

Carmina Burana

Antología

Selección, traducción y comentario
de Juan A. Estévez Sola



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Título original: *Carmina Burana*

Primera edición: 2006
Segunda edición: 2020

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Fotografía de Javier Ayuso

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© de la selección, la traducción, la introducción y el comentario: Juan Antonio Estévez Sola, 2006
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2006, 2020
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-1362-033-6
Depósito legal: M. 16.758-2020
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 13 Introducción, por Juan A. Estévez Sola
13 1. Los *Carmina Burana*
19 2. Contenido temático del manuscrito
20 3. Contenido genérico del manuscrito
23 4. Sobre la versificación
26 5. Los *Carmina Burana* en España
36 6. La presente traducción
37 7. La presente antología

41 Bibliografía sucinta

CARMINA BURANA

Poemas morales

- 53 I. *Manus ferens munera* (La mano que trae regalos)
56 II. *Florebat olim studium* (Floreceía otrora el estudio)
58 III. *Iudas gehennam meruit* (Judas la gehena mereció)
60 IV. *Ecce sonat in aperto* (Ya resuena a las claras)
62 V. *In terra summus rex est hoc tempore nummus*
(En la tierra rey supremo es hoy en día Dinero)
65 VI. *O Fortuna* (¡Oh fortuna!)
67 VII. *Fas et nefas* (La piedad y la impiedad caminan)
70 VIII. *Iste mundus furibundus falsa prestat gaudia*
(Este mundo loco ofrece gozos falsos)

Índice

- 71 IX. *Dum iuventus floruit* (Mientras la juventud estuvo en la flor de la edad)
- 73 X. *In huius mundi patria* (En este mundo)
- 77 XI. *Propter Sion non tacebo* (Por el amor de Sión no callaré)
- 87 XII. *Utar contra vitia carmine rebelli* (Contra los vicios un poema de protesta compondré)
- 92 XIII. *Initium sancti Evangelii secundum marcas argenti* (Comienzo del Santo Evangelio según los marcos de plata)
- 94 XIV. *Tonat evangelica clara vox in mundo ca. 1170* (Resuena clara la voz del Evangelio en el mundo)
- 98 XV. *Heu, voce flebili cogor enarrare* (¡Ay!, con voz llorosa me dispongo a contar)
- 105 XVI. *Debacchatur mundus pomo* (Enloquece cual bacante el mundo por la manzana)

Poemas amorosos

- 109 XVII. *Ianus annum circinat* (Jano el año vuelve a abrir)
- 112 XVIII. *Iam ver oritur* (Ya la primavera asoma)
- 116 XIX. *Ecce, chorus virginum* (He aquí un coro de doncellas)
- 120 XX. *Dum Diane vitrea* (Como cuando la luz cristalina de Diana)
- 124 XXI. *Saturni sidus lividum Mercurio micante* (A la azulada estrella de Saturno con el brillo de Mercurio)
- 126 XXII. *Estat florifero tempore* (En la florida estación del verano)
- 132 XXIII. *Omittamus studia* (¡Dejemos los estudios)

- 135 XXIV. *Dum caupona verterem* (A la vuelta de la taberna, por el vino embriagado)
- 141 XXV. *Si linguis angelicis loquar et humanis* (Aunque hablara la lengua de los ángeles y de los hombres)
- 151 XXVI. *Anni novi rediit novitas* (La renovación del año nuevo vuelve)
- 153 XXVII. *Estivali sub fervore* (Bajo el calor del estío)
- 155 XXVIII. *Pedro de Blois. Sevit aure spiritus* (El soplo del viento se recrudece)
- 160 XXIX. *Veris dulcis in tempore* (Con la llegada de la dulce primavera)
- 162 XXX. *De Phyllide et Flora. Anni parte florida, celo puriore* (Del año en la estación florida, cuando el cielo está más sereno)
- 183 XXXI. *Troie post excidium* (Tras de Troya el descalabro)
- 187 XXXII. *O decus, o Libye regnum, Carthaginiis urbem!* (¡Oh prez! ¡Oh reino de Libia! ¡Ciudad de Cartago!)
- 193 XXXIII. *Eia dolor!* (¡Ay dolor!)
- 200 XXXIV. *Vacillantis trutine* (De vacilante fiel)
- 204 XXXV. *O comes amoris, dolor* (¡Oh tú, dolor, del Amor compañero)
- 206 XXXVI. *Lingua mendax et dolosa* (Lengua mendaz y dolosa)
- 209 XXXVII. *Tange, sodales, citharam manu letiore* (¡Toca, compañero, la cítara con mano más alegre)
- 211 XXXVIII. *Versa est in luctum* (De luto se ha puesto)
- 215 XXXIX. *Exul ego clericus ad laborem natus* (Clérigo apátrida yo, para el trabajo nacido)

- 217 XL. *Olim lacus colueram* (Antes en un lago vivía)
 219 XLI. *Felipe, el Canciller. Dic, Christi veritas* (Dime, de Cristo Verdad)
 221 XLII. *Cedit, hiems, tua durities* (Se aleja, invierno, tu dureza)
 223 XLIII. *Ver redit optatum* (Vuelve la primavera anhelada)
 224 XLIV. *Lucis orto sidere* (De la luz con la salida de la estrella)
 226 XLV. *Tempus est iocundum, o virgines!* (¡El momento es propicio, doncellas!)
 230 XLVI. *Suscipe, flos, florem, quia flos designat amorem* (¡Flor, acepta una flor, porque la flor designa al amor!)

Poemas Lúdico-tabernarios

- 233 XLVII. *Archipoeta. Estuans intrinsecus ira vehementi* (De ira vehemente ardo por dentro)
 240 XLVIII. *De conflictu vini et aque. Denudata veritate* (Con manifiesta verdad)
 250 XLIX. *In taberna quando sumus* (Cuando estamos en la taberna)
 253 L. *Bacche, bene venies gratus et optatus* (Baco, deseado y de buen grado, bienvenido seas)
 257 LI. *Hircus quando bibit, que non sunt debita dicit* (El cabrón cuando bebe, dice lo que no debe)
 258 LII. *Qui cupit egregium scachorum ludum* (Quien pretenda conocer el afamado juego del ajedrez)
 262 LIII. *Cum «in orbem universum» decantatur «ite»* (Cuando el «id por todo el mundo» se canta)

267 Comentario

*A Juan, mi hijo, porque
mientras tanto me cantaba O Fortuna*

Introducción

1. Los *Carmina Burana*

Los *Carmina Burana* son la colección de poemas y canciones latinas medievales no religiosas más extensa que se conoce. Está formada por 229 poemas, generalmente anónimos, escritos en latín en su gran mayoría, algunos en alemán¹ y otros mezclan ambas lenguas, o mezclan el latín y el francés. Pero no es la única colección de poemas latinos medievales. Junto con ellos otras colecciones, como los *Carmina Cantabrigensia* o *Cancionero de Cambridge*, los *Carmina Rhipullensia* o *Cancionero de Ripoll*, los *Carmi-*

1. La presente antología sólo tiene por alcance los poemas compuestos en latín. Los compuestos en alemán, 47, aparecen también en otros manuscritos y se ha supuesto que se añadieron a los poemas latinos para que las muchachas pudieran participar si se cantaban para bailarlos. Unos y otros presentan tal unidad de construcción que podían cantarse con la misma melodía.

na Arundelliana o *Cancionero de Arundel*, además de otros pequeños grupos de poemas contenidos en manuscritos individuales, nos ofrecen una visión comprensiva de la poesía latina medieval europea, a la que habríamos de añadir toda la poesía medieval de autor. De lo que no cabe duda es de que se trata de la colección más famosa y difundida de todas ellas.

Nos ha sido transmitida en el manuscrito *clm 4660* de la Biblioteca de Múnich, la Bayerische Staatsbibliothek, procedente del monasterio benedictino de Benedikt-beuern (Benedictobura), en donde estaba depositado, aunque no se sepa cómo llegó hasta allí. Fue descubierto en 1803 por J. Christoph von Aretin. Al manuscrito le faltan las hojas del comienzo y del final, y algunos cuaterniones del interior se han perdido y otros se han trastocado a causa de alguna reencuadernación posterior, lo más tarde en el siglo XV. Algunas partes de los textos perdidos han sido rescatadas. Son los *Fragmenta Burana* (*clm 4660a, i-viii*).

En 1847 J. A. Schmeller, bibliotecario de Múnich, editó los *Carmina Burana* por primera vez bautizándolos con el nombre que tanta fortuna ha tenido: *Burana* no es sino la latinización de Beuern². Así que *Carmina Burana* son los «Poemas de Beuern». Con todo, y a pesar de las ediciones que han tenido los poemas hasta las más recientes, la edición de los *Carmina Burana* no ha sido algo fácil. Al contrario, la edición presenta muchas dificulta-

2. *Carmina Burana, lateinische und deutsche Lieder und Gedichte einer Handschrift des XIII Jahrhunderts aus Benedikbeuern auf der k. Bibliothek zu München* (Stuttgart, 1874).

des por diferentes motivos, especialmente los derivados de la aparición de otros manuscritos que nos han transmitido muchos de los poemas de Beuern. Ello además se ve complicado por el hecho de que los poemas y canciones se han transmitido como cantos vivos, con lo que las posibilidades de variación aumentaban: quien copiaba podía hacer suyos los poemas acercándolos a su realidad (topónimos y antropónimos) o a su gusto personal (variaciones en el número de estrofas, tono...).

W. Meyer creyó que el autor de la antología que constituye el poemario procedía de la región del Mosela, pero según F. J. E. Raby no es imposible que el manuscrito se elaborara en el mismo monasterio benedictino³. Sin embargo, datos paleográficos y otros detalles de carácter textual hacen decir a B. Bischoff⁴ que el manuscrito fue compuesto en el sur de Baviera, en la corte de un obispo de Seckau, sea Karl (1218-1231) o Heinrich (1232-1243). En 1982 G. Steer⁵ propuso el sur del Tirol, Neustift bei Brixen, ahora en la región de Bolzano, Italia, como origen del manuscrito.

Por lo que respecta a la fecha de escritura del manuscrito, en el que han intervenido varias manos con una letra minúscula gótica temprana y que está adornado con miniaturas, las fechas oscilan entre mediados y finales

3. F. J. E. Raby, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages* I-II (Oxford, 1957² = 1997), p. 257.

4. A. Hilka, O. Schumann y B. Bischoff, *Carmina Burana (Mit Benutzung der Vorarbeiten Wilhelm Meyers)* Band I. Text. 3. *Die Trink- und Spielerlieder. Die geistlicher Dramen* (Heidelberg, 1971), X-XII.

5. G. Steer, «*Carmina Burana* in Südtirol. Zur Herkunft des CLM 4660», *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 112 (1982), pp. 38-41.

del siglo XIII, incluso algunas décadas antes, sobre 1225. No obstante, hay que tener en cuenta a este respecto la presencia de relaciones de dependencia con los *Minnesänger*⁶. Una estrofa procedente de un canto de cruzada inserto en el manuscrito, en concreto el CB 168a, obra de Neidhart von Reuenthal escrita en medio alto alemán, anota hechos de 1217-1219, con lo que tenemos una fecha después de la cual debió de ser compuesto el manuscrito. Esta fecha de composición del manuscrito no quiere decir que sea a su vez la de composición de los poemas en él contenidos. Muchos de ellos son de una época más temprana, siglo XII o muy principios del XIII, y ello es especialmente evidente para aquellos poemas cuyo autor se ha podido identificar: Hugo de Angers, Hugo Primas, Godofredo de San Víctor, el Archipoeta, Gualtero de Châtillon, Felipe, el Canciller, o Pedro de Blois. Con todo, las tres quintas partes del poemario permanecen anónimas o con atribuciones dudosas y nos son

6. Del alemán *Minne*, 'amor', y *Sänger*, músico-poeta alemán, de hacia 1150-1325, semejante a los trovadores y troveros. Las canciones de amor cortés y el propio concepto llegaron a Alemania procedentes de Provenza y del norte de Francia. Como sus correspondientes franceses, los *Minnesänger* no estaban limitados al canto del amor sino que se extendían en cuestiones políticas y morales. Con todo, en el uso de estos poetas el término quedaba reducido al «amor cortés». En principio eran miembros de la alta nobleza como clase social, aunque más tarde también podían proceder de la emergente clase media. La mayoría eran «ministeriales», o miembros de la nobleza baja, quienes a su vez dependían de algún patronazgo en la corte. De las vicisitudes de una vida así proceden muchos de los motivos que ellos interpretan en sus canciones. Componían e interpretaban sus propias obras ante su público, con el que entraban en una relación directa. Walther von der Vogelweide y Neidhart von Reuenthal son nombres representativos de los *Minnesänger*.

conocidas únicamente a partir de él. Como se puede comprobar estamos ante una colección formada a partir de materiales que proceden de todas las partes de Europa, en justa correspondencia con las relaciones culturales y políticas de la época, en la que la formación y el conocimiento no conocían fronteras. Un interés profundo por la formación y el aprendizaje ponía a multitud de maestros y escolares en movimiento. Derecho en Bolonia, medicina en Salerno, teología en París eran los objetivos principales a lo largo y ancho de toda Europa. Hasta algún que otro hispano como el arzobispo de Toledo Rodrigo Jiménez de Rada, el Toledano, acudió a completar su formación en estos centros, concretamente a Bolonia y a París. En muchos casos era la atracción por el sabio la que funcionaba: conocer al gran Abelardo o seguir las enseñanzas del no menos famoso Pedro Coméstor ejerció un influjo importante y provocó un ir y venir constante de gentes a lo largo de toda Europa, del que la España de la época no se sustrajo: hasta Toledo (y antes hasta el monasterio benedictino de Santa María de Ripoll) acudían a aprender del contacto con la cultura musulmana. Y ello se veía facilitado por el uso de una lengua común, una lengua de cultura, una lengua de grupo, la *respublica clericorum*, el latín medieval. Un latín, dicho a muy grandes rasgos, derivado del latín culto pero dotado de una gran flexibilidad –gramática y estilística– procedente del influjo del latín llamado vulgar, el latín bíblico –especialmente de la Vulgata, la traducción de San Jerónimo de la Biblia–, y de la influencia de las lenguas vulgares. Este latín medieval es latín escrito (y a veces hablado) cuando el hiato entre la lengua hablada y la len-

gua escrita es ya insalvable, es decir, cuando el común de las personas habla una lengua distinta de la escrita. En palabras de Norberg, es la «continuación culta y escolar del latín de la época romana», concretamente del latín escolar y literario del bajo Imperio, es decir, del latín tardío; pero ya no es una lengua viva, ha dejado de estar sometido a la evolución de todo tipo propia de las lenguas naturales⁷. Esto último es matizado por C. Mohrmann⁸, para quien el latín medieval conlleva un dualismo que estriba en el hecho de ser, por una parte, una lengua fundada en la herencia de la Antigüedad clásica, y por otra en la herencia paleocristiana y en la religión contemporánea, que configuran un instrumento libre y autónomo genuinamente medieval. Es una lengua literaria, pero sin el impulso esencial de un pueblo que la hable y conforme en ella su vida espiritual y social; lengua de escuela, y como tal, fija y estática, pero es a la vez una lengua móvil y viva, con evolución sintáctica, neologismos y préstamos, y por tanto con una cierta espontaneidad⁹. Es una *Kunstsprache*.

Otra cuestión es la de quién tuvo el interés de reunir en un manuscrito poemas tan variados: la mayoría en latín, algunos en alemán; rítmicos la mayoría, algunos métricos; incluso algunas piezas en prosa y dramas litúrgicos.

7. D. Norberg, *Manuel pratique de latin médiéval* (París, 1968), pp. 7 y 14.

8. «Le dualisme de la latinité médiévale», *REL* 29 (1952), pp. 330-348; y «Le latin médiéval. I. Langue morte ou langue vivante?», en *Études sur le latin des chrétiens* (Roma, 1961), pp. 181-196.

9. G. Cremaschi, *Guida allo studio del latino medievale* (Padua, 1959), p. 101.

2. Contenido temático del manuscrito

Para hablar del contenido del manuscrito hemos de distinguir dos aspectos. Por un lado el contenido temático de los poemas y por otro la forma que desde el punto de vista de la composición temática tienen esos mismos poemas.

Los *Carmina Burana* contemplan una gran variedad temática dispuesta por el compilador en un orden bien cuidado, el cual no fue descubierto hasta la edición de A. Hilka y O. Schumann¹⁰: el orden de las hojas del manuscrito tal como se conocía no era el original.

La primera parte del texto, formada por las hojas 43-48, 1, 2, 3-10, 11-18, son los poemas morales y satíricos (1-55 en la edición de Hilka y Schumann). En ellos se mezclan composiciones sobre la avaricia, la envidia, la inestabilidad de la fortuna, la moral, la conversión, el deterioro de los estudios, la simonía, la situación de Roma, algún que otro himno sobre las Cruzadas, o la situación de declive moral en general, con críticas al Papa y a la curia romana, críticas a cargos y acusaciones contra los preladados, normalmente desde el bajo clero, críticas al bajo clero por su conducta, críticas al clero regular y a las órdenes religiosas, críticas contra la Iglesia entera en Bohemia en el período husita, críticas por los cismas y otros aspectos más específicos de quejas y acusaciones.

10. A. Hilka y O. Schumann, *Carmina Burana, mit Benutzung der Vorarbeiten Wilhelm Meyer. i, I. Die moralisch-satirischen Dichtungen. ii, I. Kommentar* (Heidelberg, 1930). La numeración en arábigo de los poemas a la que remite la tabla de equivalencias (*infra*) corresponde a la edición de Hilka y Schumann. Los números romanos remiten al orden de la presente antología.

El segundo gran grupo (56-186) contiene principalmente poemas sobre el amor y la naturaleza, la fortuna del amor o las cuitas de amor, cuyo tono oscila entre los delicados y sentidos hasta alguno que otro más obscuro y licencioso, pasando por una mayoría de poemas de un tono sensual generalizado: las alegrías del amor, declaraciones de amor, etc. Los hay también que ejemplifican otros tipos de relaciones: amor de sacerdotes, incestos, amores contrariados por la divinidad (Dido y Eneas), adulterios, etc. Junto a estos poemas están los de lamento por algún motivo, incluidos los lamentos paródicos, como el del cisne asado de *CB* 130 (XL).

El tercer grupo de poemas (187-226) lo constituyen los dedicados al vino y al juego, los lúdicos y tabernarios, aunque también los hay dedicados a criticar la vida de la corte o parodias. A menudo se les ha querido presentar como ejemplo de la vida de los «goliardos» o de los «clérigos vagantes».

Por último (227-228) aparecen dos dramas litúrgicos, uno sobre la Navidad y otro sobre el rey de Egipto.

Adiciones tardías son los 26 poemas que quedan, y que pertenecen al siglo XIV.

3. Contenido genérico del manuscrito

La gran variedad temática y de autores se refleja también en la pluralidad de formas poéticas y retóricas: diálogos, debates, sátira, parodia, pastorelas, poemas de alabanza, plantos, etc., incluso algún que otro texto en prosa. De

entre éstas se pueden destacar la pastorela, el planto, la parodia y la *altercatio*.

La pastorela es un tipo de poesía erótica representada en los poemas buranos y que además tiene una amplia difusión en las literaturas románicas. Es un tipo de composición en la que se describe el encuentro de un clérigo o de un caballero con una pastora. Lo normal es que la pastora, a la que se le reconoce un nivel intelectual mayor o menor, sea objeto de requiebros o regalos con el fin de alcanzar una aventura erótica.

El planto medieval es una composición de lamento, en prosa o verso, escrita en latín o en lengua vernácula, que trata tanto de personas o temas religiosos como seculares, y que terminó siendo muy popular a lo largo y ancho de toda Europa.

La parodia¹¹ es una imitación consciente de un texto anterior de forma irónica, con la suficiente claridad como para que el texto parodiado siempre pueda reconocerse; de no ser así, el resultado pierde el efecto crítico y cómico. Se trata, pues, de deformar un original tanto como permita el reconocimiento por parte del lector del modelo en el que se basa. Es frecuente que la parodia surja por saturación de unas formas convertidas en estereotipadas, dando lugar a la renovación de unas formas cristalizadas e inaugurando una nueva etapa que rompe con la tradición heredada. La parodia puede limitarse a un personaje, un motivo, etc.

11. M. Bayless, *Parody in the Middle Ages: the Latin tradition* (Ann Arbor, 1996). Y C. Cardelle de Hartmann, *Parodie in den Carmina Burana* (Zürich, 2014).

La *altercatio*¹² ('debate', 'conflicto', etc.) es un género literario caracterizado por la forma dialogada en que dos personajes o dos personificaciones exponen sus doctrinas o sus puntos de vista acerca de algo: alabanza y vituperio de personas, pensamientos, modos de vida y costumbres, objetos, etc. Así, podemos encontrar debates entre cuerpo y alma, primavera e invierno, maestro y discípulo, virtudes y vicios, mosquito y mosca, espíritu y carne, cuerpo y alma, y muchos otros¹³. Las opiniones pueden exponerse de diversas maneras, en verso o en prosa, en forma de diálogo o de discurso. El debate puede ofrecer una solución o dejarse abierto, sin aparecer vencidos o vencedores. Su origen se encuentra en la literatura clásica y aparece ligado a géneros literarios diversos: desde las *Églogas* de Virgilio, Calpurnio o los *Bucolica Einsidlensia*¹⁴ a los ejercicios escolares en los que se ponía en práctica la retórica epidíctica, pasando por la fabulística con su exposición de virtudes y vicios, etc. El desarrollo del género en época medieval, desde la *Ecloga Theoduli*, que confronta mitología y Antiguo Testamen-

12. El trabajo clásico sobre el tema es el de H. Walter, *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters* (Múnich, 1920). Hay reedición con puesta al día de P. G. Schmidt (Hildesheim, 1984). Véase también I. Ders, «Conflictus», en *Lo spazio letterario del medioevo*, 1: *Il medioevo latino*, vol. 1: *La produzione del testo*, tomo 2 (Roma, 1993), pp. 157-169.

13. Hasta 46 ejemplos recoge P. Stotz en «Conflictus. Il contrasto poetico nella letteratura latina medievale», en *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle origini*, M. Pedroni y A. Stäuble, eds. (Ravenna, 1999), pp. 165-187.

14. El género bucólico, además de formas dialogadas en algunos de los poemas, ofrece al debate medieval un sitio donde celebrarlo, el *locus amoenus*, y una época, la primavera.

to, se vio favorecido igualmente por la metodología escolástica de la enseñanza en las escuelas e incipientes universidades –las *disputationes*–, los debates eclesiásticos en los sínodos o los procesos legales. En el caso de los poemas que traducimos encontramos dos ejemplos de *altercatio*: el debate protagonizado por Filis y Flora, dos hermosas jóvenes, sobre quién es el mejor amante, si el clérigo o el caballero (92, XXX), y el debate entre el agua y el vino (193, XLVIII).

4. Sobre la versificación

Hemos de decir también algunas palabras acerca de la versificación de los poemas¹⁵. Los *Carmina Burana* recogen tanto poemas métricos como poemas rítmicos. Esto es, podemos encontrar poemas que siguen las reglas de composición de los poemas latinos antiguos –la oposición de cantidad, sílabas largas y sílabas breves–, y poemas rítmicos, aquellos que se gobiernan por la posición del acento, esto es, la oposición de sílabas tónicas y átonas, y un número de sílabas regular¹⁶. En ambos casos podemos encontrar poemas que vayan adornados con la rima o composiciones estróficas dotadas algunas de estribillo. Y es que la poesía medieval desarrolló de manera amplísima la rima, algo no bien considerado en época

15. Las obras básicas sobre la versificación medieval son la de P. Klopsch, *Einführung in die mittellateinische Verslehre* (Darmstadt, 1972), y las de D. Norberg, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale* (Estocolmo, 1958) y *Manuel pratique de Latin Médiéval* (París, 1968).

16. Hay incluso poemas que mezclan los dos tipos de métrica.

clásica, algo más difundida en la baja latinidad, especialmente como *homoiooteleuton* o similitud en la prosa, y que ahora adquiere carta de naturaleza con esquemas cada vez más complejos. Surgen además nuevos tipos de composición, como la «secuencia» y el «tropo». El origen de la primera está en el *alleluia* cantado en la misa antes del Evangelio, concretamente en la serie de melismas que los chantres y los coros entonaban sobre la vocal «a» final. Dada la complejidad de figuras melódicas cantadas sobre una sola vocal, se haría bien difícil recordar esas melodías sin palabras. La solución surgió en Francia hacia la mitad del siglo IX: bastaba con añadir palabras a los melismas del *alleluia* haciendo coincidir cada sílaba del texto a un tono de la melodía. Esta frase añadida, la llamada *sequentia cum prosa*, en principio y como se puede deducir, prácticamente se debe a un ejercicio nemotécnico y no tiene traza alguna de versificación; eso sí: está condicionada como vemos por una melodía musical preexistente. El «tropo», por su parte, cuyo origen no es menos oscuro, depende también de una melodía preexistente y de los melismas con que se entonaran otros textos litúrgicos, en este caso, parece ser, los de la liturgia de Adviento, con los que pueden estar relacionados sus orígenes¹⁷. Ambas son de las formas más significativas de entre las creaciones puramente medievales. Aquí la música es importante, de hecho ofrecía a los poetas amplias posibilidades de desplegar su arte

17. Véase D. Norberg *Manuel pratique de Latin Médiéval* (cit.), pp. 59-67; e *Introduction à l'étude de la Versification latine médiévale* (cit.), pp. 163-183.

musical; incluso se cree que las primitivas secuencias recibieron el influjo posible de la música popular, de lo que se derivaría gran parte de su éxito¹⁸.

Querría además resaltar aquí, en este somero repaso, porque es un modo de versificar muy característico de los *Carmina Burana*, el llamado verso goliárdico y su correspondiente estrofa¹⁹. Está compuesto por dos hemistiquios de 7 + 6 sílabas, el primero proparoxítono y el segundo paroxítono. Esto se representa en la notación métrica habitual como 7 pp + 6 p. Lo encontramos por ejemplo en los CB 92 (XXX) y 191 (XLVII).

18. El *Codex Buranus* tiene anotaciones musicales llamadas «neumas» o «neumas». Neumas son los signos de notación musical que se colocaban sobre las sílabas de un texto de la Edad Media (ss. VIII a XIV), empleados para escribir el canto llano. La primitiva notación se componía sobre los acentos gramaticales; luego se utilizaron puntos superpuestos. La palabra griega «neuma», que significa 'aire' o 'aliento', se usa para describir un grupo de notas, dos o más de ellas, cantadas sobre una sola sílaba, y en un solo «aliento». El signo neumático indica también la elevación o el descenso de la melodía. De acuerdo con el *Diccionario Harvard de Música* de Don Michael Randel, en el canto gregoriano se distinguen tres estilos musicales: «silábico», donde cada sílaba de texto recibe una sola nota, cuya categoría incluye mucho de la salmodia antifonal del oficio; «grupo» o «neumático», en el cual hay grupos relativamente frecuentes de dos a cuatro notas para una sola sílaba, y cuya categoría incluye la salmodia antifonal de la misa; y «melismático», en el que aparecen melismas, es decir, grupos de hasta diez o veinte notas para una sola sílaba, y cuya categoría incluye la salmodia responsorial de la misa. De tal modo que una sílaba de texto puede estar representada por una o varias notas, y al conjunto de estas últimas correspondería el nombre de neuma o melisma según el caso. En este sentido neumas y melismas son esencialmente pasajes vocales.

19. U. Müller, «Beobachtungen zu den "Carmina Burana": Eine Melodie zur Vaganten-Strophe», *Mittellateinisches Jahrbuch* 15 (1980), pp. 104 y ss.