

señalado Casaldüero, rasgos estilísticos coincidentes entre sí y representantes de un cambio de sensibilidad estética, los cuales confirman los hallazgos de la crítica textual.

En cuanto a la polémica acerca de la prioridad de las dos obras, Fernández la resume en estas palabras: "Fuensanta, Revilla, Carmena, Cotarelo, Farinelli, Casaldüero, Blanca de los Ríos, Lida de Malkiel, Wade y Mayberry, Rogers y Sloman, he aquí los principales jalones de la historia de las variaciones del pensamiento sobre el tema importantísimo de la prioridad, posterioridad o contemporaneidad de una de las dos versiones sobre el Don Juan, de cuya solución en parte depende la fijación del texto genuino que salió de la pluma de Tirso" (p. xxxvi). Sloman, el defensor más reciente de la prioridad de *Tan largo...*, concluye su estudio declarando que esta tesis ha quedado suficientemente demostrada<sup>6</sup>. Fernández, defensor de la prioridad del *Burlador*, concluye su análisis de manera más cauta: "Este enigma seguirá tentando a otros investigadores y desafiándolos" (p. xxxvii).

No cabe duda de que los defensores de la prioridad de *Tan largo...* podrán contradecir algunas de las observaciones de Fernández, tal como ha hecho él con el caso contrario. Fernández, por ejemplo, saca argumentos de la comparación métrica para mostrar que *Tan largo...* depende del *Burlador*; pero esta comparación, a pesar de su objetividad, no deja de ser relativa, y de ella se puede decir lo que el propio editor dice de uno de los argumentos de Sloman: "Sloman, para probar que el *Tan largo* fue escrito antes que el *Burlador*, hace parar mientes en el perfecto engranaje mental de la descripción de Sevilla con el contexto siguiente. Pero otro tanto se puede decir del *Burlador*. Mírese dicha descripción por la otra faz, esto es, por el principio, y se convencerá uno de que es un verdadero pegote" (p. 124).

Lo que supera esta relatividad y da solidez a los hallazgos de Fernández son precisamente los rasgos estilísticos cuyas características coinciden con los determinados por Casaldüero como típicos de la época de Calderón. Interpretar los datos obtenidos por los rigurosos métodos de la crítica textual desde un punto de vista tan amplio que supere el relativismo de las opiniones personales del investigador, he ahí el camino que debe seguirse.

RAQUEL KERSTEN

University of Wisconsin, Green Bay.

FRANK P. CASA, *The dramatic craftsmanship of Moreto*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1966; 187 pp.

Inspirándose en el método del hispanista inglés A. Sloman, Casa ha estudiado cinco comedias de Moreto con el propósito de mostrarnos la

<sup>6</sup> ALBERT E. SLOMAN, "The two versions of *El burlador de Sevilla*", *BHS*, 42 (1965), p. 33: "The case, I submit, is proven".

integridad artística del dramaturgo en el manejo de fuentes literarias. La falta de comprensión hacia Moreto se debe, según Casa, a una perspectiva errónea que le ha hecho aparecer como poco original y aun como plaguario (pp. x-xi y p. 145). Además, explica nuestro crítico, los temas moretinos tienen poca actualidad para el lector moderno:

Committed to Christian solutions, to a view of man in his general rather than particular nature, and to reason rather than passion, Moreto seems less relevant because he was not interested in those themes, cherished by our age, that illustrate the uncertainty of man's position in the universe (p. 153).

Ambas razones, aunque ciertas, no explican completamente la impenetrabilidad que adquieren las comedias de Moreto a partir del siglo XIX. Desde 1932, año en que Ruth Lee Kennedy analiza el arte dramático de Moreto<sup>1</sup> hasta éste, en que Casa estudia su maestría dramática, la crítica no ha podido determinar todavía cuáles son las características propias y diferenciales de su estilo.

No me refiero a la determinación de los rasgos estilísticos de las comedias, ya que éstos están ampliamente ilustrados en los diversos capítulos del libro de Casa, y resumidos como sigue:

...he brought about significant modifications in the *comedia* which are due to his undeniable predilection for order [...] The *comedia* of Moreto rejects unnecessary complications, that is, any elements which do not figure importantly in the plot [...] The *graciosos* and events connected with them remain, but they are not longer irrelevant; they are integrated into the action so as to support or amplify the theme. Their witticisms are related to the action (p. 146). Most characteristic of Moreto is the long expository speech; it often appears in the first or second scene and narrates the background events that motivate the opening actions [...] The rest of the play tends to move linearly without any digressions into subplots [...] Moreto's theater is both logical and rational (p. 147).

Me refiero más bien a la ausencia de juicio estético del autor, al establecer las características del teatro de Moreto, y a la falta de presentación de un marco histórico, que nos permita apreciar la relación del dramaturgo con sus contemporáneos. La ausencia de ambos elementos (juicio estético y marco histórico) lleva al crítico, en muchos casos, a homogeneizar diferencias básicas: la locura fingida de Carlos y verdadera de Rodaja, por ejemplo. Además, y a pesar de su desecho de ser preciso, al no buscar cualidades estéticas, llega Casa a grandes generalizaciones, tanto en el estudio individual de comedias, como en la síntesis general de su trabajo. Cito dos ejemplos:

En la página 29, al finalizar su estudio sobre *San Franco de Sena* dice que aunque Moreto "does not deal with a complex theological problem, as does Tirso in *El condenado por desconfiado*, he treats with artistry and profound feeling the theme of contrition and forgive-

<sup>1</sup> Ruth Lee Kennedy, *The dramatic art of Moreto*, publicado en *Smith College Studies in Modern Languages*, vol. XIII, núms. 1-4, 1932.

ness". Sentimiento profundo y maestría es algo que puede decirse de muchos autores. Lo que interesa es saber en qué consiste la diferencia del estilo de Moreto con respecto al estilo de Tirso de Molina.

En la página 152 nos dice Casa:

This consideration of Moreto's dramatic craftsmanship reveals that the playwright had one dominant interest: the best possible expression of his themes.

Es indiscutible que esta conclusión es correcta, no sólo en cuanto a Moreto sino en cuanto a cualquier escritor que estudiemos. Lo importante es reducir esta generalización al campo visual del dramaturgo y determinar en qué consiste esa expresión artística precisamente suya.

En suma, debemos recordar que Moreto, al igual que sus contemporáneos, refundió numerosas obras anteriores. Nos queda por comprender el estilo de sus refundiciones dentro del marco histórico en que fueron elaboradas.

RAQUEL KERSTEN

University of Wisconsin, Green Bay.

DIEGO DE TORRES VILLARROEL, *La barca de Aqueronte* (1731). Édition critique d'un autographe inédit par Guy Mercadier. Centre de Recherches Hispaniques, Paris, 1969; 465 pp. (*Thèses, mémoires et travaux*, 13).

Alabada ya por RUSSELL P. SEBOLD en su reseña de *HR*, 39 (1971), 219-222, bien merece un nuevo elogio esta esmerada edición de *La barca de Aqueronte* basada en un autógrafo sin nombre, y con fecha de 1731, hallado en la H. S. A. Asistimos al detallado proceso de corroborar la mano de Torres en el ms. mediante el cotejo del autógrafo con dos cartas de la misma época y de esa misma mano (pp. 10-14, con reproducción fotográfica de una de las cartas en la p. 12 y de un folio de *La barca* en la p. 13), tras lo cual se nos ofrece un minucioso análisis de la ortografía y de otras características de la escritura torresiana, muy útil para quienes, como JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS ("Puntualizando un dato en la biografía de Torres Villarroel", *Miscelánea erudita*, Madrid, 1957, p. 36, nota 2), sospechan que la obra de Torres comprende bastante más que lo conocido. Con la misma minuciosidad se nos presenta el texto de *La barca*, cuya "disposition originale" (p. 42) se mantiene, hasta el punto de lograrse una coincidencia exacta entre las páginas de esta edición y los folios del ms. en cuanto al número de palabras por línea y al número de líneas por folio y página, si bien, por otro lado, se ha modernizado y modificado el texto en ciertos sentidos (véase p. 42), con el propósito de facilitarle su comprensión al lector actual. En las páginas pares está el texto de *La barca*; en las impares, en la parte superior, aparecen enmiendas hechas por el propio Torres, a veces con