

JESUITAS, MASONES Y CONSPIRADORES: DRAMAS BOGOTANOS A MEDIADOS DEL SIGLO XIX¹

Mario García Molina
Universidad Nacional de Colombia

Durante el agitado período del medio siglo decimonónico la actividad teatral bogotana fue mínima. El aporte nacional al teatro bogotano entre 1848 y 1853 se limita a tres obras escritas y a las actividades de un grupo de estudiantes y profesores.

Las obras son: *Miguel de Cervantes*, de José Caicedo Rojas; *El Misionero*, de Eladio Vergara; y *Jacobo Molai*, de Santiago Pérez. Sólo se conservan los textos de las dos últimas ya que fueron impresas en libro.² *El Misionero*, escrito en 1850, nunca fue representado. *Jacobo Molai* fue representado en noviembre de 1851 en el Colegio del Espíritu Santo por un grupo de estudiantes organizados por Lorenzo María Lleras. Las dos obras y el trabajo realizado en el colegio de Lleras han sido entendidas hasta ahora como el fruto de un romanticismo exagerado, decadente y desarraigado de la realidad nacional. Se trataría de una etapa que afortunadamente fue superada poco tiempo después, gracias al costumbrismo y al realismo.

Los dramas están, no obstante, llenos de alusiones a la política del momento porque fueron armas usadas en las batallas que perfilaron los partidos políticos. Si hoy han sido prácticamente olvidados, no es por su desarraigo de la realidad que los produjo. Al contrario, están tan inmersos en el código de mediados del XIX que ya no comprendemos su significado. En las siguientes páginas se mostrará que sólo es posible entender la producción dramática si se toma en cuenta el contexto en que fue producida.

¹ Este estudio es una adaptación de los capítulos 6 y 7 de la tesis *Cómicos, masones y liberales en el teatro bogotano, 1848-1853*, escrita por el autor para optar al título de Magister en Historia, en la Universidad Nacional de Colombia.

² Varios meses después del estreno de *Miguel de Cervantes* en 1849 por la compañía de Belaval, Caicedo Rojas perdió el manuscrito de la obra. *El Neogranadino*. 10 XI 1853, p. 411. Como el barco en que viajaba Belaval naufragó en La Habana, el texto se perdió definitivamente.

No tendría sentido contar una vez más la historia del medio siglo.³ Baste recordar que fue en esos años cuando aparecieron varias de las rupturas que no tuvieron lugar en la época de la Independencia.

Las reformas del medio siglo intentaron cambiar el panorama social, económico y político con medidas como la abolición de la esclavitud, la libertad de imprenta, la desamortización de bienes de manos muertas y la eliminación del ejército. Los ejemplos mencionados sirven para mostrar que no sólo se vivía una transformación, sino que también se tenía conciencia de ella. Tales cambios fueron patrocinados por los liberales que llevaron al poder a José Hilario López el 7 de marzo de 1849 y a José María Obando en 1853. Durante este período turbulento fueron expulsados los jesuitas (mayo de 1850) y se levantaron en armas los conservadores (julio de 1851). El teatro reflejará estos dos acontecimientos en particular y el proceso de formación de los partidos políticos en general.

Aunque éste es el momento de cristalización de los partidos políticos, las peripecias del término “liberal” ilustran en parte los vaivenes del proceso. Usada al comienzo del período estudiado, la palabra va siendo reemplazada por ‘gólgota’ o ‘draconiano’ a medida que se acentúa la división entre estos dos grupos. Una vez vencidos los draconianos después del golpe de Melo en 1854, el término “gólgota” perdería importancia. En las siguientes décadas, “radical” será la palabra preponderante.

Las actividades teatrales aquí reseñadas manifiestan más los puntos de unión que los de separación entre gólgotas y draconianos. De ahí que se prefiera hablar de ‘liberales’ para designar al grupo que apoyó el teatro, ya fuese a través de *El Neogranadino*, en el caso de gólgotas como José María Samper, ya fuese por intermedio del Colegio del Espíritu Santo, dirigido por el draconiano Lorenzo María Lleras. Las actividades dramáticas reflejaban las ideas de estos hombres y su cercanía con las logias masónicas que impulsaron la expulsión de los jesuitas. El teatro colaboró activamente en la formación de una imagen conspirativa de la Compañía de Jesús, acusándola de aliarse con los conservadores para utilizar la religión como arma política.

³ La bibliografía sobre la vida política del período es bastante extensa. Son útiles Orlando Fals Borda, *El presidente Nieto. Historia doble de la costa*. T. 2. (Bogotá: Carlos Valencia, 1986); Germán Colmenares, *Partidos políticos y clases sociales* (Bogotá: Universidad de los Andes, 1968); Luis Eduardo Nieto Arteta, *Economía y cultura en la historia de Colombia; homologías colombo-argentinas* (Bogotá: Librería Siglo XX, 1941); Gerardo Molina, *Las ideas liberales en Colombia* (Bogotá: Tercer Mundo, 1986) 23-25; Jaime Jaramillo Uribe, “Las sociedades democráticas de artesanos y la coyuntura política y social colombiana de 1848.” *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 8 (1976): 5-18.

La influencia política y anticlerical, no obstante, fue de doble vía. El teatro brindó un lenguaje a través del cual se expresaron las diferencias entre los partidos políticos y así afectó a la sociedad además de ser influido por ella.

La coincidencia entre cómicos, masones y liberales no era nueva, pero cobró impulso en el medio siglo debido a la sensación de cambio que se vivía y a la labor de un viejo santanderista: Lorenzo María Lleras. Este liberal draconiano dio vida a sus aficiones por el teatro y la educación en el Colegio del Espíritu Santo.

La tenaz labor de Lleras creó las condiciones para el auge de los cincuentas al formar un público para el teatro. Pero el Colegio era, además, un centro político cuyas manifestaciones culturales muestran que el teatro fue también una manifestación de fidelidad hacia el gobernante, similar a ciertas ceremonias coloniales. Así, el teatro no se limitaba a ser escenario. La vida misma era teatro.

El misionero: masones y jesuitas

A. Un drama antijesuita

La acción sucede en Santafé durante el reinado de Carlos III. La hija única de Don Blas, prestante personaje de la época, contraerá matrimonio con su primo Julián. El virrey Messía de la Zerda será el padrino y asistirá a la boda el tío de los novios y hermano de Don Blas, Pablo, quien vendrá para el efecto desde España, por cierto muy bien recomendado por el Rey.

Sería un panorama de felicidad si no fuera porque la familia ha caído en la red tejida por su confesor, un malvado sacerdote jesuita que seduce a la novia, Amalia, antes de partir como misionero a los llanos.

Un año más tarde, roto el compromiso y con un hijo ilegítimo, Amalia denuncia al seductor. Su padre y su exnovio presentan la queja ante el superior de los jesuitas, quien los pone frente a frente con el acusado. Allí, delante de ellos, el jesuita jura su inocencia sobre un crucifijo. Ante tamaña prueba, Blas retira la confianza en su hija e, impulsado por el jesuita, lava su honor mancillado emparedando a la infeliz. No contento con eso, el jesuita envenena al antiguo novio y convence a Blas y a su esposa de que, no teniendo ya herederos, leguen sus bienes a la compañía.

Por suerte, Pablo ya había conocido las iniquidades de los jesuitas durante su permanencia en la península. Así, gracias a su desconfianza, logra desenmascarar al criminal y salvar a Amalia (véase figura 1). Ello coincide con

la decisión real de extrañar a la Compañía de sus territorios, con lo cual se pone fin a la amenaza jesuita.



Figura 1 - El misionero

Eladio Vergara, *El Misionero*. Drama tradicional en tres actos dedicado a la administración del 7 de marzo. Bogotá, Imprenta de G. Morales y Cía., 1851.

Tal es el argumento de *El Misionero*, drama en tres actos escrito por Eladio Vergara y publicado en 1851.⁴ Aún hoy resulta difícil comprender tanta violencia. ¿Cómo explicar un ataque tan fuerte contra los jesuitas? ¿Qué sentido tenía una obra con estas características? La primera posibilidad es que se trate de una producción anómala, una curiosidad sin mayor relación con el teatro de la época. Al fin y al cabo es rechazada por Ortega Ricaurte, quien opina que el drama está “escrito con mano dura y torpe y su concepción es absurda y brutal”.⁵ Además, su primera versión no fue aceptada por la censura y tal parece que de todos modos nunca se representó.

Pero no hay que exagerar el carácter de caso extremo de *El Misionero*. En primer lugar, su autor no era ajeno al teatro. Era el mismo que había pintado el telón de boca que tanto molestara al crítico de *El Neogranadino*. Por otra parte, escribió dos dramas más: *El oidor de Santafé* y *Roland o El bandido de San Lotario*; y el juguete cómico *¿Cuál gobierno?*⁶

En segundo lugar, los temas desarrollados por los dramaturgos bogotanos solían ser laicos, si bien conservaban una moral religiosa.⁷

El que los autores de las obras anticlericales fueran a menudo católicos fervorosos no es contradictorio. Ellos se basaban en la religiosidad y la moral cristianas para condenar a la Iglesia por no practicar lo que predicaba o por su intolerancia, tal como ocurre en otra obra anticlerical, *Jacobo Molai*.

“MOLAI: Santo Padre, conducidme;
No hagáis que en mi dolor llegue al olvido
de que, aunque soís hipócrita i perverso,
soís á mis ojos sucesor de Cristo!”⁸

⁴Eladio Vergara, *El Misionero. Drama tradicional en tres actos dedicado a la administración del 7 de marzo*. Bogotá, Imprenta de G. Moralez y compañía, 1851. Biblioteca Nacional, *Fondo Quijano*, # 30, pieza 1. También se encuentra un ejemplar en la Biblioteca Luis Angel Arango.

⁵ José Vicente Ortega Ricaurte, *Historia crítica del teatro en Bogotá* (Bogotá: Ediciones Colombia, 1927) 105.

⁶ *Ibid.*, 105.

⁷ Sólo hubo dos excepciones durante todo el siglo. *Ester*, ópera de Rafael Pombo, y *Día de reyes*, obra de Siveria Espinosa de Rendón. La primera pertenece a un género muy poco trabajado por los autores nacionales del XIX y su autor era conservador, mientras que la segunda fue representada en Popayán, no en Bogotá.

⁸ Santiago Pérez, *Jacobo Molai. Drama original en cinco actos. Escrito en verso por el Doctor Santiago Pérez i representado por la primera vez en el teatro del Colegio Espiritu Santo, en la noche del sábado 15 de noviembre de 1851*. Bogotá, Imprenta del Neogranadino, 1851. Biblioteca Nacional, *Fondo Quijano Otero*, # 416, p. 89.

El autor de este drama, Santiago Pérez, quien años más tarde haría todo lo posible por recoger los ejemplares de su pecado de juventud, lo ponía en los siguientes términos en un informe de 1872:

“Con una sola generación que se eduque en los principios de la tolerancia, se obtendrá como resultado no que la religión de la mayoría de Colombia desaparezca de ella, resultado que no es el que la Constitución ni el Gobierno anhelan, sino el que ni esa religión ni otra alguna sea impuesta o mantenida por la fuerza o por el fraude, y el de que ni esa religión ni otra alguna sea presentada como obstáculo a la instrucción general, base de la República y de las libres instituciones.”⁹

B. La censura

En el caso de *El Misionero*, hay que examinar de cerca el concepto emitido por la censura, tan problemático como la obra misma. El censor, Próspero Pereira Gamba, comienza diciendo que el drama “es jeneralmente bueno, i causaría mucho efecto en el auditorio, sinó lo afectara el uso de una que otra palabra impropia.” Pero considera que la crítica literaria no es competencia de la censura y sigue adelante.

“Contrayéndose únicamente a la moralidad de ‘El Misionero’ ó a las escenas deshonestas que tenga, deduciéndose de la obra una lección de moral, no puede, en justicia, aplicársele el calificativo de contrario a las buenas costumbres; aunque la escena 4ª del acto 2º [en la que se da cuenta del careo entre Don Blas y el jesuita] revela un hecho demasiado escandaloso cometido por el Padre Lorenzo. Esta escena sería mal recibida por un público que no ha visto ni podido imaginarse tal crimen, especialmente la parte del bello secso, cándido i pudoroso, que asiste al teatro.

Pero, a pesar de la poca moral de la escena, el censor no encontró modo de variarla, pues su maligno efecto sólo sería evitado suprimiéndola, y así, “se

⁹*Informe del Director General de Instrucción Pública al Secretario de lo Interior y Relaciones Exteriores, 1872.* Citado en Rivadeneira Vargas, Antonio José. *Don Santiago Pérez. Biografía de un carácter.* Bogotá, El voto nacional, 1966, p. 17. De manera análoga, en 1864 Eladio Vergara había de firmar con sus hermanos José María y Rafael una carta en contra de la desamortización de bienes de la Iglesia. Biblioteca Nacional, *Fondo Pineda*, # 1024, pieza 70.

¹⁰ “Informe de la censura del teatro a la jefatura política del cantón, acerca de *El Misionero*”. *El Misionero...*, *op. cit.*

perdería gran parte del mérito de la pieza, por ser el hecho de que se trata una de las bases del argumento.”¹⁰ Agrega que, de no cometer el crimen del que habla, el misionero no sería un verdadero jesuita. Y, finalmente, toma su decisión.

“[...] deseando el Censor que la pieza se represente tanto porque ataca de frente las perniciosas doctrinas del jesuitismo i toda clase de fanáticos antisociales absurdos, cuanto porque es una bella producción nacional i debe estimularse el injénio, es de opinión que se devuelva al autor para que en un breve término corrija como le sea posible el defecto mencionado.”¹¹

Así pues, el censor compartía plenamente la visión antijesuita del drama. Su oposición se dirige más bien a la representación de crímenes demasiado graves en el escenario. No es claro cómo era originalmente la obra porque la que se publicó fue la versión corregida por el autor y presentada nuevamente a consideración de la censura el 24 de septiembre de 1850.

“Aunque creo que el hecho cometido por el Padre Lorenzo, relatado en la escena 4ª del acto 2º i que se ha atraído la nota de inmoral, a juicio del censor, no sería mal recibido por el público que no deja de tener idea de crimen semejante, atendiendo a que, en país en que los jesuitas se han parado ninguna clase de delito ha quedado desconocido; [...] he suprimido la censura del hecho tachado sustituyéndola por el cuadro [sic] de un perjurio cometido por el mismo Padre: pues aunque el perjurio es un crimen que no le vá en zaga al censurado, el público está más habituado a verlo cometerse, particularmente en esta época; pues delito semejante entre el jesuitismo tampoco es meramente una idea sino una práctica, i verá, sin escandalizarse, a mi “Misionero” producir un perjurio para salvarse de la pena a que precisamente se hiciera acreedor por un crimen anterior.”¹²

El párrafo anterior indica que el delito era peor que el perjurio o el emparedamiento, ya que éste último no mereció censura. Ahora bien, a partir de la entrevista con el jesuita en la escena que criticó el censor, el novio no vuelve a aparecer y Blas queda convencido de que fue él el seductor. Es probable, entonces, que en la versión original el jesuita acusara al novio y le hiciera confesar bajo tortura.¹³ Ello explicaría por qué el autor considera que

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Eladio Vergara, *El Misionero* 38-39.

el público esté más habituado a ver cometerse un perjurio “particularmente en esta época”.

Si autor y censor compartían una misma imagen del jesuita, la obra pierde parte de su carácter marginal. Aún en el caso de que no haya sido representada, *El Misionero* remite a otras obras anticlericales y antijesuitas que sí fueron puestas en escena durante la década anterior.

C. Otros dramas anticlericales

El religioso malvado, a veces un jesuita, era un personaje usual en el teatro de la década de 1840. En *Miguel de Cervantes*, drama de José Caicedo Rojas estrenado y muy aplaudido en septiembre de 1850, un enemigo del protagonista ejecuta su venganza disfrazado de religioso.¹⁴

En octubre de 1849, José Belaval escogió para su función de beneficio, *Los dos validos*, obra antijesuita del autor español Tomás Rodríguez Rubí.¹⁵ La obra fue elogiada por *El Neogranadino* y repetida la semana siguiente a instancias de algunos aficionados.¹⁶

Otras obras representadas en las que el malo era un religioso, fueron *Lucrecia Borjia* (febrero de 1849), *El triunfo de la virtud o Destrucción de la Inquisición* (20 de julio de 1849) y *Carlos II el hechizado* (agosto de 1850).¹⁷ Dramas históricos truculentos pero de gran éxito se representaban también por la misma época en España y en diversos países de América Latina.¹⁸

¹⁴ *El Neogranadino*, 2 VIII 1850, 251.

¹⁵ Rodríguez Rubí fue, al igual que otros autores de obras representadas en Bogotá, un dramaturgo español menor, hoy olvidado. Puesto que no suele ser mencionado en las historias generales de la literatura española ha sido tomado por colombiano por autores tales como Héctor H. Orjuela, *Bibliografía del teatro colombiano* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1974) 170; y Fernando González Cajiao, *Historia del teatro en Colombia* (Bogotá: Colcultura, 1986) 91-93, 95, 114. Para datos sobre Rodríguez Rubí, ver Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)* (Madrid: Cátedra, 1986) 342, 347, 348.

¹⁶ *El Neogranadino*. 19. X. 1849, 362; 26. X. 1849, 370; 2. XI. 1849, 378.

¹⁷ *El Neogranadino*. 17. II. 1849, 50; 2. XI. 1849; 384; 16. VIII. 1850, 272. La hoja suelta que anunciaba la función de Carlos II el hechizado se encuentra en Archivo General de la Nación, Archivo Restrepo, *Fondo Periódicos y hojas sueltas*, Vol. 174, caja # 89.

¹⁸ Para España, ver, Dámaso Chicharro y Julio López. “Teatro y poesía en el Romanticismo”. *Cuadernos de estudio*. Serie Literatura. #14. Madrid, Cincel, 1981, pp. 11-15. La reacción escandalizada de un crítico en Ciudad de México ante la representación de “los acentos blasfemos de un frayle apasionado” se encuentra en Luis Reyes de la Maza. *El teatro en México en la época de Santa Anna. (1840-1850)*. (México: Imprenta Universitaria, 1963) 141,

De igual modo, el motivo era común en los melodramas franceses de los años treinta. En *L'Incendiaire ou la Cure et l'Archeveque* (1831), de Decomberousse y B. Antier, por ejemplo, un sacerdote le ordena a un penitente que, para perdonarle sus pecados, incendie la propiedad de un liberal; y en *Le Jesuite* (1830), de Ducange y Pixérécourt, un hombre de religión sórdida, Judacin, ejerce su codicia y lubricidad sobre una joven a la que impulsa al suicidio.¹⁹

Pero no basta con afirmar que los motivos dramáticos franceses de los treinta llegaron aquí en los cuarenta. La cuestión es ¿por qué fueron representados en Bogotá?

La Compañía de Belaval no representaba obras anticlericales sólo por su éxito anterior en España, sino por convicción propia: pues eran manifestación de la legendaria rivalidad entre masones y jesuitas. En efecto, varios de los miembros de la compañía eran masones y fueron ellos quienes promovieron la fundación de la logia Estrella del Tequendama N° 11 a comienzos de 1849.

D. Una idea masónica

Después de vivir una pequeña edad dorada durante la Independencia y haber sido favorecidas por Santander, las sociedades secretas habían sido prohibidas por Bolívar en noviembre de 1828 para evitar otra noche septembrina. Muerto el Libertador, volvió Santander y se hizo cargo del gobierno. Pero no levantó la prohibición y la masonería suspendió sus actividades en Bogotá durante cerca de veinte años.²⁰

“En este estado de inercia permanecieron las logias capitalinas hasta finales del año de 1848, cuando arribó a Bogotá la compañía de arte dramático española **Fournier, Belaval y González**, cuyos integrantes eran en su gran mayoría miembros de la Orden. Encontraron ellos un campo abonado para la masonería y por iniciativa suya se fundó en la capital de la República la Logia

143. *Destrucción de la inquisición* ya había sido representada en Bogotá por la Compañía de Torres nueve años antes. Johnson, Harvey. “Una contrata inédita, dos programas y noticias referentes al teatro en Bogotá entre 1838 y 1840”. Carlos José Reyes y Maida Watson Espener. *Materiales para una historia del teatro en Colombia* (Bogotá: Colcultura, 1978) 147.

¹⁹ Jean Marie Thomasseau. *El melodrama* (México: Fondo de Cultura Económica, 1989) 74.

²⁰ Las actividades de la masonería en la Costa Atlántica sí continuaron. Américo Carnicelli. *Historia de la masonería colombiana (1833-1940)* (Bogotá: Cooperativa Nacional de Artes Gráficas, 1975) Vol. 2.

Estrella del Tequendama N° 11, la cual levantó columnas el día 12 de enero de 1849.”

Sus fundadores fueron:

Venerable Maestro	Francisco González, Español, artista	33°
Primer Vigilante	Manuel Ancízar, Granadino, abogado	32°
Segundo Vigilante	Francisco Villalba, Español, artista	32°
Orador	Miguel Bracho, Venezolano, Ing. matemático	3°
Secretario	Bernardino Figueroa, Español, artista	18°
Tesorero y G Sellos	Bernabé Torres, Español, comerciante	30°
Hospitalario	Juan Alzamora, Español, comerciante	3°
Maestro de Cerem	Francisco Beltrán, Granadino, comerciante	3°
Primer Diácono	Pedro Sicard, Francés, comerciante	3°
Segundo Diácono	José María Peix, Español, artista	18° ²¹

El lector habrá notado que algunos de estos nombres ya son conocidos en esta historia. Belaval, González, Villalba y Peix eran miembros de la compañía dramática; Ancízar y Torres fueron miembros del directorio de la Sociedad Protectora del Teatro; y Bracho participaba en *El Neogranadino*, el periódico de Ancízar que tanto apoyó la actividad teatral.

Más adelante se hizo miembro de la logia José María Samper, también vinculado a *El Neogranadino* y futuro autor dramático. El tercer miembro del Directorio de la Sociedad Protectora del Teatro, José Caicedo Rojas, también habría de ingresar a la masonería.²²

²¹ Américo Camicelli, *Ibid*, Vol. 1 p. 132. José María Samper. *Historia de un alma* (Medellín: Bedout, 1971) 227, 231-235. La compañía de Fournier, Belaval y González era en realidad la que había venido en 1846. En 1849 sólo vinieron los dos últimos y se unieron a Villalba, quien ya se encontraba en Bogotá. Vale la pena advertir la importancia de los masones venezolanos en el grupo que rodeaba a Ancízar. Ancízar venía de Venezuela, donde trabajó varios años y de donde trajo a los hermanos Echeverría y a los Martínez, todos litógrafos y varios de ellos masones (Camicelli, 197, 201) para trabajar en la Imprenta de *El Neogranadino*. Sobre la litografía del momento, ver Pedro María Ibáñez. *Crónicas de Bogotá*. T. IV. (Bogotá: Academia de Historia de Bogotá, Tercer Mundo, 1989) 483-486; y Efraín Sánchez Cabra. *Ramón Torres Méndez. Pintor de la Nueva Granada*. 1809-1885 (Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1987) 28-30, 162-171. Sobre la permanencia de Ancízar en Venezuela (sin referencia a la masonería), ver Jorge Ancízar-Sordo. *Manuel Ancízar* (Bogotá: Banco Popular, 1985) 20-30. Ancízar había entrado a la masonería en la Habana en 1839, poco antes de salir para Venezuela.

²² Un auge de la actividad dramática, simultáneo con una mayor preponderancia de la masonería, ya se había presentado en los años veintes, durante la primera administración de Santander entre 1821 y 1827. Si bien el nexo entre santanderismo y masonería es claro, lo mismo que aquel entre santanderismo y teatro, no hay evidencia de vínculos fuertes entre masonería y teatro.