poemas de amor*, unos 130 poemas, comprendidos entre los números 56 al 186 de la edición de A. Hilka, O. Schumann y B. Bischoff (*Carmina Burana*. Heidelberg, 1930-1970, vols. I 1, I 2, I 3 y II 1).

Como es sabido, los estudios que condujeron a esta edición elaboraron la reconstrucción y sistemática de la recopilación de los *Carmina*, y establecieron sus cuatro secciones principales. La primera queda reservada para los poemas (del 1 al 55) que tratan asuntos satíricos-morales y temas característicos de la época de las Cruzadas (a esta sección pertenecen, por ejemplo, los poemas *O Fortuna* (n.º 17) y *Fortune*

plango vulnera (n.º 16) de los utilizados por Orff). Las canciones o poemas de amor ocupan la siguiente sección: son los más numerosos del florilegio y objeto de la edición que comentamos, y se vinculan con frecuencia al tema de la naturaleza, especialmente a la estación primaveral. Una tercera sección (poemas del 187 al 228) engloba los *carmina potatoria et lusoria*, es decir, los poemas de taberna y juegos (sobre todo, de dados), las canciones báquicas, de bebedores y comilones (en los utilizados por Orff, por ejemplo, *Estuans interius* (n.º 191), *In taberna quando sumus* (n.º 196), *Ego sum abbas Cucaniensis* (n.º 222)). Por último, un pequeño grupo de 26 poemas, de tema religioso y litúrgico, producto de añadidos posteriores, cierra el florilegio.

De muchas de estas cuestiones nos habla el autor en una enjundiosa introducción que ocupa las págs. 7 a 41, a través de los seis capítulos siguientes: 1. El manuscrito, 2. El marco histórico, 3. El marco literario: la lírica amorosa medieval, 4. La lírica amorosa de los *Carmina Burana*, 5. El texto, y 6. La traducción.

En el capítulo 1, el profesor Montero, además de señalarnos la descripción formal del manuscrito (tipo de letra, época de recopilación, origen, etc.) y de su contenido, insiste en la peculiaridad de registrarse en él para muchos poemas anotaciones musicales bajo la forma de neumas adiestemáticos, que, como es sabido, todavía no han podido ser descifrados del todo. Ello significa que se trata de una poesía compuesta para ser cantada (monodias al estilo del canto gregoriano): sólo que su interpretación actual presenta muchas dificultades y algunas de las que existen son meras aproximaciones muy discutidas en ocasiones por los musicólogos.

Unida a la música se encuentra la métrica de los poemas. Como ocurre en toda la poesía latina medieval, también en los *Carmina Burana* aparecen los dos tipos de versificación, el cuantitativo y el rítmico. Este último tipo de versificación, aunque puedan rastrearse sus raíces en la latinidad antigua, tiene su acta fundacional, como es conocido, en el «Salmo contra los donatistas» de San Agustín. De ahí el acierto del autor en relacionar los desarrollos rítmicos que se registran en los *Carmina Burana* con los



que se daban en la poesía religiosa y litúrgica que se componía en la misma época. Particular atención merece la denominada *estrofa goliárdica*, compuesta generalmente de cuatro versos (*versos goliárdicos*) monorrimos de trece sílabas, ampliamente representada en el florilegio que comentamos.

La vinculación con la poesía religiosa y litúrgica se pone de manifiesto, por ejemplo, en la *secuencia*, que tiene su origen en la melodía que adaptaba las vocalizaciones de los cantores que mantienen con distintas notas las vocales del *alleluia* del *gradual*, que precede al *evangelio*. Por eso, cuando, en lugar de tales vocalizaciones, se empiezan a introducir textos, todos los versos terminaban en *-a* y las palabras tenían como única finalidad adaptarse a la melodía. A partir del siglo X, por obra del poeta Notkter Bálbulo, de la abadía de Saint Gall, se reemplazan tales vocalizaciones por un texto en prosa, de donde proviene el nombre de *sequentiae cum prosa*, o simplemente *prosa*. Así se inicia un nuevo género literario-litúrgico con continuadores como, por ejemplo, la famosa secuencia de Wipo, *Victimae paschalis laudes*, para el Domingo de Resurrección.

Los dos capítulos dedicados al «marco histórico» y al «marco literario» de los *Carmina Burana*, representan un resumen de lo que se conoce de la época de recopilación de la antología, aunque siempre con apuntes novedosos, especialmente por lo que respecta al análisis de «la lírica amorosa medieval». El profesor Montero pasa revista tanto a la lírica no latina (los trovadores, los *minnesinger*; las canciones galaicoportuguesas) como la lírica latina (*Carmina Cantabrigiensia*, *Carmina Arundeliana*, *Carmina Rivipullensia*) dentro de la que se integran los *Carmina Burana*.

Como otras manifestaciones artísticas de la Edad Media, la poesía latina medieval se transmite por lo regular como obra de autores anónimos. Dentro de ese anonimato se suele incluir una clase de autores que se denominan los *clerici vagantes* o *vagi scholares*, teniendo en cuenta que el sentido de la palabra *clericus* en aquella época no indicaba sólo el ordenado *in sacris* sino también el ‘hombre de letras’, ‘escolar’, ‘estudiante’, etc. Sin embargo, aunque no

aparezcan sus nombres, muchos de los poemas de los *Carmina Burana* pertenecen a escritores muy conocidos, desde poetas clásicos como Ovidio hasta poetas medievales como Hilario de Orleans, Archipoeta de Colonia, Gautier de Châtillon, Pedro de Blois, etc.

Particularmente interesante resultan los capítulos dedicados a «Los modelos» y «Los temas y sus manifestaciones literarias» que ocupan las págs. 26 a 34. Respecto a los modelos, el autor pone de relieve el cambio que representó a partir de los siglos XI y XII el abandono de Virgilio como modelo único y el advenimiento de Ovidio como autor favorito de la lírica amorosa; no obstante, la Biblia, a través de la *Vulgata* de San Jerónimo y de la interpretación de los Santos Padres, sigue siendo modelo incuestionado, aunque algunos de sus libros, como el *Cantar de los Cantares*, cobre un protagonismo inusitado.

En el análisis de la variedad —e incluso originalidad— de los poemas de amor que se encuentran en los *Carmina Burana*, el profesor Montero sigue el esquema genérico propuesto por H. Brinkmann (*Geschichte der lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter*, Halle, 1925 [reimpr. Darmstadt, 1979]): 1.º Llegada de la primavera, 2.º Alabanza de la amada, y 3.º Súplica de amor. A este esquema hay que añadir múltiples variaciones, como la *pastorela*, la *descriptio pulchritudinis* de la amada, los *planctus* o lamentos de amor, el *conflictus* o *altercatio*. Tampoco debe pasarse por alto la influencia de los himnos litúrgicos, como en el poema 77 (p. 117 *Canta, pues, lengua mía las causas y el resultado...*), la del Himno a la Santa Cruz de Venancio Fortunato (II 2, 1 *Pange, lingua, gloriosi proelium certaminis*).

En un segundo apartado el autor hace referencia a algunos de los motivos recurrentes que suelen vincularse a las formas literarias descritas: en primer lugar, *la descripción de la llegada de la primavera*, como un elemento tradicional de la literatura clásica, pero que adquiere en los *Carmina Burana* una «reiteración» y una «fuerza» especiales; sigue la descripción del paisaje ideal, el *locus amoenus*; para continuar con los recursos y tópicos propios de las escuelas de retórica, como la invocación a los dioses

(Venus, Cupido), los *exempla mythologica*, el tópico del «mundo al revés» (*impossibilia* o *adynata*), la *militia amoris*, etc.

Las págs. 43 a 47 ofrecen una amplia bibliografía, repartida en dos apartados («textos» y «estudios»), que da cuenta de la enorme cantidad de ediciones y trabajos que han movido en todo el mundo los *Carmina Burana*.

No obstante, lo mejor del libro sin duda es la traducción rítmica del profesor Montero Cartelle, acompañada de numerosas notas, con sus títulos sugerentes para cada poema y acudiendo al gallego para la traducción de los versos no latinos (alemán medieval, dialecto bávaro o francés medieval). A través de ella puede entenderse por qué los *Carmina Burana* gozan de tanto prestigio en todo el mundo. Invito al lector a una lectura reposada y tranquila:

(Poema 143 «La alegría de la primavera», 3.^a estrofa)

Gloriantur
et letantur
in melle dulcedinis
qui conantur,
ut utantur
premio Cupidinis;
simus iussu Cypridis
gloriantes
et letantes
pares esse Paridis.

Se glorían
y regocijan
con la dulzura de la miel
quienes se afanan
y alcanzan
de Cupido el laurel.
Siguiendo de Venus cipria el dictamen
gloriémonos
y regocijémonos
de ser a Paris pares.

FRANCISCO GONZÁLEZ LUIS

