

## AUTOCRITICA Y DEFENSA DEL « MARDOQUEO » DE JUAN CLIMACO SALAZAR

por John Dowling (Universidad de Georgia)

En 1765, Carlos III prohibió la representación de autos sacramentales y renovó la prohibición de comedias de santos, géneros muy arraigados en la cultura española, pero ya decadentes (Cotarelo 657). En un siglo cada vez más secularizado, tampoco florecía el drama bíblico que antes había gozado de gran aprecio presentando temas del Antiguo Testamento. Por eso, en el ambiente secular de la Ilustración, se destaca el drama bíblico, *Mardoqueo*, de Juan Clímaco de Salazar, publicado en Madrid en 1791.

El drama de Salazar ha merecido los elogios de Menéndez y Pelayo, crítico normalmente enemigo de la estética del XVIII, quien juzga que el *Mardoqueo* es « muy digno de ser separado y distinguido honoríficamente del fárrago de tragedias clásicas del siglo [XVIII], porque pocas hay tan bien escritas y en que la elocuencia poética sea tan noble y robusta » (*Estudios*, I, p. 196). El drama ofrece interés, además — y éste es el asunto de mi estudio — por la correspondencia del autor, residente en Italia, con varios literatos españoles que formaban parte del círculo de Leandro Fernández de Moratín. En sus cartas, Salazar escribe detalladamente sobre su tragedia, haciendo una autocrítica y defensa de ella. De la correspondencia se infiere el triunfo ya próximo del modo neoclásico. Las cartas, fechadas entre 1787 y 1790, precediendo así a la primera edición de la tragedia, coinciden con la publicación de *La belleza ideal* (1787) de Esteban de Arteaga, *La derrota de los pedantes* (1789) de Moratín, la segunda edición de

*La poética* (1789) de Ignacio de Luzán, y el estreno de *El viejo y la niña* (1790) — obras que representan el cercano apogeo del Neoclasicismo en España.

Juan Clímaco de Salazar, natural de Caravaca (Murcia), nació el 30 de marzo de 1744<sup>1</sup>. Por ser jesuita, emigró de España en 1767 cuando la expulsión de la Compañía, decretada por Carlos III. Salazar se estableció, con otros muchos de sus hermanos de religión, en la Emilia Romana, donde contribuyó a la intensa vida intelectual de los exiliados. Al final de su vida, restablecida la Compañía en España, volvió a su país natal para fallecer en Hellín (Albacete) en 1815 (Menéndez y Pelayo, *Estudios*, I, p. 196).

El *Mardoqueo*, único drama que publicó Salazar, está basado en el Libro de Ester del Antiguo Testamento. Ester, hermosa judía elevada a reina por el empeño de su tío Mardoqueo, cautiva la voluntad del rey Asuero y, en conflicto con un hombre malvado, Amán, emplea su poder para salvar a un pueblo perseguido.

El tema ha despertado el interés de varios escritores dramáticos. Lope de Vega lo trata en *La bella Ester* (1610)<sup>2</sup>. Poco después, Felipe Godínez lo dramatiza en *La reina Ester* (MS, 1613), que más tarde aparece en letras de molde con el título, *Amán y Mardoqueo, o La horca para su dueño* (1653)<sup>3</sup>. En Francia, Jean Racine utiliza el tema en su *Esther* (1689), drama que escribió

<sup>1</sup> Recibió como nombres de pila los del santo cuyo día era. San Juan Clímaco, doctor de la iglesia, que murió a los cien años de edad hacia 606 d. de J. C. *Klimax* es en griego «escalera», nombre que se dio al santo por su célebre libro, *Escalera al paraíso*, que trata del alcance de la perfección moral, empleando como símbolo una escalera de treinta peldaños (Attwater, pp. 199-200).

<sup>2</sup> El MS autógrafo de la Biblioteca Británica lleva el título *La bella Ester* y la fecha de Madrid, 5 de abril de 1610. Se publicó en la Parte XV de las comedias de Lope con el título de *La hermosa Ester* (Rennert, p. 360).

<sup>3</sup> La fecha 1613 consta en Biblioteca Nacional, Madrid, MS 3112. Hay varias ediciones dieciochescas que pudiera conocer Salazar: Madrid, 1733; Barcelona, 1757; Valencia, 1777. En la Biblioteca Municipal, Madrid, hay una edición de Salamanca, s. f., que lleva una censura fechada en agosto de 1755. Adolfo de Castro publicó documentos sobre la condenación en auto público de Godínez por inventar, entre otras cosas, en *La reina Ester*, «que el Ángel San Gabriel había revelado a la Reina Esther que el Mesías había de nacer de madre concebida sin pecado original...» (278). Entre otros estudios sobre Godínez, merecen citarse los de Menéndez Onrubia y de Rauchwürger.

para la instrucción de las jóvenes de la célebre escuela de Saint-Cyr (Abraham, pp. 135-43). De estas obras, es evidente que Salazar conocía al menos las de Lope y de Racine (Fabbri, pp. 10-11).

Cada escritor se aprovecha del tema según sus propios designios<sup>4</sup>. ¿Qué vigencia pudo tener el tema en la época de Juan Clímaco Salazar? Menéndez y Pelayo insinúa que no es difícil descubrir alusiones contemporáneas:

« Amán no es solo el favorito engraido y altanero de los sagrados libros, sino un ministro librepensador que habla de las cadenas de la superstición y del vano fantasma de la idea de Dios; una especie de personificación de los gobernantes filósofos... un Pombal o un Conde de Aranda. ¿Y quién sabe si en el pensamiento del poeta, que escribía en los primeros años del reinado de Carlos IV, y cuando parecían mitigarse los rigores con los emigrados jesuitas (que son los hebreos de la tragedia), iba a ser María Luisa la nueva Ester, que les abriese las puertas de la patria...? »  
(*Estudios*, I, p. 197).

Maurizio Fabbri ha elaborado magistralmente los designios que preconiza Salazar en su *Mardoqueo*. Asuero es el monarca ilustrado, benévolo. Su ministro Amán, soberbio y ambicioso, procura manipularle, como agente de la aristocracia personificada en Cársena y Tarse. Por la intervención de Ester el buen monarca eleva a Mardoqueo al poder, castigando a Amán. Moderado y sensato, Mardoqueo obra por el bien de la clase media y el pueblo (18-20). En esta interpretación, Ester, en su papel de intercesora, de mediadora, representa la Iglesia. La reina, bella y humilde, es

<sup>4</sup> En la versión de Lope, Albert Sicroff ve una « vindicación rotunda del judío » (p. 704). Se muestra Lope — dice Sicroff — « más dispuesto a jugar con el antisemitismo de sus compatriotas que a mantenerlo vivo ». En esta como en otras obras, Lope no « se limitó . . . a expresar solo lo que estaba a tono con los valores, los gustos y las creencias de sus contemporáneos ». En su comedia, *La reina Ester*, Felipe Godínez hace constatar, con « una violenta pasión mosaica », según indica Carmen Menéndez Onrubia (p. 94), « como Dios no olvida nunca al pueblo escogido, [que] . . . se ve salvado de la mezquindad de sus enemigos a través de la bondad y belleza de una mujer . . . ». El tema que deseaba implantar Racine era otro. En la vida de Ester, quería presentar a la corte versallesca la nueva regla: « détachment du monde au milieu du monde même » o sea, una vida dedicada a Dios sin huir del mundo y de los hombres (Abraham, p. 138).

la portavoz de las aspiraciones de la gente modesta y sencilla contra los aristócratas; y la Iglesia personificada en ella, vuelve a su verdadero papel de guía espiritual (42-45). Fabbri contrasta, entonces, el punto de vista de Salazar con el de Vicente García de la Huerta, quien, en su *Raquel*, como ha demostrado René Andioc, defendía la postura de la aristocracia frente al monarca y al pueblo (275-370).

La correspondencia en que Salazar comenta su tragedia consiste en 17 cartas dirigidas a corresponsales residentes en España: su sobrino Gregorio Valcárcel (2 cartas); Joaquín Ezquerro, profesor en los Reales Estudios de San Isidro (6 cartas); Pedro Estala, sacerdote, antologista de poesía española y traductor de tragedias clásicas (3 cartas); Juan Pablo Forner, abogado, crítico y autor de una ficción satírica, *Exequias de la lengua castellana* (4 cartas); Ignacio García Malo, traductor de la *Iliada* y de óperas de Metastasio y autor de una tragedia, *Doña María Pacheco* (una carta); y Leandro Fernández de Moratín, joven comediógrafo, todavía sin estrenar, y autor de sátiras literarias (una carta). Esta correspondencia se encuentra en el archivo de Don Antonio Rodríguez Moñino; su viuda, Doña María Brey, con la generosidad que también caracterizaba a su marido, me la ha prestado.

De las cartas de Salazar se desprende que los corresponsales animan al novel dramaturgo a pensar no sólo en la publicación de su tragedia sino también en una representación en Madrid. Salazar escribe a Juan Pablo Forner que ha considerado su sagrada tragedia « más como cosa para leerse por personas juiciosas y honestas » (n. 8, 14-VII-89)<sup>5</sup>. Afirma que « jamás pensé en que ella se hubiese de representar en algún teatro público; antes bien creía entonces, como creo aora, que su justa representación es inasequible ». Sin embargo, percibimos entre líneas que Salazar se

<sup>5</sup> Véase el calendario de las cartas en la sección de documentos. Las he numerado siguiendo la cronología y colocando, por evidencia interior, las dos que no llevan fecha. Se da también en la lista el número asignado por Rodríguez Moñino, quien las agrupó por corresponsales. En el texto cito por número y fecha. Dentro de un párrafo, cuando hay más citas, se entiende que son de la misma carta si no cito otra. No debo dejar de llamar la atención sobre la fecha de la carta n. 8, que coincide con el ataque a la Bastilla por el pueblo de París.

siente halagado; pero, a pesar del interés demostrado por los corresponsales, y aunque la tragedia apareció en letras de molde en 1791, no tenemos noticia de que se representara ni en la época ni después. Por otra parte, ha sido y es una obra que se lee con gusto y delectación.

La sección más exuberante del epistolario son las seis cartas dirigidas a Joaquín Ezquerra, que son las más largas. Ezquerra había vuelto de sus estudios en Roma precisamente en 1767, el año de la expulsión de los jesuitas. Empezó a trabajar en el bufete del abogado encargado del reconocimiento de los papeles del que fue el Colegio Imperial de los jesuitas (documentos del AHN). Ahora bien, el famoso y distinguido Colegio Imperial se convirtió en los Reales Estudios de San Isidro, y los neoclásicos se posesionaron de este importante centro para la indoctrinación de la juventud mejor dotada del país. En las dos décadas que siguieron, las reformas en el plan de estudios corrieron paralelas con los progresos de la literatura. Por ejemplo, los nuevos profesores laicos de los Reales Estudios eran también los censores que solía emplear el Consejo de Castilla para la aprobación de libros y comedias. Ezquerra, cuando tenía 26 años, hizo oposiciones y consiguió la pasantía de la cátedra de « buena versión y propiedad latina » (1771). Sucesivamente fue nombrado pasante de la cátedra de rudimentos y sustituto a la cátedra de poética, que después regentó. Mientras tanto, redactaba la obra periódica titulada « Memorial Literario », de marcada tendencia neoclásica.

Estamos ante el caso, entonces, de un jesuita exiliado en Italia, Salazar, que se sujeta a la crítica de un profesor, Ezquerra, del nuevo modo literario que en torno al año 1789 está triunfando en Madrid. Los dos son de la misma edad. Ezquerra por su parte, está relacionado con literatos, algo más jóvenes, del círculo de Moratín hijo. Estos desean practicar los preceptos, aprendidos por Luzán en Italia y expuestos por él medio siglo antes en su *Poética*, que habían de renovarse en la nueva edición de 1789. En las cartas, Salazar, aunque su tono es guasón, está empeñado en demostrar que su drama sigue las reglas del arte.

En una carta a Pedro Estala, dice Salazar que escribió una primera versión de su tragedia « después de la última catástrofe », o sea después de la expulsión de los jesuitas (n. 4, sf). En las casi

dos décadas, entre el comienzo de la composición y su determinación de enviarlo a España con vistas a su publicación, el drama pasaba de cuatro mil versos. Se veía su autor en la necesidad de rastigarlo severamente, según escribe a Estala:

« ... siendo la justa cantidad de la fábula y de su presentación uno de los constitutivos de la bella tragedia, me he visto precisado a cercenar actos, acortar escenas, trincar episodios, abreviar razonamientos y reducir expresiones. Pero aun después de este escrutinio, no puedo disimular que el amor propio me ha hecho dejar en mi tragedia algunas niñerías, juguetes y desahogos de mi poética puerilidad. Algo se ha de permitir y perdonar al primér parto o aborto de una musa primeriza ». (n. 4, sf)

Con penetrante conocimiento de sí mismo, añade el gárrulo autor de esta prolija correspondencia: « la concisa precisión del lenguaje trágico mal se adapta a mis labios, que quando se abren no saben cerrarse ».

Con modestia, que sospechamos que sea falsa, Salazar quiere dar a entender que, en un principio, sabía poco de teatro. Insinúa que no poseía más aparato dramático que « el que podían suministrar la obscura arte poética de Horacio, que sabía de memoria, y la inútilísima de nuestro Rengifo, que tenía en la uña » (n. 4, sf). Nos interesa que el jesuita de 1788 hable mal de una obra de larga tradición y de mucho prestigio, el *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo, también jesuita. La primera edición de su *Arte* se publicó en Salamanca en 1592, y durante toda la época barroca y todo el XVIII — porque hay una nueva edición todavía en 1795 — sirvió a estudiantes y a poetas y poetastros para escribir y criticar la literatura. Por otra parte, nos choca el tono de Salazar ante el *Arte poética* de Horacio, el escritor clásico más traducido por los poetas dieciochescos, cuya *Epístola a los Pisones* apareció, por ejemplo, en dos versiones, una de Tomás de Iriarte y otra de Fernando Lozano en el mismo año de 1777.

Salazar emplea el mismo tono despectivo hacia sí mismo al escribir sobre sus conocimientos prácticos del teatro y de sus lecturas de poetas dramáticos:

« Toda mi práctica y experiencia teatral se reducía al haber

visto algunos títeres en España, y al haber asistido a la representación de un auto sacramental en una yglesia medio arruinada de mi tierra quando apenas tenía yo uso de razón. Las comedias de Terencio expurgadas, y las tragedias de Séneca con toda la metralla de sus coros y sentencias eran los únicos modelos de comedia y de tragedia que, no sin razón, se propusieron a mi ferbiente juventud ». (n. 4, sf)

En la primera carta dirigida a Juan Pablo Forner, sugiere, burla burlando, que se inclina a los trágicos franceses e italianos, habiendo leído « todas las obras dramáticas de Juan Racine, algunas de Pedro Cornelio, un par de las de Voltaire y un non de las de Maffei » (n. 3, sf). Sin embargo, al escribir a Estala con seriedad sobre las influencias que han imperado en su obra, afirma que:

« ... haría violencia a mi ingenuidad disimulando que lo poco de buen gusto y discernimiento teatral que yo al presente tengo lo he adquirido en Cornelio, en Racine y en Maffei. La interesante *Mérope* de este erudito italiano, el robusto *Cid* y la inimitable *Atalia* de aquellos dos franceses y excelentes maestros en el arte de mover el corazón, han sido las fraguas en que se han refundido mi *Mardocheo* ». (n. 4, sf)

Su admiración por este triunvirato se trasluce a través de toda la correspondencia. En una carta a Ezquerria, declara que « para coordinar bien una acción trágica y representarla naturalmente, ... sirven maravillosamente Pedro Cornelio, Juan Racine y el Marqués Maffei » (n. 13, 16-IX-89). En otra carta a Estala, dice que ha leído todo el teatro de Voltaire. Su actitud no es nada equívoca: « fuera de la *Semíramis*, en cuya acción hay un gran fondo de tragedia, todo lo demás o son sátiras contra la religión christiana y sus prácticas y ministros, o disertaciones de una moral que no es provabilista, o filípicas contra el gobierno monárchico, o entusiasmos de la que llaman filosofía, o gerigonzas de amor » (n. 6, 25-III-89). De Voltaire habría tomado Salazar, tal vez, su actitud hacia el mayor escritor dramático inglés. En una carta a Moratín — futuro traductor del *Hamlet* — se refiere a « las monstruosas indecencias de Shakespear » (n. 16, 11-XI-89).

Con los dos grandes escritores dramáticos del Siglo de Oro en España, se muestra Salazar más benigno que con Shakespeare al referirse a « las irregularidades de nuestro admirable Lope, de nuestro inimitable Calderón » (n. 16, 11-XI-89). En efecto, Salazar no es un furibundo defensor de las reglas por encima del interés dramático. Cuenta que un amigo suyo, « sabidor de que yo andaba tras calzarme el coturno castellano, me puso en las manos ... las dos buenas tragedias, [*Virginia* y *Ataúlfo*], de nuestro arreglado Montiano. Es de lo mejor que he leído en castellano, ... pero en [su] arregladísimo estilo ... no encuentro nada que admirar ni que imitar » (n. 13, 16-IX-89). Falta, en su opinión, « la grave y magestuosa energía que debe animar el trágico language ». Muchos años después, Moratín hijo, con mirada retrospectiva, había de confesar que las arregladas comedias de su padre carecían de « fuerza cómica » (*Discurso preliminar*, p. 316). En la opinión de Salazar, falta « fuerza trágica » en las tragedias de Montiano, y esa fuerza debe encontrarse precisamente en el lenguaje.

En la autocrítica y defensa de su *Mardoqueo*, Salazar destaca tres aspectos del drama: el lenguaje, la acción y el carácter: y hace hincapié sobre todo en el lenguaje. Después de veinte años pasados en Italia, estaba preocupado por su dominio de la lengua castellana. Al enviar a su sobrino Gregorio unos versos a modo de epitalamio por las bodas del hermano de éste, confesó nuestro autor: « escribí la sobredicha canción en toscano, porque como ya son más los años en que chapurro el italiano que los en que hablé el castellano puro, la lengua se me va más fácilmente a las palabras y frases de esta tierra que a las de la mía » (n. 1, 28-III-87). Por esta razón, Salazar envió al sobrino un ejemplar de su tragedia para que éste le señalara « los defectos de lengua ... que en ella se notasen » (n. 2, 26-XI-88). El sobrino, impresionado por la obra de su tío, la mostró a sus amigos del círculo de Moratín hijo, y el resultado fue esta correspondencia.

Salazar se había esforzado para que quedara bien el lenguaje de su tragedia. « Si vieras el original de mi *Mardocheo* », escribía al sobrino, « te harías cruces y tapparías los ojos de miedo y horror » (n. 2, 26-XI-88). El tío sigue corrigiendo su obra a larga distancia, encargando a su sobrino que enmiende este o aquel



verso de una escena. A Ignacio García Malo, Salazar le expresa el ideal que buscaba: « Mi language en el *Mardocheo* ... no es ... igual en todas las situaciones de la tragedia; muda de tono y de expresiones según la acción muda de fuerza y de accidentes; mi estilo, en suma, es noble sin hinchazón, natural sin bageza, claro sin languidez, preciso sin obscuridad... » (n. 5, [1788]). Reconoce, sin embargo, que es difícil realizar su ideal: « asta aora el estilo mío, en general considerado, no pasa de la trágica medianía ».

Al componer su tragedia, Salazar había rechazado el alejandrino, a pesar de su admiración por los trágicos franceses. Descartó igualmente el romance heroico, o sea romance endecasílabo, favorecido por García de la Huerta, Jovellanos y otros trágicos (Navarro, pp. 295-96). Salazar prefirió el endecasílabo suelto, sin rima. Comprendemos su propósito cuando advierte a Estala, quien le ha escrito sobre una posible representación: « Si llegase a efecto dicha representación, encargue Vd. en mi nombre a los representantes que no hagan cuenta de relatar versos, sino de conversar en una métrica prosa, como lo es y debe ser toda prosa bien entonada y que no es trivial y familiar » (n. 6, 25-III-89).

Un estilo elevado y « una métrica prosa » son la difícil meta a que aspira Salazar, aunque en lengua castellana no encuentra, dice, el ejemplar adecuado. « Ningunos de los poetas trágicos castellanos que yo he leído me parece un exacto modelo para la imitación y expresión de aquella noble fuerza y elegancia que deben siempre brillar y sostenerse en las ideas y palabras que requiere la trágica representación » (n. 5, sf).

Es curioso, entonces, que un escritor que proclama con vehemencia sus necesidades y aspiraciones reaccionara con actitud defensiva cuando un crítico se atreve a insinuarle defectos en su tragedia. Ezquerria, en su crítica de *Mardoqueo*, que Salazar cita, había escrito: « Admiréme a la verdad, al punto que leí esta tragedia, del primor con que su autor maneja la lengua castellana y la levanta a la grandeza y magestad de que es capaz » (n. 13, 16-IX-89). Salazar le replica pendenciero: « Vd. hizo muy mal de admirarse... » Porque Ezquerria había escrito además: « será necesario el corregir y mudar algunos defectos e imperfecciones, e impropiedades de estilo muy dignos de perdón en quien por tan-

tos años está ya fuera de España y fuera del uso y egericio de la lengua castellana ». Salazar, que había buscado la ayuda y crítica de su sobrino por haber estado cuatro lustros fuera de la patria, se apresura a defenderse a sí mismo y a todos los jesuitas expatriados, jurando « por todas las lenguas de los papagayos de Africa, Asia y América » que: « Los que entre nosotros no sabían hablar bien el castellano en España no lo han aprendido en Italia. Pero los que allá sabían bien su lengua aquí se la mantienen muy sabida y conservada como oro en paño; y pueden haberla refinado después de más de veinte años que no oyen hablar a los mozos de cordel, a los afrancesados usías, y a los bachilleres y parlantines cagatintas de Madrid » (n. 13, 16-IX-89).

Contra el cargo de Ezquerria de que divisaba « en el language mucho idiotismo italiano pero no ageno del nuestro », Salazar escribe otra arenga trayendo a cuenta y en su defensa a Garcilaso y Boscán, a Cervantes Saavedra y Saavedra Fajardo. En particular, Ezquerria había señalado « el uso y la propiedad de las trasposiciones que tan frecuentes son ». Salazar contesta dándole su regla general: « quando la ... trasposición ... del sentido o de las palabras [deja] clara y perceptible la inteligencia de la frase o del período ... no hay peligro de que entonces se resienta el genio de nuestra lengua, que puede mejorarse mucho en puntos de armonía » (n. 15, 30-IX-89).

Al criticar Ezquerria ciertos aspectos de la acción, tocó otros puntos sensibles en un autor que se preciaba de « arreglado ». Ezquerria observa, por ejemplo, que el rey Asuero se ausenta de la escena sin explicar ni por qué ni a dónde va. Salazar replica que él sabe muy bien que los « fiscales y jurisperitos de la infernal trágica legislación » han decretado que ningún personaje se vaya de la escena sin que se entienda o se declare la causa o necesidad. Pero, en nombre de la verosimilitud, afirma Salazar que en tiempo de Asuero, ni el monarca ni ningún otro gran señor ha acostumbrado « dar a sus súbditos razón y cuenta del porqué se retira a su serrallo o a su gabinete » (n. 10, 26-VIII-89).

Ezquerria insinúa que en ciertos casos Salazar ha preparado tan bien las peripecias que no causan la debida sorpresa en el espectador. Salazar, por su parte, arguye contra los golpes de teatro (n. 10, 26-VIII-89). Ezquerria se atreve a sugerir que « el

Acto IV afloja un poco a mi parecer » (n. 9, 19-VIII-89) y que advierte « poca fuerza en el Acto V » (n. 11, 2-IX-89). Salazar, observando que « las pasiones no se deben mantener en el alto grado de orgasmo en que las sufrieron Mardoqueo y Ester en el acto precedente », insiste en que la acción « se mantiene en el grado de gravedad y energía que le corresponde ». Cuando Ezquerria quiere perdonarle al autor este defecto observando que « esta es la suerte de las tragedias que acaban con éxito feliz », Salazar proclama su doctrina dramática: el éxito de toda tragedia, sea feliz o desventurado el desenlace, consiste en mantener al espectador « despierto, contento, curioso y suspenso desde la primera asta la última escena de una representación que instruya y deleite el espíritu, y enterezca y conmueba el corazón » (n. 11, 2-IX-89).

Ezquerria critica el sueño de Mardoqueo por inverosímil y no necesario. Salazar lo defiende. Recuerda, entre otros casos, el « celebrado sueño de la inimitable *Atalia* del inmortal Juan Racine » y en su propia obra lo concibe como necesario para anunciar y preparar la solución de la fábula (n. 9, 19-VIII-89).

Es leve la crítica negativa que hace Ezquerria de los personajes del drama, pero de Amán escribe que su destino « no causa compasión sino alegría pues es malo, y su castigo [es] consiguiente y justo, y el espectador ya le mira o con indiferencia o con indignación » (n. 11, 2-IX-89). Salazar contesta que lo mismo podría decirse de « la impía *Atalía* de Racine » y del « tirano marido de las tres *Méropes* de Maffei, Voltaire y Torelli ». A su Amán, insiste, el espectador no le mira ni con indignación ni con indiferencia sino con piedad y compasión.

La creación predilecta de Salazar fue el sacerdote hebreo, Abiud, que no figura ni en el relato bíblico ni en otras versiones. Al escribir Ezquerria, « Abiud nos interesa poco », Salazar se siente herido: « el buen viejo Abiud ... es hijo todo mío, y carne de mi carne, y hueso de mis huesos, y entendimiento de mi modo de entender, y en fin el objeto de mis caricias y complacencias » (n. 11, 2-IX-89). Sigue con una larga y viva defensa de su « buen viejo ». Sea dicho en su honor que Salazar reconoce, en una carta a Forner, que « Abiud es uno de los últimos personajes y puramente episódico » (n. 8, 14-VII-89). Salazar se había encari-

ñado asimismo con otro carácter protático, también de su propia creación. Se trata de Palmira, la criada de Ester que él llama « quejicosa y maltrabaja » (n. 9, 19-VIII-89). Ezquerria hubiera podido observar que hay un momento en que Salazar se acerca peligrosamente al tono de la comedia española, pero el crítico se reprime y Salazar no tiene que replicarle.

La vehemencia con que Salazar se defiende es tal que nos sorprende leer, en la penúltima carta a Ezquerria, que dice que si escribe otra tragedia, « vaya ella a parar a las manos de Vd., pues censor más benigno, creo que no lo encontrará en todo el mundo ». (n. 14, 23-IX-89). La verdad es que Salazar soporta mal la crítica ajena. El mismo se complace en señalar algún defecto de su drama, pero en realidad está orgulloso de la obra que ha creado: « después de contemplar yo el *Clytandre* y la *Medea* del inmortal Cornelio, y la primera y penúltima del insuperable Racine [se refiere a *La Tebaída* y *Ester*], miro yo con buenos ojos, y aun con paterna complacencia, a mi primogénito *Mardoqueo* » (n. 13, 16-IX-89).

Mientras Salazar todavía soñaba con estrenar su *Mardoqueo* en Madrid, ideaba y tenía casi versificado el primer acto de una nueva tragedia. El tema lo había encontrado en las anotaciones del Vellutello a Petrarca<sup>6</sup>. La heroína sería Sorismunda, cuya horrible experiencia relata Salazar, abreviadamente y con su desenfado característico, en una carta a Estala: « La infeliz Sorismunda, sin saber lo que se hacía, se cena cochifrito el corazón de su amante » (n. 6, 25-III-89). Pero Salazar ha aprendido bien las lecciones de los franceses y sabe guardar las conveniencias — *les bienséances*: « yo a lo menos quitaré el acto de comerlo para que las damas del Lavapiés no echen las tripas por la voca al asistír a tan asquerosa y horrible cena ». En realidad piensa crear una tragedia escrita según las reglas del arte: « Por lo demás, tengo reducida la acción a cinco solos personajes, a una sola cámara, al período de quatro o cinco horas de sol y una de noche ». Pero no se estrenó en Madrid el *Mardoqueo* ni — según parece —

<sup>6</sup> Alessandro Vellutello publicó en 1525 una edición de las *Rimas* con notas sobre la persona histórica de Laura y la topografía de la región de Avifión.

se llegó a terminare y publicar su *Sorismunda*. El nombre de Juan Clímaco Salazar se ha relegado a alusiones pasajeras en la historia literaria y su drama bíblico está reducido a pasto de críticos peregrinos como Maurizio Fabbri y yo. Pero como Menéndez y Pelayo insinúa, la obra merece más atención por los valores que encierra en sí: un protagonista y una noble heroína bien delineados y un tema que vuelve a cobrar vitalidad a través de los siglos. El drama ofrece además el interés de tener, en la correspondencia de Salazar con los literatos del círculo de Moratín, una curiosa auto-crítica y defensa, basadas en las reglas neoclásicas que entonces imperaban en la crítica.

#### DOCUMENTOS

Ezquerria, Joaquín, *Documentos*. Archivo Histórico Nacional, Madrid. Leg. 5441, Exp. s/n. Leg. 5443, Exp. 16; Exp. s/n. Leg. 5444, Exp. 11. Salazar, Juan Clímaco de. *Cartas*. Archivo de Antonio Rodríguez Moñino.

RM - número en el archivo; sf - sin fecha, sl - sin lugar.

Número	Fecha	Lugar	Corresponsal
1 /RM16	28-III-87	Roma	Gregorio Valcárcel
2 /RM17	26-XI-88	Roma	Gregorio Valcárcel
3 /RM4	sf (antes de 14-VII-89)	sl	Juan Pablo Forner
4 /RM1	sf (antes de 25-III-8)	sl	Pedro Estala
5 /RM14	sf [1788]	[Roma]	Ignacio García Malo
6 /RM2	25-III-89	Roma	Pedro Estala
7 /RM3	24-VI-89	Roma	Pedro Estala
8 /RM5	14-VII-89	Roma	Juan Pablo Forner
9 /RM8	19-VIII-89	Roma	Joaquín Ezquerria
10/RM9	26-VIII-89	Roma	Joaquín Ezquerria
11/RM10	2-IX-89	Roma	Joaquín Ezquerria
12/RM6	9-IX-89	Roma	Juan Pablo Forner
13/RM11	16-IX-89	Roma	Joaquín Ezquerria
14/RM12	23-IX-89	Roma	Joaquín Ezquerria
15/RM13	30-IX-89	Roma	Joaquín Ezquerria
16/RM15	11-XI-89	Roma	Leandro F. de Moratín
17/RM7	24-II-90	Roma	Juan Pablo Forner

## OBRAS CITADAS

- Abraham, Claude, *Jean Racine*, Boston, 1977.
- Andioc, René, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, 1970.
- Arteaga, Esteban, *La belleza ideal*, ed. M. Batllori, Madrid, 1955.
- Attwater, Donald, *The Penguin Dictionary of Saints*, Harmondsworth, 1970.
- Castro, Adolfo, *Noticias de la vida del Doctor Felipe Godínez*, en «Memorias de la Real Academia Española», 8 (1902), pp. 277-83.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904.
- Fabbri, Maurizio, *Conflitto ideologico e polemica "anti-Raquel" nella tragedia "Mardoqueo" di Juan Clímaco de Salazar en Finalità ideologiche e problematica letteraria in Salazar, Iriarte, Jovellanos. Tre saggi sul teatro spagnolo dell'ultimo settecento*, Pisa, 1974, pp. 9-45.
- Fernández de Moratín, Leandro, *La derrota de los pedantes*, Madrid, 1789, Benito Cano.
- *La derrota de los pedantes. Lección poética*, ed. John Dowling, Barcelona, 1973.
- *Discurso preliminar en Comedias. Obras*, BAE, 2.
- Godínez, Felipe, *Comedia famosa. Amán y Mardoqueo. Por otro título, La borca para su dueño*, Salamanca, s. f. Imprenta de la Santa Cruz.
- Iriarte, Tomás, *El arte poética de Horacio, o Epístola a los Pisones*, Madrid, 1777, Imprenta Real de la Gazeta.
- Lozano, Fernando, *Traducción del Arte poética de Horacio, o Epístola a los Pisones*, Sevilla, 1777, Manuel Nicolás Vázquez.
- Luzán, Ignacio, *La poética, o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Madrid, 1789, Antonio de Sancha, 2 vols.
- *La poética, o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. Primera edición completa de ambos textos dieciochescos (1737 y 1789), ed. R. P. Sebold. Barcelona, 1977.
- Menéndez Onrubia, Carmen, *Hacia la biografía de un iluminado Judío: Felipe Godínez (1585-1659)* en «Segismundo», 13 (1977), pp. 89-130.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander, 1949, 6 tomos.
- Navarro, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse, 1956.
- Racine, Jean, *Esther. Tragédie tirée de l'Écriture Sainte. Oeuvres*, ed. Paul Mesnard, París, 1895, pp. 399-547.
- Rauchwarger, Judith, *Comedic Transformation of Biblical and Legendary Sources in Felipe Godínez "Los trabajos de Job"* en «Romanistisches Jahrbuch», 29 (1978), pp. 303-21.
- Rennert, Hugo Albert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, 1909, reed. 1967.
- Salazar, Juan Clímaco, *Mardoqueo, Tragedia en circo actos*, Madrid, 1791, Joaquín Ibarra.
- Sicroff, A. A., *Notas equívocas en dos dramatizaciones de Lope del problema judaico: "El niño inocente de la Guardia y La hermosa Ester"* en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. A. M. Gordon y E. Rugg, Toronto, 1980.
- Vega Carpio, Lope, *La hermosa Ester en Obras escogidas. Teatro*, ed. F. Sáinz de Robles, Madrid, 1955, III, pp. 101-131.