

alejado está, por su grado de poetización, de los romances épicos o históricos.

El romance de *La muerte del príncipe D. Juan* es el ejemplo elegido para mostrar la importancia y el valor poético de la aportación moderna al Romancero. Mediante un examen de las diferentes versiones actuales, ilustra las distintas orientaciones que se siguen en cada una, las cuales producen un cambio en el espíritu del romance y en su estructura. También muestra cómo el desarrollo de un tema esbozado o la interpretación particular de un motivo abren al poema nuevos horizontes. Aprovecha esta oportunidad para discutir la distinción que establece Menéndez Pidal entre época aédica (creadora) y rapsódica (repetidora); piensa Bénichou que hay tanta creación en una como en la otra y que si se toma el romance como un puro relato poético (no como una conservación de vestigios del pasado), ambas tradiciones, antigua y moderna, son igualmente válidas.

Mediante su estudio del romance del Cid y Búcar (*Romance del rey moro que perdió Valencia*) demuestra nuevamente la desconexión, en muchos aspectos, entre el Romancero y las gestas y crónicas. Este romance, basado en un episodio del *Mío Cid* que las crónicas reproducen con algunas diferencias, no es el relato épico de una acción guerrera, sino el desarrollo de una intriga novelesca. También observa que no hay repetición en las versiones modernas, sino una toma de conciencia ante ciertos problemas planteados por el romance, a los cuales la actividad creadora trata de dar solución.

Finalmente, el examen del *Cautivo del renegado* le sirve para mostrar la renovación del sentido del romance; sigue cuidadosamente las diferentes interpretaciones y los temas nuevos que van apareciendo.

En resumen, lo que Paul Bénichou hace en este libro es exponer y sostener dos hipótesis fundamentales: a) la creación del Romancero viejo no se debe sólo a una filiación textual con la tradición anterior, sino también a una refundición y combinación de recuerdos hecha en un molde diferente, con un cambio profundo de espíritu y de técnica, y b) la tradición moderna sigue creando motivos y temas y renovando el espíritu de los romances con los elementos a su alcance.

El libro constituye un magnífico estudio sobre la creación poética moderna en el Romancero y una exposición muy clara de teorías e hipótesis que pueden abrir nuevos caminos.

MERCEDES DÍAZ ROIG

El Colegio de México.

DOROTHY CLOTELLE CLARK, *Allegory, Decalogue and deadly sins in "La Celestina"*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1968; 136 pp. (UCPMP, 91).

Tomando los pecados capitales y el Decálogo como base, la autora ha estudiado la alegoría moral en *La Celestina*, estableciendo además

una valiosa comparación entre ésta y otras obras medievales de carácter alegórico-moral. Una de las consecuencias importantes de su labor es el poder contestar desde un punto de vista nuevo muchas de las preguntas que plantea *La Celestina*. Asimismo esta monografía constituye una gran contribución a los estudios de la literatura alegórica moral de la Edad Media.

La novedad de la forma alegórica de *La Celestina* reside en haberse incluido en ella elementos de la alegoría escénica junto a los estrictamente "literarios". Para D. C. Clark, es aquí donde se encuentra la razón por la cual ha sido tan difícil clasificar la obra: "It is quite probably this dual nature, the tableau-pantomime on the one hand and the dialogue on the other, and each a completeness within itself, that has given rise to the question of identification of the *Comedia* with dramatic or novelesque genre... To me it is the consummation of medieval allegory — in part *momo*, in part poetic debate and moral and love allegory in part *enxiemplo*, didactic prose tale devised to illustrate a proverb, to conceal a precept, or to concretize an abstraction such as the concept of virtue or sin" (p. 14).

Igualmente es nueva la forma de presentarse la alegoría moral. El "autor" (D. C. Clark usa este término para referirse a los posibles autores de *La Celestina*) no sólo redujo el número de personajes típicos, sino que además cambió la distribución de los pecados, haciendo que, por una parte, diversas personas representaran el mismo pecado y, por otra, una misma persona cometiera varios pecados. Por este medio, apunta D. C. Clark, el autor logra dar cierta perspectiva a los personajes al mismo tiempo que se enriquece su dimensión dentro de la obra.

El catálogo de usos del vocabulario del pecado en *La Celestina* permite analizar las innovaciones estilísticas. El uso genérico y específico de ese vocabulario crea el fondo sobre el cual se destacan los personajes. Los derivados, sinónimos, repeticiones y variaciones de sentido dan gran riqueza (p. 8); la repetición no resulta monótona, gracias al sentido artístico del autor, quien ha sabido controlar perfectamente su dinamismo (p. 13).

Después de analizar la alegoría moral en *La Celestina*, D. C. Clark establece sus precursores. El resultado es otro valiosísimo catálogo de usos del vocabulario del pecado, con el cual se documenta el terreno común existente entre el autor de *La Celestina* y los otros moralistas medievales. La línea evolutiva, que comienza en su forma embrionaria con Berceo, llega a su culminación en el siglo xv, debido sobre todo a la mayor libertad de expresión del artista en esta última época del arte medieval: "...the composite form was rapidly developed during the fifteenth century, particularly in poetry, and with borrowings of material and techniques, form and ideas, from various non-narrative types of literature, such as philosophic treatise, proverb, sermon, religious tract, palinode, lyric and dramatic poetry, invective and vituperation and other satiric work, "confessions", and poetic debate" (p. 30).

Al hacer el cotejo del vocabulario del pecado, D. C. Clark va indicando su método de trabajo: ir apuntando su uso de modo tal, que se

pueda inferir la interpretación de lo que constituía para un autor dado un pecado mortal o el rompimiento de los diez mandamientos. En esta forma se determinan las posibles razones por las cuales se incluyeron en *La Celestina* ciertas acciones, ideas y palabras (p. 55). Igualmente busca los pasajes que sugieran otros similares en *La Celestina*, además de acciones paralelas cuyo reflejo es posible intuir. Esta reconstrucción del contexto moral en la literatura del siglo XIII al XV permite determinar el tejido moral-alegórico de *La Celestina* con cierta medida de certidumbre, lo cual constituye uno de los aspectos más positivos de la presente monografía.

Después de estudiar los precursores de la alegoría moral en *La Celestina*, D. C. Clark dedica un capítulo al análisis de las relaciones entre *Las Coplas contra los pecados mortales* de Juan de Mena y *La Comedia de Calisto y Melibea*. Le interesa ver el desarrollo dramático que dio el autor de *La Celestina* al material utilizado por Juan de Mena en sus *Coplas*: "Indeed a comparison of the two works will reveal much concerning the emergence of drama from poetic debate, which in turn reflects various literary forms and materials of the century..." (pp. 67 y 68). Muestra la autora puntos de contacto no sólo en la forma (*Las Coplas*, con excepción del *prohemio*, están escritas en diálogo como *La Celestina*), sino también en el tema "voluntad contra razón" (*Las Coplas* llegan a conocerse por ese título, y en *La Celestina* el tema aparece específicamente en el diálogo y en algunos monólogos) y también en algunos comentarios (sobre la vejez, por ejemplo). Otros puntos de contacto importantes se encuentran en la descripción de los pecados en *Las Coplas*, paralela a la caracterización de los personajes en *La Celestina*, y en el uso del vocabulario amoroso y moral.

En el capítulo final, al presentar sus conclusiones, D. C. Clark interpreta a los personajes teniendo en cuenta el fondo alegórico moral de la obra. De este modo nos hace ver el gran sentido artístico de su autor al caracterizarlos y nos hace comprender mejor el sentido de los personajes, llevados por sus pecados al trágico fin. Este aspecto del estudio es de gran importancia, por las nuevas dimensiones que adquieren los personajes dentro del marco estético-histórico preparado cuidadosamente por D. C. Clark.

Por último, haremos hincapié en las dos innovaciones estilísticas que observa la autora en la construcción alegórica de *La Celestina*: el *despliegue* (display) y el *reflejo* (reflexion). El *despliegue* "not only points up a flaw dominant in the character committing the particular sin, but contributes to individualization of character" (p. 108). El *reflejo* se usa para profundizar la perspectiva del personaje. En *La Celestina* vemos la figura de Melibea reflejada en Areusa y Elisa; la de Calisto, en Pármeno y Sempronio (p. 109). D. C. Clark explica: tanto Melibea como Elisa aparecen por primera vez en la obra en un momento de ira; tanto Melibea como Areusa muestran resistencia a Celestina al comienzo, Melibea por su honor y Areusa por fidelidad a su soldado. Calisto y Pármeno satisfacen sus deseos por medio de Celestina y los dos se exceden en su prodigalidad. Calisto y Sempronio, además de la pereza, reflejan la relación amorosa, deseada en el primero,

obtenida desde el comienzo de la obra en el segundo. Hay otros ejemplos más de este recurso estilístico; todos ellos (páginas 105-110) aportan una nueva dimensión a los personajes, o confirman por medios diferentes las que han visto otros críticos.

Precisamente este aspecto del estudio, el de dar nuevas interpretaciones o confirmar otras por medio del análisis de la alegoría moral, es, según noté al comienzo, lo que permite aclarar puntos dudosos en *La Celestina*. Por ejemplo, el predominio de una lectura esencialmente sentimental, donde prevaleció la alegoría amorosa sobre la moral, hizo necesaria la adición inmediata de los cinco actos (p. 111). También el cambio de título está relacionado con la supervivencia de la alegoría amorosa: "To the author, no doubt, there was nothing tragic about the *Comedia*, and nothing peculiarly Christian about punishment's being the consequence of sin... In the *Comedia* each character, *willed* (voluntad contra razón) what befell him. Each character's fate was in his own hands... The *Comedia* is therefore in no sense a tragedy but a presentation of facts concerning cause and effect — cause and effect in the realm of morals and behavior — an account of the normal course of events..." (p. 112).

El cambio de *Comedia* a *Tragicomedia* apunta a los que llegarían con el Renacimiento. La obra es indiscutiblemente medieval: "An exposure of *fo'l' amor*, reflecting the medieval, had to have superior merit to be able to live, as the *Comedia* turned *Tragicomedia* most respectably did, to live alongside an extolling of *fin' amor*, foreshadowing the Renaissance, with its Petrarchists and its mystics, alongside the overwhelming popular *Amadís de Gaula*" (p. 116).

Precisamente en la relación de *La Celestina* con el Renacimiento y con el Siglo de Oro se encuentran importantes cuestiones estilísticas que necesitamos estudiar. D. C. Clark apunta algunas de ellas al hablar de cómo la novela continuó la técnica de presentar los temas y sus variaciones, lo mismo que la caracterización de los personajes (pp. 24 y 25). Esta exploración debe seguirse adelante.

En suma, el fino análisis de *La Celestina*, unido al valioso estudio de la alegoría medieval, hacen de éste un libro indispensable para el lector y el estudioso de la literatura española.

RAQUEL KERSTEN

University of Wisconsin, Green Bay.

ULLA M. TRULLEMANS, *Huellas de la picaresca en Portugal*. Insula, Madrid, 1968; 255 pp.

Diversos críticos, en distintas ocasiones, han incluido diferentes obras de la literatura portuguesa de los siglos XVI y XVII en el género de la novela picaresca: así, António Saraiva llamó picaresca la *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto; igual clasificación recibieron los *Apólogos dialogais* de Francisco Manuel de Melo, tanto por Saraiva como