

Montero Cartelle, E. (ed.), *Carmina Burana (II). Poemas satírico-morales, lúdicos y de taberna*, Madrid, Akal, 2017, 282 pp.

Dieciséis años después de la publicación del primer volumen de los *Carmina Burana*¹, dedicado a los poemas de carácter amoroso, sale a la luz el presente ejemplar, que recoge la traducción a nuestro idioma de las dos colecciones de poemas restantes, a saber, los satírico-morales y los lúdicos y de taberna. Fruto ambos de la labor de un mismo traductor, Enrique Montero Cartelle, especialista en literatura erótica latina y en textos médicos de época medieval y renacentista, los dos volúmenes comparten estructura y metodología y, a pesar del tiempo transcurrido entre uno y otro, es preciso concebirllos como un todo para poder entender algunas de las decisiones tomadas por su autor a la hora de elaborar este segundo trabajo. Ciento dos son las composiciones poéticas traducidas por Montero Cartelle en esta ocasión, todas ellas precedidas de un título de su propia cosecha y de una breve explicación para poner al lector en situación antes de que se imbuya de lleno en la lectura de cada poema. Asimismo, las traslaciones castellanas van acompañadas de un nutrido grupo de notas a pie de página en las que se combinan numerosas explicaciones de *realia*, relativas a las fuentes o a los motivos literarios empleados, con referencias de carácter bibliográfico y apostillas a la propia traducción.

El volumen se abre con un breve apartado, «Abreviaturas de las obras más frecuentemente citadas», en el que se recoge el listado de abreviaturas empleadas correspondientes a los libros de la Biblia y a las ediciones y traducciones de la colección de poemas goliárdicos publicadas con anterioridad. A continuación, comienza la «Introducción» propiamente dicha, subdividida a su vez en doce apartados, que se abre con unas líneas del autor en las que este prologa el trabajo, dejando vislumbrar ya el carácter divulgativo y accesible a todo tipo de público que se hará patente en las páginas subsiguientes. El primer apartado (§1. El manuscrito) está dedicado a presentar el insigne *Codex Buranus*, custodiado a día de hoy por el Departamento de manuscritos de la Bayerische Staatsbibliothek de München con la signatura *Codex Latinus Monacensis (CLM) 4600*. Tras realizar un breve recorrido por la historia del manuscrito y proporcionar someramente algunos datos relativos a sus características codicológicas y paleográficas, Montero Cartelle expone la controversia en torno a la procedencia del códice y su llegada a la abadía de Benediktbeuern, en la que han tomado partido especialistas en la materia de la talla de Bischoff, Lipphardt o Steer².

¹ Montero Cartelle, E. (ed.) (2001), *Carmina Burana: Los poemas de amor*, Madrid, Akal.

² Cf. Hilka, A., Schumann, O. & Bischoff, B. (eds.) (1970), *Carmina Burana*, vol. I, 3, Heidelberg, Winter, X-XII; Lipphardt, W. (1982), «Zur Herkunft der *Carmina Burana*», *Literatur und bildende Kunst im Tiroler Mittelalter*, Innsbruck, Kühebacher, 29-223; Steer, G. (1983), «*Carmina Burana* in Südtirol. Zur Herkunft del CLM 4660», *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 112, 1-37.

En el segundo subapartado (§2. El contenido) se abordan la estructura y el contenido del conjunto de composiciones goliárdicas, que tradicionalmente suelen dividirse en cuatro apartados: poemas satírico-morales, poemas de amor, canciones de juego y taberna y, por último, composiciones de índole religiosa. No obstante, estas divisiones internas no siempre son coherentes y aunque, en palabras del autor, «se observa el afán por agrupar los poemas dentro de cada uno de estos apartados por grupos temáticos e incluso a poner, dentro de ellos, primero los poemas rítmicos típicos medievales y, a continuación, los métricos» (p.10), en ocasiones se descubren amalgamados poemas de temática claramente distinta. A pesar de ello, los diversos editores que se han enfrentado a la tarea de ordenar tan heterogéneo conjunto, han intentado subdividir estos cuatro apartados en grupos de poemas afines por su temática, subdivisiones que, a su vez, ha tomado como modelo Montero Cartelle para llevar a cabo la suya propia.

El tercer apartado (§3. El contexto en el que aparecen los *Carmina Burana*) está dedicado a analizar el entorno socio-cultural en el que se fraguan los *carmina* (ss. XII y XIII), haciendo especial hincapié en el s. XII por tratarse de una época de florecimiento cultural, a la que, de hecho, Haskins definió como *The Renaissance of the Twelfth Century*³. Por medio de unas pinceladas, el autor bosqueja el panorama cultural en el que se inserta este apogeo de la lírica latina medieval, para pasar a continuación a abordar la espinosa cuestión de la autoría de la obra (§4. Los autores). La colección de *Carmina Burana* se transmite anónimamente, aunque a día de hoy los autores de algunos poemas concretos ya han sido identificados; no obstante, del presente estudio se extrae que la verdadera importancia de estos poetas, conocidos como *clerici vagantes*, no radica en su individualidad, sino en su conciencia de colectividad.

El quinto apartado (§5. Los modelos y los temas), el más amplio de toda la «Introducción», está dedicado al análisis de los temas y motivos que conforman los *carmina*; por un lado, se hace alusión a aquellos motivos literarios que remiten a la formación clásica de sus autores (sátira, moralización y mitología) y, por otro, a aquellos que reflejan el influjo cristiano ejercido por la lectura de la Biblia y su exégesis a través de las obras de los Padres de la Iglesia. Los modelos paganos y cristianos coexisten en estas composiciones, proporcionándoles no solo temas y tópicos literarios de los que beber (la descripción de la llegada de la primavera, la vejez de la fortuna, la personificación de la suerte, la *militia Christi*, derivada a su vez de la *militia amoris*, o el contraste entre la juventud y la senectud, entre otros), sino también, algunos moldes genéricos: «muy típico medieval es el *conflictus* o *altercatio*, auténtica derivación poética de las *controversiae* clásicas» (p.23).

Los siguientes dos apartados (§6. El público y §7. La lengua), estrechamente vinculados entre sí, se encuentran dedicados al estudio del público al que iba destinado el *Codex Buranus* y a la lengua en la que se hallaba escrito, una suerte de koiné internacional derivada del latín clásico pero fuertemente influenciada por el latín vulgar y el latín eclesiástico, que a día de hoy se sigue conociendo como latín medieval. Este hecho supuso una gran restricción a la hora de comprender los poemas, por lo que se deduce que los destinatarios de los mismos únicamente podían ser los *clerici* o *litterati*, es decir, profesores y alumnos de escuelas y universidades y miembros de la élite civil o eclesiástica dominante que, previamente, habían pasado por estas instituciones.

³ Haskins, C.H. (1927), *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge-Mass., Harvard University Press.

La métrica y la música, a las que Montero Cartelle concede algunos párrafos en los siguientes apartados (§8. La métrica y §9. La música), son dos de los elementos fundamentales de esta colección de poemas, pues, al mismo tiempo que condicionan notablemente el *modus operandi* a la hora de traducirlos, constituyen también un factor clave para su difusión. Por lo que respecta a la versificación, en los *Carmina Burana* encontramos ejemplos tanto de versificación cuantitativa, representada principalmente por hexámetros y dísticos, como de la típica versificación rítmica medieval, cuya estrofa más empleada es la llamada ‘estrofa goliárdica’ (cuatro versos de 13 sílabas con dos hemistiquios monorrimos de esquema 7 pp. + 6 pp.). Ante esta mezcla prosódica, Montero Cartelle opta por verter en prosa la poesía cuantitativa, pero conservar la rítmica, manteniendo el verso y la estrofa como unidades y no alejándose de la rima original. En el apartado dedicado a la música, el autor se centra en la obra sinfónico-coral por excelencia basada en el *Codex Buranus*, la famosa composición de Carl Orff que, sin embargo, nada tiene que ver con las anotaciones musicales monódicas que, por medio de notación neumática, se conservan en el mencionado códice. Al hilo de esto último, Montero Cardelle aborda la pervivencia de la obra, concluyendo que, sin lugar a dudas, fue mucho más relevante en la posteridad que en la época de su composición, debido, entre otros factores, a la gran acogida que tuvo la composición del músico alemán.

Como broche final de su estudio introductorio, el autor dedica los dos últimos capítulos (§11. El texto y §12. La traducción) a hablar de la edición del texto empleada para realizar su traducción y a aclarar algunos aspectos concernientes a su modo de traducir los poemas reunidos en el *Codex Buranus*. Tildándose a sí mismo de ‘conservadurista’ en el terreno de la crítica textual y tras realizar un repaso de las distintas ediciones, traducciones y comentarios publicados en el ámbito internacional, Montero Cartelle afirma haber empleado, tal y como ya hiciera en su primer volumen, la edición de Hilka, Schumann y Bischoff⁴, teniendo también muy en cuenta las ediciones y comentarios de Bernt y Vollmann⁵. Por lo que respecta a sus principios como traductor, además de su manera de proceder en lo referente a la métrica, de la que ya hemos hablado previamente, el autor confiesa primar siempre la fidelidad al texto a la forma rítmica. Por otro lado, en aquellos casos aislados en que hay miscelánea de lenguas o en los poemas escritos en medio alto alemán, recurre al gallego, como también hiciera ya en los poemas amorosos, con el fin de evocar las reminiscencias literarias de las *Cantigas de escarnio e maldizer*, cuyos paralelismos con los poemas goliárdicos son palmarios.

Como se extrae de la síntesis realizada, el estudio introductorio del volumen no es ni demasiado extenso (cuenta con un total de treinta y tres páginas), ni excesivamente especializado, lo cual no es óbice para que contemple las cuestiones más relevantes que rodean a los *Carmina Burana* y las aborde con escrupulosidad, remitiendo a bibliografía específica para cada aspecto controvertido y dotando al lector de una perspectiva global de la obra. Del mismo modo, el autor tiene siempre presente los estudios y comentarios publicados anteriormente y, a menudo, expone las opiniones de otras autoridades en el tema, sacando a relucir los debates que han generado algu-

⁴ Cf. n. 2.

⁵ Bernt, G. (1975), *Carmina Burana, Die Lieder der Benediktbeuern Handschrift in vollständiger deutscher Übertragung*, München, Winkler-Verlag; Vollmann, B. K. (1987), *Carmina Burana, Texte und Übersetzungen*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker.

nas cuestiones en concreto. Por otra parte, el lector no debe olvidar que el presente volumen constituye la segunda parte de un todo y que, por tanto, no es difícil incurrir en la duplicación de información en sendas introducciones y, al mismo tiempo, en la omisión de ciertos datos que quizá hubieran sido de utilidad en este segundo volumen, por estar ya estos incluidos en el primero.

El cuerpo del trabajo lo conforma la traducción de los ciento dos poemas que configuran la colección de *Carmina Burana*, a excepción de los *carmina* amorios, subdivididos a su vez en: poemas satírico-morales (1-55) y lúdicos y de taberna (187-228). Todas las dificultades ante las que se halla un traductor a la hora de trasladar la lírica de una lengua a otra se encuentran en este conjunto de poemas medievales y, dado que la lengua de partida no es otra que el latín, debemos sumar a todas ellas la dificultad de traducir a nuestro idioma versos cuantitativos. Por medio de diversas soluciones que ya hemos mencionado más arriba, Montero Cartelle logra su objetivo con éxito, proporcionando una recreación de los poemas medievales fiel al original e inteligible para al lector moderno, cuya característica más destacable es la sonoridad lograda.

Tal y como resaltábamos al comienzo, cada pieza cuenta con una sucinta introducción para poner al lector en antecedentes y con numerosas notas al pie que aportan información de distinta índole acerca de la composición en cuestión, si bien, en ocasiones, el lector no alcanza a distinguir por qué ciertos apuntes se encuentran situados en un lugar o en otro. Del mismo modo, dada la mezcla de datos aportada en las notas, se echa en falta un aparato de fuentes que permita presentar esta información en concreto de manera más organizada y, así, unificar también el contenido de las notas restantes. No obstante, dejando al margen esta mixtura en las aclaraciones, es preciso destacar la calidad del continente que engloba tan valioso contenido; se trata de un volumen de factura muy cuidada, en el que, además, las erratas son casi inexistentes. En conclusión, nos hallamos ante la publicación de un trabajo muy esperado desde hace tiempo y cuya repercusión en el ámbito de la lírica medieval no dejará indiferentes a estudiosos de la materia.

Julia Aguilar Miquel
Universidad Complutense de Madrid
juliagui@ucm.es