

El púlpito anticlerical. Ilustración, deísmo y blasfemia en el teatro porteño postrevolucionario (1814-1824) ¹

Roberto Di Stefano *

1. Georges Couthon, compañero de Robespierre y Saint-Just en el Comité de Salvación Pública, propuso en 1793 a la Convención que los teatros parisinos, tras haber servido generosamente a la tiranía, fueran puestos al servicio de la libertad. Para ello debían dejar de lado las obras que habitualmente ofrecían, nefastas para las costumbres públicas, para poner sobre las tablas “tragedias republicanas, tales como ‘Brutus’, ‘Guillermo Tell’, ‘Cayo Gracus’ y otras piezas dramáticas que exalten los gloriosos acontecimientos de la Revolución y las virtudes de los defensores de la libertad”.² El teatro se sumaba de ese modo a los demás instrumentos que la revolución consideró eficaces para construir un nuevo imaginario político, definir un nuevo panteón de héroes y combatir a sus enemigos. En 1815 la prensa periódica porteña, al señalar la incongruencia entre las obras que se representaban en el coliseo de la ciudad y la necesidad de apuntalar el proceso revolucionario en marcha, observó que la causa de la patria estaba desaprovechando “la primera escuela donde puede formar el gobierno con las mejores proporciones las costumbres públicas de la Nación, y dirigir la opinión general a los intereses primarios de ella”.³ En esa “primera escuela de costumbres”, sostuvieron en coro *El Independiente*, *El Censor*, *La Gaceta* y *La Prensa Argentina*, los rioplatenses podrían ser purificados de las tan nefastas que les había inculcado la dominación despótica.⁴ Buenos Aires carecía de la larga tradición del teatro francés y estaba lejos, incluso, de la que había acumulado en la era colonial el novohispano.⁵ Existen fundadas dudas, por ejemplo, de

¹ Publicado en *Itinerarios*, Anuario del Centro de Estudios “Espacio, Memoria e Identidad” (CEEMI), Universidad Nacional de Rosario, Año 1, Nº 1 (2007), págs. 183-227. ISSN: 1851-3719.

* Investigador Independiente del Conicet con sede en el Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani” de la Universidad de Buenos Aires y Profesor Adjunto Regular de la Facultad de Ciencias Sociales de la misma Universidad. [E-mail: rdistefano@maziel.com.ar].

² Sesión de la Convención Nacional del 2 de agosto de 1793, en Claudio Rolle, Ricardo Krebs y Jacqueline Dussaillant, *La revolución francesa en sus documentos*, Santiago, Hachette-Universidad Católica de Chile, 1990, págs. 166-167.

³ *El Independiente*, Nº 3 de 24 de enero de 1815, citado por O. F. Urquiza Almandoz, “El teatro de Buenos Aires en la época de la emancipación”, *Investigaciones y Ensayos*, Nº 8 (enero-junio 1970), pág. 220.

⁴ De la dimensión pedagógica del teatro decimonónico rioplatense se han ocupado recientemente E. Molina, “Pedagogía cívica y disciplinamiento social: representaciones sobre el teatro entre 1810 y 1825”, *Prismas. Revista de historia intelectual* 8 (2004) págs. 33-58 y K. Gallo, “¿Una sociedad volteriana? Política, religión y teatro en Buenos Aires (1821-1827)”, *Entrepassados* Nº 27 (2005), págs. 117-131; Cfr. también O. Pellettieri (Dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Vol. I: “El período de constitución (1700-1884)”, Buenos Aires, galerna, 2005, en particular el capítulo II: “Teatro de intertexto neoclásico y teatro de intertexto popular (1812-1835)”, págs. 141-269. La historia del teatro argentino ha sido objeto de numerosos estudios, entre ellos M. Bosch, *Historia del teatro en Buenos Aires*, Buenos Aires, El Comercio, 1910; R. Rojas, *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata* “Los modernos”, II, en *Obras de Ricardo Rojas*, Tomo 15, Buenos Aires, La Facultad, 1925, en particular págs. 827-847 y 884-898; R. H. Castagnino, *Contribución documental a la historia del teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas (1830-1852)*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1944; del mismo autor, *Esquema de la literatura dramática argentina (1717-1949)*, Buenos Aires, Instituto de Historia del Teatro Americano, 1950, y *Milicia literaria de Mayo (ecos, crónicas y pervivencias)*, Buenos Aires, Nova, 1960, capítulos II, III, IV y X; O. F. Urquiza Almandoz, “El teatro de Buenos Aires...”, cit., págs. 217-290; B. Seibel, *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.

⁵ Sobre el teatro hispanoamericano en general cfr. A. Versényi, *Theatre in Latin America: Religion, Politics, and Culture from Cortés to the 1980s*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, especialmente los capítulos 1 a 4.

que en 1810 la "casa de comedias" estuviese en funciones. Pero a pesar de esas limitaciones en 1815 circulaban algunas obras a las que era posible echar mano, existía un "coliseo" en condiciones edilicias aceptables, había en la ciudad un grupo de actores animosos y el público culto se mostraba ávido de novedades.

La sugerencia de los periódicos fue escuchada y la tarea se puso en marcha, por lo que algunas de las obras que a partir de 1815 se pusieron en escena constituyen documentos que merecen ser tenidos en cuenta para el abordaje de los variados registros en que se declinó el discurso revolucionario.⁶ Uno de ellos es el de la crítica anticlerical, que a lo largo del siglo XIX, alimentado por diversas nutrientes, crecerá como un árbol robusto, de múltiples y frondosas ramas y cumplirá un papel de primer orden como soporte discursivo del proceso de redefinición del lugar de la religión y sus instituciones en el nuevo contexto que inaugura la revolución.⁷ El del anticlericalismo parece haber sido un lenguaje capaz de proporcionar a ese proceso un mayor grado de transparencia a los ojos de una sociedad que, más familiarizada con los códigos de la religión que con los de la política, se veía por la fuerza de los hechos obligada a sustituir demasiado rápidamente valores y concepciones heredados de la colonia. Pero esa capacidad para traducir a términos más familiares valores e ideas nuevos implica, creo, la preexistencia de una veta de crítica religiosa larvada, subrepticia e intersticial en la cultura colonial misma. El anticlericalismo, que no nace con la revolución, habría encontrado en 1810 un contexto favorable para manifestarse, desarrollarse y articularse con otros discursos. El tema no es de importancia menor: dado el papel que le cupo a lo largo del siglo XIX y en ciertas coyunturas -algunas de ellas dramáticas- de la siguiente centuria, el anticlericalismo argentino merece es una cuestión de alta relevancia para la historia religiosa, intelectual y política del país, y merece ser objeto, por tanto, de una mirada más atenta que la que le han dispensado hasta ahora los historiadores.⁸

Este artículo explora las expresiones de crítica religiosa que albergan algunas de las obras que se

Sobre el teatro de la Ilustración, F. Lafarga, "Teatro", en V. Ferrone y D. Roche (Eds.), *Diccionario histórico de la Ilustración*, Madrid, Alianza, 1998, págs. 176-185. Sobre el teatro colonial puede verse G. Viveros Maldonado, "El teatro como instrumento educativo en el México del siglo XVIII", *Estudios de Historia Novohispana* N° 12 (1992), págs. 171-180.

⁶ Un caso que ilustra muy bien el modo en que los vaivenes políticos y a las políticas de estado pueden influir sobre el discurso teatral es el del teatro negrófilo en Francia: A. Striker, "Spectacle in the Service of Humanity: The Negrophile Play in France from 1789 to 1850", *Black American Literature Forum*, Vol. 19, N° 2 (summer 1985), págs. 76-82.

⁷ Sobre los vínculos entre anticlericalismo y secularización cfr. J. De la Cueva Merino, "La democracia frailófoba. Democracia liberal y anticlericalismo durante la Restauración", en M. Suárez Cortina, *La Restauración entre el liberalismo y la democracia*, Madrid, Alianza, 1997, págs. 229-271, en particular págs. 230-236.

⁸ R. Rémond, "Anticlericalism: Some Reflections by Way of Introduction", *European Studies Research*, Vol. 13 (1983), págs. 121-126. Sobre el anticlericalismo europeo la bibliografía es extensísima. Me permito remitir al lector a algunas lecturas insoslayables: J. Salwyn Schapiro, *Anticlericalism. Conflict Between Church and State in France, Italy, and Spain*, Princeton, D. Van Nostrand Company, 1967; R. Rémond, *La secolarizzazione. Religione e società nell'Europa contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 1999, especialmente págs. 107-110; J. Sarrailh, *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Mexico, FCE, 1992, págs. 612-660; el número de *European Studies Research* en que figura el texto citado más arriba de Rémond, que contiene artículos dedicados a varios casos nacionales; E. La Parra López y M. Suárez Cortina (Eds.), *El anticlericalismo español contemporáneo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998; J. Lalouette, *La République Anticléricale. XIX-XX siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 2002. En Argentina no existe ningún trabajo específico de envergadura. Sobre el anticlericalismo de la segunda mitad del siglo XIX puede verse F. Devoto, "Catolicismo y anticlericalismo en un barrio italiano de Buenos Aires (La Boca) en la segunda mitad del siglo XIX", *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, N° 14 (abril de 1990), págs. 183-210; M. N. Cernadas de Bulnes y N. M. Buffa de Bottaro, Anticlericalismo finisecular: las reacciones de liberales y masones frente a los colegios católicos de Bahía Blanca (1890-1900), *Criterio*, N° 2.066 (marzo de 1991), págs. 84-88. El episodio más violento de la época, la quema del Colegio del Salvador, concitó la atención de varios autores, entre ellos: G. Furlong, *Historia del Colegio del Salvador y de sus irradiaciones culturales y espirituales en la Ciudad de Buenos Aires, 1617-1943*, t. II, primera parte, 1868-1943, Buenos Aires, Colegio del Salvador, 1944; C. Bollini, *¿Quién incendió la iglesia?*, Buenos Aires, Planeta, 1988; H. Sabato, *La política en las calles. Entre el voto y la movilización. Buenos Aires, 1862-1880*, Bernal, Unqui, 2004, cap. 8 de la tercera parte: "Un episodio violento".

conocieron y representaron en el coliseo de la ciudad de Buenos Aires entre 1814 y 1824. Es decir, entre el momento en que el teatro fue puesto al servicio de la revolución, momento que coincide con el de la Restauración en Europa, y la reforma eclesiástica que Buenos Aires puso en ejecución tras constituirse en estado provincial soberano luego de la debacle política de 1820.⁹ El año 1814 es importante para la historia del anticlericalismo porque fue entonces que vio la luz la traducción local del drama *El triunfo de la naturaleza*, cuya puesta en escena se vio demorada a causa de la censura hasta el año siguiente. A partir de esos años centrales de la década de 1810, mientras el anticlericalismo decimonónico europeo daba sus primeros pasos, el escenario porteño se erigió en una suerte de púlpito anticlerical desde el cual se condenaron y ridiculizaron las "supersticiones" y el "fanatismo" españoles, la reclusión monástica de los jóvenes, el poder coactivo de la Iglesia y las órdenes religiosas. A partir de 1823 el contexto muta significativamente: la provincia de Buenos Aires ha promulgado el 21 de diciembre de 1822 la polémica Ley de Reforma del Clero, que transforma significativamente la vida eclesiástica y enciende acaloradas -y por momentos violentas- disputas, instalando una coyuntura de alta conflictualidad en la que el discurso anticlerical se radicaliza. El arco temporal elegido permite advertir que el utillaje conceptual que proporciona el universo simbólico del catolicismo ilustrado cede tras la reforma el escenario a una veta de protesta que no tiene ya como blanco los abusos del poder espiritual despótico, sino el poder religioso en sentido lato, concebido ahora como una potestad cuyas manifestaciones opresivas no constituyen una desviación perversa, sino la expresión de un rasgo autoritario que le es inherente.

2. Durante la segunda mitad de la década de 1810 el tratamiento de la temática religiosa en el teatro apunta a desterrar el "fanatismo" y las "preocupaciones" que la revolución considera rasgos esenciales del andamiaje mental del antiguo régimen. Se procura, además, despojar al viejo orden de su legitimidad religiosa, tarea que constituye, como se sabe, una de las primeras preocupaciones de los revolucionarios en toda la América española: sermones y escritos de diversa índole intentaron interpretar a la luz de las Sagradas Escrituras el proceso histórico para fundamentar con ellas los derechos de los americanos, como bien ilustra el intento de fray Servando Teresa de Mier de demostrar, en su *Historia de la revolución de la Nueva España antiguamente Anáhuac* (Londres, 1813), la hipótesis de la llegada del cristianismo a América con anterioridad a la conquista española.¹⁰ Ahora se trata de transferir esa legitimidad religiosa en favor de la causa patriota, operación para nada sencilla porque aunque ambos bandos se disparan mutuamente acusaciones de impiedad, los dardos de ese tipo encuentran un blanco más fácil en la revolución que en sus adversarios, dada la general oposición del episcopado y de la Santa Sede a los movimientos insurgentes.¹¹

Para librar esos combates por la legitimidad religiosa y por la purificación de las nefastas "habitudes" coloniales se apela a un conjunto de piezas que permiten disipar las acusaciones de impiedad del enemigo y a asociar el antiguo régimen a prácticas, ideas e instituciones religiosas que la ilustración dieciochesca ha condenado, o por lo menos ha mirado con desconfianza. Así por ejemplo, una de las pocas obras escritas en Buenos Aires en esos años propone un estereotipo del disidente realista que incluye, entre otros rasgos descalificatorios, como el bajo nivel de instrucción

⁹ La expresión *estado provincial soberano* es contradictoria en sus términos, pero refleja la situación que se creó en el Río de la Plata entre la caída del Directorio en 1820 y la organización del país tras el derrocamiento de Juan Manuel de Rosas en 1852. Las contradicciones y paradojas del proceso político pueden verse en J. C. Chiaramonte, *Ciudades, provincias, Estados: Orígenes de la Nación Argentina (1800-1846)*, Buenos Aires, Ariel, 1997, especialmente la segunda parte. Véase del mismo autor *Nación y Estado en Iberoamérica. El lenguaje político en tiempos de las independencias*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004, cap. III: "La formación de los Estados nacionales en Iberoamérica".

¹⁰ Sobre los sermones revolucionarios en el Río de la Plata sugiero al lector la lectura de R. Di Stefano, "Lecturas políticas de la Biblia en la revolución rioplatense (1810-1835)", *Anuario de Historia de la Iglesia*, N° 12 (2003), págs. 201-224.

¹¹ Sobre las condenas papales puede verse P. De Leturia, *La encíclica de Pío VII sobre la revolución americana*, Sevilla, 1948 y, del mismo autor, *El archivo de la S. Congregación de negocios eclesiásticos extraordinarios y la encíclica de León XII sobre la revolución americana*, Città del Vaticano, 1952.

y la ignorancia en materia política, un fe rudimentaria que la religiosidad ilustrada no puede sino contemplar con sorna. La obra ridiculiza a los peninsulares, que en contraposición al binomio criollo-revolucionario aparecen automáticamente identificados con la postura realista. Peninsulares son, en efecto, los dos caricaturescos personajes de Fabián y Melitón, que recitan en la pieza todos los lugares comunes del discurso legitimista, entre ellos la condena de los revolucionarios como traidores e impíos. Fabián, el más rústico de ambos, se jacta de renegar de una ilustración de la que apenas tiene noticia y de profesar, en cambio, la fe del carbonero que le inculcaron en el pueblo más recóndito de las Asturias. Los criollos son, en la visión de estos personajes, "jacobinos", "francmasones" y "hugonotes", indignos del perdón de Cristo por haber promovido "una tolerancia que ataca su santa doctrina", negar la autoridad de Dios y el derecho divino de los reyes, y haber eliminado la inquisición para devorar *a piacere* sus amados libros de autores franceses, que la Iglesia ha condenado a causa de sus proposiciones heréticas.¹²

Esa crítica tímida de una religiosidad tradicional estereotipada como tosca y anacrónica es característica del universo cultural de la ilustración católica. La timidez se explica porque las sospechas de impiedad imponen, a los improvisados autores o traductores de obras, márgenes no muy cómodos para la expresión de ideas. Traspasarlos podría provocar un efecto opuesto al buscado: el castigo de la censura, la pérdida de la complicidad del público, el debilitamiento del consenso. El control oficial, y en ocasiones la autocensura de los traductores, se encargan de limar ciertas expresiones de audacia que podrían considerarse excesivas aún dentro del marco del catolicismo ilustrado. Así, por ejemplo, en el manuscrito de la obra que acabamos de comentar aparece tachada la frase en que se hace referencia a las obras francesas condenadas por la Iglesia a causa de sus contenidos heterodoxos. Así también, como veremos, el traductor de *La muerte de Sócrates* se permitió introducir en la pieza una serie de modificaciones para evitar equívocos. Son muestras de una prudencia que dejará de considerarse necesaria cuando los enfrentamientos en torno a la reforma eclesiástica provoquen el estallido de los márgenes que concedía a la crítica religiosa el universo de representaciones del catolicismo ilustrado, como tendremos ocasión de advertir en el caso de la pieza *Molina*. Dentro de esos márgenes relativamente estrechos, entre 1814 y la reforma eclesiástica de diciembre de 1822 el teatro porteño representó una serie de obras dedicadas a hostigar tres elementos del catolicismo asociados en el nuevo contexto al despotismo del antiguo régimen: la clausura monástica, la Inquisición y las órdenes religiosas.

La primera pieza que aborda de manera central la cuestión religiosa condena la práctica de los enclaustramientos forzados, bastante habitual en el orbe católico a pesar de las prohibiciones del Concilio de Trento.¹³ Editada en 1814 con prólogo de Bernardo de Monteagudo, la puesta en escena fue prohibida por la Intendencia de Policía, encargada entonces de la censura de los contenidos.¹⁴ Se trata de *El triunfo de la naturaleza*, obra de Vicente Pedro Nolasco da Cunha, traducida en Buenos Aires, según la opinión de diferentes autores, por el mismo Monteagudo, por Luis Ambrosio Morante o por Ambrosio Mitre.¹⁵ La historia, los escenarios y los personajes fueron tomados por da Cunha de *Les Incas, ou la destruction de l'empire du Pérou* de Jean François Marmontel (París, 1777), y serían recreados luego en toda una serie de composiciones literarias y piezas dramáticas.¹⁶ La historia de su representación teatral en el Río de la Plata es también muy

¹² Biblioteca Nacional, Tesoro, "Teatro Americano. Manuscritos", ms. 19.492: *El hipocrita político. Comedia en tres actos* [1819].

¹³ Cfr. por ejemplo F. Medioli, *L'Inferno monacale di Arcangela Tarabotti*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990.

¹⁴ O. F. Urquiza Almandoz, "El teatro de Buenos Aires...", cit., págs. 245-246.

¹⁵ J. M. Gutiérrez, "El Coronel Don Juan Ramón Rojas-Soldado y poeta", en *Letras Argentinas*, Buenos Aires, Jackson, 1929, págs. 106-107; M. Boch, *Historia del teatro...*, cit., pág. 60; R. Rojas, *La literatura argentina...*, cit., pág. 841. Cfr. además M. J. Viola, "El triunfo de la naturaleza", *Noticias para la historia del teatro nacional* N° 8, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1940, págs. 291-297 y O. Urquiza Almandoz, *La cultura de Buenos Aires a través de su prensa periódica, 1810-1820*, Buenos Aires, Eudeba, 1972, págs. 502-504.

¹⁶ La historia y los personajes de Marmontel habían inspirado ya un extenso poema en seis cantos de la escritora revolucionaria inglesa Helen Maria Williams, *Perù*, que vio la luz en 1784. En el Río de la Plata la popularidad de

rica: además de la traducción y puesta en escena de *El Triunfo de la naturaleza*, los personajes de Marmontel volverán a cobrar vida en 1823 en el *Molina* de Belgrano y nuevamente en 1848 en el drama *Amazampo*, escrito “por un Oriental”.¹⁷

A pesar de haber sido objeto de censura en 1814, *El triunfo de la naturaleza* se representó en 1815, nada menos que en el marco de las fiestas mayas. *La Gazeta* dedicó el 3 de junio un caluroso elogio a “la filosófica, la interesante, la magnífica tragedia” que se había ofrecido en el teatro la noche del 25 de mayo.¹⁸ La pieza aborda temas tan espinosos como la reclusión conventual forzada, el celibato sacro y la castidad religiosa, que por entonces animaban agitados debates, a través del relato de las vicisitudes de Cora, hermosa joven inca obligada por su padre a consagrarse al culto del sol en un cenobio quiteño.¹⁹ La vida que Cora se compromete a llevar en la comunidad de las vestales indígenas es una metáfora de la que abrazaban las monjas en los conventos españoles: la joven profesa un voto de por vida que la obliga a la enclaustración y a adoptar “todo aquello... que combata a la naturaleza”. De la inocente Cora se enamora perdidamente Alonso de Molina, un caballero español que ha combatido por la libertad del reino incaico y que demuestra escaso aprecio por los rigores de la vida monástica. Molina se manifiesta más bien convencido de que los dictámenes de la verdadera religión y los de la naturaleza no pueden oponerse, porque son en realidad una misma cosa. Como en *Les Incas*, en la obra de Vicente da Cunha la ortodoxia de esa convicción, sospechosa de deísmo, viene garantizada por la predica persuasiva de fray Bartolomé de las Casas, que catapultado hacia el Perú sin el menor prurito historicista juega un papel crucial en el desarrollo de la historia, al encarnar la figura del eclesiástico contrapuesta a la del sumo sacerdote del Sol, que representa al fanatismo.

La trama se desarrolla de modo bastante lineal: Alonso, poco después de caer flechado por los encantos de la joven, acude en su rescate en ocasión de un incendio y huye con ella al campo, donde ocurre lo que todo el mundo teme. En el acto segundo el sumo sacerdote del Sol, enterado de los hechos, impone al rey el suplicio de Cora para limpiar la afrenta infligida a la religión. El acto tercero ofrece a Cora implorando la protección de Dios contra sus perseguidores, en obediencia a un precepto evangélico que la joven desconoce pero intuye, porque todo ser humano animado del espíritu de la genuina piedad está imbuido del espíritu de la verdadera fe, que excede los marcos de las religiones positivas. Esa idea queda patente en el acto que sigue durante un diálogo entre Bartolomé de las Casas y el rey: el obispo explica al monarca, con argumentaciones típicamente ilustradas, que ninguna religión verdadera puede atentar contra la libertad del hombre y la naturaleza. El rey se convence -demasiado- rápidamente y declara que su único culto ha de ser en adelante el que dictan la razón y la naturaleza. Pero el sumo sacerdote lo amenaza de inmediato con el anatema y el soberano vuelve a abrazar, aterrorizado, la insensata religión opresora. En el acto quinto el escenario aparece dominado por una pira de reminiscencias inquisitoriales en la que Cora y su padre están a punto de ser quemados en desagravio de la religión, pero Alonso irrumpe en el último minuto con una tropa de soldados y gana el favor de la multitud recordándole los servicios que ha prestado al reino. Conmovido por la escena, el rey decide derogar la ley que oprimía a Cora (“la ley sagrada cae”) y pide a sus súbditos que lo recuerden como un monarca que, a pesar de haberlo sido (sic), supo comportarse como un verdadero hombre y someter “las preocupaciones a la

Les Incas fue enorme y temprana, a pesar de que la primera versión castellana no apareció hasta 1822. El Archivo General de la Nación custodia, incluso, una traducción manuscrita al guaraní, sin fecha pero datable a mediados del siglo XIX.

¹⁷ Biblioteca Nacional, Tesoro, "Teatro Americano. Manuscritos", ms. 19.485, n. 117: *Amazampo. Drama en siete cuadros. Por un Oriental. En 1848.*

¹⁸ *La Gazeta de Buenos Aires*, 3 de junio de 1815, “Fiestas Mayas”.

¹⁹ El texto completo de la obra en *La revolución de mayo a través de los impresos de la época*, Primera serie, 1809-1815, Tomo VI, 1814-1815, compilados y concordados por Augusto E. Mallié, Buenos Aires, Comisión Nacional Ejecutiva del 150º Aniversario de la Revolución de Mayo, 1967. Sobre las controversias que le sirvieron de marco cfr. R. Di Stefano, “El debate sobre el celibato sacro y los enclaustramientos forzados en el Río de la Plata revolucionario”, en prensa en *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas*.

razón”, echar por tierra "el Altar del error” y conceder “el Triunfo a la Naturaleza”.

El contenido de la obra reúne varios de los lugares comunes de la crítica religiosa ilustrada e insinúa a la vez algunos de los que van a alimentar la prédica anticlerical decimonónica. Su mensaje moderado exalta al cristianismo como religión civilizatoria en la que la fe y la razón, el culto a Dios y el reconocimiento de las libertades del hombre, conviven de manera armónica. Como obviamente los incas no son más que una metáfora que permite a los católicos hablar del catolicismo, la condena del fanatismo toma por blanco, en realidad, las concepciones religiosas que la revolución identifica con el régimen colonial. Fray Bartolomé de las Casas, figura revalorizada en el contexto revolucionario por sus denuncias de los crímenes de la España opresora, es el eclesiástico ilustrado enemigo de la intolerancia. Ni una palabra pronuncia el prelado en condena de la religión del Sol, que libre de anatemas se propone a los ojos del público no como culto idolátrico, sino como manifestación diferente, si bien imperfecta, del culto a la Divinidad. El obispo ilustrado, como San Pablo en el Areópago de Atenas, predica a los gentiles la verdadera fe, que intuyen pero aún no han descubierto. El triunfo pertenece a la naturaleza no sólo porque el amor de Alonso y de Cora se impone por sobre la práctica del enclaustramiento forzado, sino también porque emerge victoriosa la verdadera religión, que hermanada con la naturaleza abomina del fanatismo. Pero el desenlace proclama además el triunfo del poder secular sobre el poder temporal del sacerdocio, cuyo sometimiento a la voluntad del rey se manifiesta en el silencio, el estupor y la confusión del sumo sacerdote frente a la derogación regia de una ley sagrada. El anatema con la que el sumo sacerdote inicialmente atemoriza al monarca es una suerte de caricatura de la manipulación del poder civil por parte del fanatismo, un leitmotiv de la crítica religiosa ilustrada.

El triunfo de la naturaleza proponía, así, varios temas que resultaban políticamente significativos en la segunda mitad de la década de 1810: el más específicamente religioso del “fanatismo” expresado en la práctica del enclaustramiento forzado, el de la coerción paterna sobre los hijos, figura de la opresión de los "padres" españoles sobre los "hijos" criollos, y el del lugar que el nuevo orden estaba llamado a reconocer a las mujeres. El tópico de las relaciones coercitivas de los padres sobre los hijos ganaba en esos años significación simbólica a causa de su relación con el debate en torno a la independencia política, que será finalmente proclamada el 9 de julio de 1816: el padre que condena a la hija a la reclusión es figura de la tiranía española y la víctima, por supuesto, lo es de la América sojuzgada. Nuevamente la condena de la opresión religiosa y la política se confunden, entrelazadas a la vez con la desaprobación del autoritarismo paterno en el plano familiar y la condena del avasallamiento de la mujer en las relaciones de género. Temas, éstos, digámoslo de paso, recurrentes en el discurso revolucionario, como muestra entre otras *El hipocrita político*, pieza que ya conocemos. En ella el peninsular realista Fabián opina que

"Con la maldita revolucion todo se ha puesto en contacto: la tal libertad se ha aplicado indistintamente ¡Hasta los hijos se creen en libertad p[ar]a ultrajar la autoridad paterna! ¿Si será por el titulo de igualdad que se pretende confundir hasta los deberes que Dios mismo ha dictado? Pero dice muy bien d. Meliton: querer q[u]e existan sentim[ien]tos de religion en estos jacobinos es intentar que la agua produzca el fuego.”²⁰

El tema específicamente religioso remitía a la práctica de los enclaustramientos, tal vez forzados -o fuertemente inducidos-, en los conventos y monasterios americanos, tal como señalara Monteagudo en el prólogo que dedicó a la edición impresa de *El triunfo de la naturaleza*. La cuestión de la libertad de los individuos a la hora de optar por la vida religiosa preocupaba a las autoridades y a la opinión pública, como pone en evidencia la sanción de la ley de la Asamblea que prohibía las profesiones religiosas en conventos o monasterios de ambos sexos antes de los treinta años de edad.²¹ Luis Ambrosio Morante retomaría sucesivamente el tema en *Ericia vestal ó los efectos de la*

²⁰ *El hipocrita político*, cit., acto tercero, escena cuarta.

²¹ *Registro Oficial de la República Argentina que comprende los documentos espedidos desde 1810 hasta 1873*, Tomo

tiranía paterna, tragedia en cuatro actos de Joseph-Gaspard Dubois-Fontanelle (1727-1812). Esteban de Luca realizará, a pedido de la Sociedad de Buen Gusto del Teatro, la traducción de *Mélanie ou la Religieuse*, obra del amigo de Voltaire y revolucionario encendido Jean François de La Harpe (1739-1813), a la que intituló, como para que no cupieran dudas en relación a su contenido, *Las víctimas del claustro*.²² Que la historia de Cora sólo podía ser leída en clave condenatoria de la vida monástica católica quedó claro además por un sermón en el que el padre dominico fray Isidoro Celestino Guerra se dedicó largamente a anatemizar la pieza el 4 de agosto de 1815.²³ Tras expresar su impresión de que “la fé está muy de riesgo de huir enteram[en]te de nosotros, sino se contiene la licencia de pensar, y obrar, q[u]e se adivina generalm[en]te en todas las clases dela sociedad”, Guerra señala que esa excesiva libertad se advierte en los teatros, que lejos de ser “la primera escuela de costumbres de un Pueblo cibilizado” son más bien “escuelas del Demonio, donde se irritan las paciones, donde se enseñan los vicios, y donde se corrompe la sana moral del Evangelio”. Claro ejemplo de ello es *El triunfo de la naturaleza*, pieza que tomando como pretexto una historia de amor ambientada en el imperio incaico, busca en realidad “satirizar en las Virgines del Sol, la conducta dela Igl[esi]a catolica”.²⁴

La condena de la Inquisición como emblema de la opresión política y religiosa aparece en el teatro porteño en 1817 con la *Cornelia Bororquia* de Luis Gutiérrez (1771-1809), fraile trinitario español condenado al garrote en 1809 bajo la acusación de alta traición.²⁵ Cabe destacar que esta irrupción del tema en el escenario de Buenos Aires se produce simultáneamente a la aparición -y al estrepitoso éxito- de la *Historia crítica de la Inquisición de España* de Juan Antonio Llorente.²⁶ El texto original de *Cornelia Bororquia o la víctima de la Inquisición*, editado por primera vez en París en 1801, fue prohibido por el Consejo Supremo de la Inquisición española el 19 de septiembre de 1802. La primera condena en América no se hizo esperar: al año siguiente la Inquisición de Nueva España detectó en algunos de sus párrafos “un puro Deísmo, Ateísmo, Naturalismo, y Materialismo, y un refinado, y capcioso espíritu de sedicion, suponiendo entre el Trono, y los

primero: 1810 á 1821, Buenos Aires, Imprenta Especial de Obras, 1879, págs. 215-216: ley Nº 487, "Designando la edad para profesar los regulares", sesión de la Asamblea del miércoles 19 de mayo de 1813.

²² O. F. Urquiza Almandoz, "El teatro de Buenos Aires...", cit., pág. 288. La obra tuvo mucho éxito y fue puesta en escena en reiteradas ocasiones, incluso durante los debates relativos a la reforma eclesiástica. Cfr. *El Correo de las Provincias*, Nº 5 de 16 de enero de 1823, "Claustros", donde se hace referencia a su reciente representación y a la omisión en el primer acto de un párrafo demasiado osado, que el periódico publica.

²³ AGN X 4-7-6: "Sermon de Sto Domingo de Guzman, predicado en la Iglesia del Convento de Predicadores de Buenos Aires el dia de su fiesta 4 de Agosto. Año del Señor 1815". Una versión impresa, no exactamente coincidente con el manuscrito, en *La revolución de Mayo a través de los impresos de la época...*, cit., Tomo VI, págs. 295-356.

²⁴ Sobre las reacciones adversas que despertó la obra cfr. J. M. Gutiérrez, "El Coronel Don Juan Ramón Rojas...", cit., págs. 108-109.

²⁵ Sobre el origen y la primera difusión en Europa de esta obra, así como sobre las increíbles vicisitudes de su autor, puede consultarse G. Dufour, "Introducción", a Luis Gutiérrez, *Cornelia Bororquia o La víctima de la Inquisición*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2005, págs. 9-69. Se había ocupado de ella M. Menéndez y Pelayo en su *Historia de los heterodoxos españoles*, Vol. VII, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1951, págs. 29-30, n. 18. Cfr. también La Parra López, "Los inicios del anticlericalismo español contemporáneo (1750-1833)", en E. La Parra López y M. Suárez Cortina (Eds.), *El anticlericalismo español contemporáneo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, págs. 30 y ss.; M. R. Malin, "The Truth of Power and the Power of Truth: Luis Gutiérrez's Cornelia Bororquia", *Dieciocho*, Vol. 25.1 (2002) págs. 7-24; E. Larriba, "La prensa, verdadera vocación de tres eclesiásticos a finales del antiguo régimen", *Hispania Nova. Revista de historia contemporánea*, Nº 4 (2004). Sobre el grupo social y cultural destinatario de la obra R. R. Mancho y P. Pérez Pacheco, "Nuevas claves para la lectura de Cornelia Bororquia (1801)", *Olivar*, Nº 4 (2003), págs. 83-103. Sobre su difusión en Buenos Aires cfr. G. Gallardo, *La política religiosa de Rivadavia*, Buenos Aires, Theoría, 1962, págs. 139; O. Urquiza Almandoz, *La cultura de Buenos Aires...*, págs. 512 y ss.

²⁶ G. Dufour, "En los orígenes de la historiografía sobre la Inquisición: la obra de Juan Antonio Llorente y su evolución de 1797 a 1817", en AAVV, *Historia, memoria y ficción, 1750-1850*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1999, págs. 15-22. En la prensa periódica porteña son frecuentísimos los ataques contra la Inquisición y lo que más en general daba en llamarse "espíritu inquisitorial", pero no puedo extenderme aquí sobre ellos. Cfr. por ejemplo *Martir, o libre*, Nº 89 del 18 de mayo de 1812 o *El Censor*, Nº 3 del 7 de septiembre de 1815 y Nº 103 del 4 de septiembre de 1817.

ministros del Altar la mas indigna colusion...”, por lo que prohibió su lectura de manera terminante.²⁷ La obra, considerada el caballito de batalla de Luis Ambrosio Morante, fustigaba duramente a ese símbolo del más fanático oscurantismo que era el Santo Oficio, tribunal cuya jurisdicción sobre las Provincias Unidas del Río de la Plata había fenecido pocos años antes y que venía presentado, en términos que fray Camilo Henríquez estampó en *El Censor*, “con todos sus horrores y en la plenitud de sus sombras”.²⁸ La obra fue puesta en escena nada menos que el 30 de agosto de 1817 para celebrar el día de Santa Rosa de Lima, proclamada el año anterior patrona de la revolución americana, con lo que se conjugaba la celebración de una fiesta religiosa con la representación de una historia de fuerte contenido crítico. Hace su aparición en ella, además, un ingrediente que el teatro anticlerical retomará frecuentemente en el futuro, por su capacidad para suscitar la indignación del público: la violación del mandato celibatario, en este caso por parte de un eclesiástico que hace uso y abuso del aparato represivo religioso para dar rienda suelta a sus “desordenadas pasiones”. En *Cornelia Bororquia*, en efecto, “la inocencia va a ser cubierta de infamia y entregada a las llamas” por la lujuria de un sacerdote —el arzobispo de Sevilla en el original, un dominico en la versión local— que se ha enamorado de ella y que, despechado, pone en marcha los mecanismos represivos de la Inquisición para intentar poseerla por la fuerza.

Con esos ingredientes la pieza apela a un inveterado tópico de la crítica anticlerical, capaz de movilizar a espectadores de muy diferente extracción social y cultural: el estereotipo del sacerdote lujurioso. La salvación llega para la heroína cuando en el último minuto “penetra en los calabozos y se oye en la morada del error y de la perversidad la voz santa de las leyes, e inunda los corazones de celestial alegría la intervención saludable de la autoridad civil”. De nuevo el poder secular pone las cosas en su sitio, impidiendo que el fanatismo y la perversión se impongan al imperio de las leyes (civiles) que garantizan la justicia. Pero existe otro motivo por el cual la obra puede considerarse más audaz y más explícitamente crítica del catolicismo que *El triunfo de la naturaleza* —si es que el texto representado, que está perdido, respetó el original de Gutiérrez—, y es que pone en cuestión el derecho de la Inquisición —y por ende de las autoridades religiosas— para “forzar la creencia del hombre”, introduciendo de tal modo el tema de la libertad de conciencia.²⁹ Por otra parte, el cambio de la figura del arzobispo de Sevilla por la de un religioso dominico, que en opinión de un lector de *El Censor* se implementó “por decencia y por guardar la probabilidad histórica”, permitía adecuar la obra al contexto local —la historia representada en Buenos Aires, de hecho, transcurría en América— y echaba más leña, a la vez, a la hoguera que se estaba encendiendo para dar buena cuenta de las órdenes religiosas.³⁰ No falta tampoco aquí, sin embargo, la figura del buen eclesiástico ilustrado, encarnado esta vez en el personaje de Canisio, sacerdote secular perseguido por la Inquisición que ha encontrado refugio entre pastores.³¹

La audacia de la obra no pasó inadvertida y generó encendidas polémicas. La oposición será estigmatizada muchos años más tarde por Juan María Gutiérrez, que la considerará mera expresión del “espíritu añejo y colonial” de “aquella jente que no asiste al teatro”, de las beatas y de los frailes que eran “numerosos é influyentes todavía, puesto que la reforma eclesiástica no tuvo lugar hasta siete años mas tarde”. El gobernador del obispado, “uno de esos hombres respetables y amantes de su país, pero que creían conciliable la revolución y la independencia con el mantenimiento de los instrumentos caducos de la esclavitud y tutelaje colonial”, habría presentado al Director Supremo un escrito pidiendo “en nombre de la religion y de la patria una reparacion de las ofensas que una y otra, á su juicio, acababan de recibir”, pero el Director se habría negado a consentir que las obras de

²⁷ AGI, Indiferente general, 3014^a, Expedientes del tribunal de la Inquisición (1701-1807).

²⁸ *El Censor*, N° 103 del 4 de setiembre de 1817. Sobre la predilección de Luis Ambrosio Morante por esta obra cfr. O. Cutolo, *Nuevo diccionario biográfico argentino (1750-1930)*, Buenos Aires, Ediciones Elche, 1968-1985, Vol. 4, voz correspondiente.

²⁹ Cfr. G. Dufour, “Introducción”,... cit., págs. 54-56.

³⁰ *El Censor*, N° 104 del 11 de setiembre de 1817.

³¹ L. Gutiérrez, *Cornelia Bororquia*..., cit., Carta XXVIII, págs. 166-178.

teatro fueran sujetas a censura como antaño. En realidad habían sido los mismos encargados de la censura quienes habían promovido la obra: la *Sociedad de Buen Gusto del Teatro*, institución encargada entonces de controlar los contenidos, había decidido iniciar sus actividades públicas con el estreno de la pieza en cuestión. De cualquier manera, dice Gutiérrez, las protestas estaban destinadas a caer en saco roto a causa de su anacronismo: si "los púlpitos resonaron escandalizados con el nombre de Cornelia", explica, fue "porque los predicadores tienen frecuentemente el mal tino de defender aquello que la voluntad del siglo se lleva por delante". En contraposición a esa postura refractaria, la idea de que la crítica religiosa de la pieza era indispensable para apuntalar la marcha de la revolución resulta evidente en la respuesta de "una dama que asistía á aquella función" al ser "interrogada sobre el efecto moral que le producía". Su respuesta, al decir de Gutiérrez "llena de juicio y de filosofía", fue que la representación disipaba cualquier duda en relación a que "San Martín ha pasado los Andes y ha triunfado de los españoles en Chile".³²

La crítica anti-inquisitorial había llegado al escenario porteño para quedarse por un buen tiempo.³³ Expresión de ella es también *El falso nuncio de Portugal*, historia que rememora un fraude legendario relacionado con el establecimiento de la institución en Portugal, tan antigua que había concitado la atención del padre Feijóo.³⁴ El protagonista es un aventurero "llamado Pedro Saavedra, natural de Córdoba, no solo de excelente pluma, mas de insigne acierto in imitar todo género de letras", que "se aplicó a usar de esta habilidad para engrandecer su fortuna".³⁵ Saavedra, "para echarse tren competente", falsifica un documento con el que entra en Portugal haciéndose pasar por nuncio de Su Santidad investido de la misión de introducir la Inquisición en el reino. El caso es que la parodia de su origen fraudulento transformaba a la institución en objeto de burla y escarnio, un potencial costado irreverente que será explotado plenamente sólo unos años más tarde, cuando Morante utilice la pieza en Chile para mofarse del enviado pontificio Giovanni Muzi.³⁶ A diferencia de *Cornelia Bororquia*, la obra no necesitó ser adaptada al teatro, porque según Feijóo la vieja historia circulaba desde antiguo en una versión adaptada a las tablas, "de modo que se extendiese a todo género de gentes; porque no hay medio tan eficaz para vulgarizar una historia, como plantarla en solfa en una Comedia".³⁷

Entre las piezas anti-inquisitoriales se cuenta también *Los dos renegados*, historia que relata las vicisitudes de una familia de judíos portugueses acosada por el tribunal a causa de la expulsión del reino decretada por la monarquía.³⁸ Este drama, de cuya puesta en escena no se conserva testimonio, vuelve a plantear el tema de la libertad de conciencia pero desde un ángulo absolutamente novedoso, ya que narra la historia de la persecución de que son objeto los judíos por parte del cristianismo, que ocupa el lugar de la religión opresora, enfocando el problema desde el punto de observación de las víctimas:

³² J. M. Gutiérrez, *Estudio sobre las obras y la persona del literato y publicista argentino D. Juan de la Cruz Varela*, Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo, 1871, págs. 42-44.

³³ Aún en 1823 el tema seguía apasionando a los porteños, como revela una nota de *El Centinela* del 28 de septiembre de 1823: "¡Que cambio tan benigno en los tiempos y en la ideas, cuando se puede imprimir en la Habana, y representar en Buenos Ayres, sin chocar á los verdaderos devotos, ni alborotar á los falsos, un drama contra el tribunal de la inquisición". Se refiere a *La virtud perseguida por la superstición y el fanatismo* de Estremera.

³⁴ B. J. Feijoo, *Teatro crítico universal*, T. VI [1734], Madrid, 1778, págs. 164 y ss.; sobre la representación de la obra en Buenos Aires, M. Bosch, *Historia del teatro...*, cit., pág. 60.

³⁵ B. J. Feijoo, *Teatro crítico universal...*, cit., págs. 170 y 171.

³⁶ J. Zapiola, *Recuerdos de treinta años. 1810-1840*, Buenos Aires-Santiago de Chile, Ed. Francisco de Aguirre, 1974, pág. 153. Sobre la misión Muzi la bibliografía es extensa. Recientemente se han ocupado de ella V. Ayrolo, "Una nueva lectura de los informes de la misión Muzi: La Santa Sede y la Iglesia de las Provincias Unidas", *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, N° 14 (2do. semestre de 1996), págs. 31-60; F. Martí Gilabert, "La misión en Chile del futuro Papa Pío IX. I: preparativos y escala en Buenos Aires (1821-1824)", *Anuario de Historia de la Iglesia*, N° 9 (2000), págs. 235-258 y "La misión en Chile del futuro Papa Pío IX: llegada a Santiago, regreso y desenlace (1824-1832)", *Anuario de historia de la Iglesia*, N° 10 (2001), págs. 281-321.

³⁷ B. J. Feijoo, *Teatro crítico universal...*, cit., pág. 171.

³⁸ AGN, Manuscritos de la Biblioteca Nacional (en adelante AGN MBN), Leg. 419: *Los dos renegados*.

"Esther- ¿Y no habrá asilo para el judío fugitivo?"

Simon- Para el judío? Oh! Tu no comprendes el sentido de esta palabra de maldición... un judío! (exaltándose.) Sobre este nombre reprobado llueben plagas y desprecios de todos los ángulos de la tierra. Un judío! Jesús-Cristo fue insultado, escarnecido, ludibriado, martirizado por los hijos de Israel, pero su venganza ha sido espantosa. Al reverso de su cruz ensangrentada, y sobre las goteantes heridas de su Maestro, hicieron un juramento terrible. Fueron a enseñar por el mundo las nuevas doctrinas, y con el evangelio en las manos, clamaban al pueblo: 'Amor a Jesús y odio a los judíos'."

La Inquisición es también aquí el emblema de la opresión y la intolerancia, asociado por otra parte a la acción de los regulares, en este caso los dominicos:

"Simon: [...] Los oficiales de los Inquisidores andan vigilantes y la vista perspicaz de Fray Jorge Vogado, confesor del Rey y el principal autor de estas crueldades entierra nuestros hermanos en los más oscuros calabozos. Podemos ser descubiertos, y yo, que estoy ahora calculando lo futuro, dentro de algunas horas, tal vez, lloraré lo pasado en las cárceles profundas del Convento de los Dominicos, lamentaré la suerte de mis hijos."

Pero no falta tampoco en esta obra la figura del eclesiástico virtuoso que conmueve a la sensibilidad católica ilustrada. Aunque no ocupa el papel del héroe, el personaje del carcelero -lego- fray Juan recita el papel del buen cristiano cuando en los lúgubres subterráneos del convento de los dominicos, antes de abrir la puerta de la celda de uno de los judíos detenidos, exclama:

"Dios mío, perdonadme esta flaqueza; tengo mucha compasión de esta pobre gente! Son judíos, bien lo sé, son enemigos tuyos, Señor, pero también son criaturas tuyas. Valgame Dios, soy un pobre fraile, lego, y no entiendo nada; voy a abrir la puerta a éste, a éste que es de todos el que más lástima me dá. A pesar [de] que Fray Gil le quiere hablar, tal vez él lo convierta. Dios lo quiera!"

A la condena de la inquisición se suma en esos mismos años la de los órdenes regulares, blanco privilegiado de la crítica ilustrada que anticipa los turbulentos debates de la reforma eclesiástica de 1822. En *El diablo predicador*, obra jocosa de Luis Belmonte Bermúdez (1587-ca. 1650), los "cómicos" hallaron un arma relativamente discreta para la crítica del clero regular, porque si bien la pieza ensalza a la orden franciscana, invita a la vez a los espectadores a reír a costa de las "debilidades" de sus miembros. De hecho, el texto había sido censurado por la Inquisición a causa de las ambigüedades de su mensaje y del tratamiento ligero a que sometía la temática religiosa.³⁹ En el Río de la Plata también cosechó protestas: luego de ser vilipendiada en Buenos Aires por "impropia, absurda i ridícula", fue juzgada en Montevideo unos años más tarde como un insulto "a la moral, al buen gusto, al decoro i últimamente a la civilización del país".⁴⁰ Pero nada de ello impidió que fuera repetidamente puesta sobre tablas en Buenos Aires tras su estreno en mayo de 1816. En esta historia el diablo es obligado por Dios a convertirse en fraile para ayudar a una comunidad franciscana de la ciudad de Luca que no recibe las limosnas necesarias para su sustento. El diablo toma la forma de un fraile, predica y realiza prodigios que salvan a la comunidad religiosa (construyendo, por ejemplo, en tiempo record y sin ayuda alguna un nuevo convento) y resuelven a la vez un conflicto conyugal entre Ludovico, mercader rico, avaro y enemigo de la orden, por un lado, y su esposa Octavia y su pretendiente, el galán Feliciano, por otro. El personaje más jocoso de la obra es Fray Antolín, perennemente famélico, cuyos "vahidos y desmayos", producto de un apetito insaciable, descomprimen las situaciones más tensas: "Seis frailes se sustentaran/con lo que

³⁹ G. Ferracuti, *La letteratura spagnola nel suo contesto interculturale*, Vol. II: "Dal barocco all'Ottocento", Cortona, Murena Editrice, 2005, pág. 189-191.

⁴⁰ M. Bosch, *Historia del teatro...*, cit., pág. 70.

el padre Antolín come...”⁴¹ Fray Antolín encarna otro de los estereotipos del eclesiástico anticlerical, el del eclesiástico goloso y voraz. En la versión local la risa se estimulaba además mediante un recurso ausente en el original: una figura de cartón de fray Antolín era elevada por medio de “tramoyas” hacia un campanario que formaba parte de la escenografía.⁴²

Organizador de todas estas representaciones fue Luis Ambrosio Morante, personaje central de la historia del teatro de este período. Nacido en Montevideo hacia 1772 y fallecido en Chile en 1837, Morante fue traductor y actor popularísimo en Buenos Aires y Santiago de Chile. Dos palabras merecen ser dichas en relación a sus ideas en materia de religión, a las que José Zapiola dedica amplio espacio en sus memorias.⁴³ Su recuerdo es el del “volteriano” Morante, el que “...no perdía [en sus traducciones y arreglos] alusión o palabra que pudiera interpretarse como desfavorable a la religión, sin recargarla para hacerla notar. Cuando esto no se encontraba en el original, lo agregaba.” Zapiola rememora sus expresiones de desprecio hacia los milagros y las órdenes regulares -“si viera el hábito de un fraile en mi casa”, relata que dijo en una ocasión a un amigo, “me daría fiebre”- y su aprecio por las obras “impías”.⁴⁴ De acuerdo a este testimonio, Morante puso en escena, durante su permanencia en Santiago entre 1822 y 1825, varias piezas de contenido irreverente o heterodoxo: además de *El falso nuncio de Portugal*, con la que satirizó al delegado pontificio Giovanni Muzi, figuró entre ellas “una tragedia del español Cabrera Nevares, que era un ataque a toda religión positiva y una prédica incesante del más resuelto deísmo”.⁴⁵ Lamentablemente no se conservan testimonios que den cuenta de sus opiniones religiosas durante sus años de trabajo en Buenos Aires en la década de 1810, cuando ofreció al público la serie de obras que hemos comentado, algunas de ellas traducidas por su propia pluma.

En cualquier caso, los dardos dirigidos contra los enclaustramientos forzados, la Inquisición, las órdenes religiosas, y más en general contra el clero “fanático” encarnado en personajes clericales perversos, sanguinarios o voraces, se disparan en estos años desde el universo mental del cristianismo ilustrado, de la “verdadera religión” respetuosa de las leyes de la razón y de la naturaleza. No podemos saber si la elección de ese lenguaje se debe a la pertenencia a ese universo mental de los traductores y de los “cómicos” que, como Morante, trabajaron para que fuesen llevados a las tablas, o si se explica más bien por los márgenes que la censura oficial y la sensibilidad de la naciente opinión pública delinearon para las expresiones críticas en materia religiosa. La relativa amplitud de esos márgenes sugiere, por cierto, la ausencia de una decidida oposición a la voluntad política de la revolución de reformular el lugar de la religión en el nuevo orden: la existencia misma de un público capaz de absorber discursos orientados a estigmatizar o ridiculizar instituciones como la Inquisición y los conventos, o a frailes que encarnan los más detestables vicios que la crítica anticlerical ha atribuido al clero -la gula, la hipocresía o la lujuria-, es indicio más bien de la existencia de un consenso bastante amplio en relación a la necesidad de esa reformulación.⁴⁶

⁴¹ L. Belmonte Bermúdez, “El diablo predicador, y mayor contrario amigo”, *Biblioteca de Autores Españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, Vol. 45, Tomo Segundo: “Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega...”, Madrid, M. Rivadeneyra, 1858, págs. 327-346.

⁴² J. A. Wilde, *Buenos Aires desde 70 años atrás*, Buenos Aires, Eudeba, 1960, pág. 50; Los “vuelos de fray Antolín” pasaron a los anales del teatro argentino como imagen proverbial de recurso ridículo y de mal gusto, cfr. M. Bosch, *Historia del teatro...*, cit., pág. 128.

⁴³ J. Zapiola, *Recuerdos de treinta años...*, cit., especialmente págs. 145-153. También R. H. Castagnino, *Milicia literaria de Mayo...*, cit., cap. III.

⁴⁴ J. Zapiola, *Recuerdos de treinta años...*, cit., págs. 167-168.

⁴⁵ J. Zapiola, *Recuerdos de treinta años...*, cit., págs. 149-150.

⁴⁶ La historiografía católica concibe la crítica religiosa como una influencia “foránea” que es efecto indeseado de la revolución. Ejemplo (entre muchos) de esta postura es G. Gallardo, “Influencias heterodoxas en la marcha de la revolución de Buenos Aires”, *III Congreso Internacional de Historia de América*, tomo I, Buenos Aires, 1960, págs. 447-448. Sobre la secularización como proceso de cambio cultural de múltiples aristas y vastos alcances la bibliografía es amplísima. Para una aproximación general a los debates en curso es utilísima la lectura de J. Casanova, *Oltre la secolarizzazione. Le religioni alla riconquista della sfera pubblica*, Bologna, Il Mulino, 2000,

Los indicios no faltan tampoco para sostener que esa actitud receptiva no ha sido provocada por la revolución, sino que más bien ha adquirido con ella visibilidad: la cultura católica colonial parece haber albergado en su seno una inveterada veta de crítica religiosa, que tras absorber algunas ideas-fuerza de la Ilustración dieciochesca habría hallado la oportunidad de salir a la luz en la coyuntura abierta en 1810. La revolución, en definitiva, no fue meramente política, y se vio enfrentada a un ineludible ajuste de cuentas con la religión que había sancionado durante tres siglos la legitimidad del régimen antiguo. Pero las herramientas conceptuales del universo ilustrado, que permitieron la expresión de esa antigua protesta durante la década de 1810, serán incapaces de dar voz a sus manifestaciones más radicales cuando la cesura provocada por la reforma eclesiástica les permita ocupar el escenario no ya para cuestionar los aspectos más anacrónicos del catolicismo heredado de España, sino el poder religioso en sí mismo.⁴⁷

3. Con la sanción de la Ley de Reforma del Clero del 21 de diciembre de 1822 se pone en marcha en el estado provincial soberano de Buenos Aires un proceso de reorganización del clero y de las estructuras eclesiásticas que tiende a reducir a la unidad la poliarquía religiosa del antiguo régimen. La "Iglesia colonial", al menos en el Río de la Plata, constituía más bien un conjunto heterogéneo de instituciones bastante autónomas. Los obispos contaban con un escaso margen de acción: no sólo debían lidiar con la autonomía de las órdenes y de otras instituciones, sino que además el propio clero secular estaba compuesto en su mayor parte por clérigos que por diversos motivos escapaban al directo control episcopal. En muchas de las instituciones religiosas la toma de decisiones respondían más a los intereses y estrategias de concretas familias o redes sociales que a las disposiciones del obispo. Con la reforma la provincia soberana se aboca a la tarea de reducir a la unidad ese mundo religioso, en buena medida incontrolable, como parte de esa labor más amplia que es la construcción del estado.⁴⁸ La reforma de 1822 buscaba constituir una institución eclesiástica centralizada sobre la base del clero secular, lo que sólo podía lograrse eliminando al clero regular o reduciéndolo a su mínima expresión y sujetándolo a la obediencia de las autoridades diocesanas. Serían también reformadas y en algunos casos eliminadas las instituciones dedicadas a la beneficencia y la educación -el seminario, la Casa de Ejercicios, la Hermandad de la Caridad, la Casa de Niños Expósitos, los hospitales y escuelas-, lo que se traduciría en la transferencia de recursos dispersos -humanos, materiales y simbólicos- en favor de la nueva Iglesia provincial, incorporada al estado en construcción. El proyecto implicaba, desde luego, la desaparición -o al menos el máximo debilitamiento posible-, de los vínculos de dependencia que sujetaban a algunas de esas instituciones a familias de la elite, así como la centralización de la toma de decisiones en la curia diocesana y en el Senado del clero (nombre republicano que adoptó desde entonces el cabildo eclesiástico).

En otras palabras, se trataba de crear una institución eclesiástica centralizada que eliminara la *fragmentación de la obediencia* característica del antiguo régimen en el plano religioso. Pero en el imaginario reformista tal operación implicaba la reducción a la unidad de la *fragmentación*

especialmente págs. 21-75. Para el Río de la Plata cfr. J. Peire, *El taller de los espejos. Iglesia e imaginario, 1767-1815*, Buenos Aires, Claridad, 2000; R. Di Stefano, *El púlpito y la plaza. Clero, sociedad y política de la monarquía católica a la república rosista*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004; R. Di Stefano y J. Peire: "De la sociedad barroca a la ilustrada: aspectos económicos del proceso de secularización en el Río de la Plata", *Andes. Antropología e Historia* N° 15 (2004), págs. 117-150.

⁴⁷ Sobre la ruptura que el debate reformista provocó en el universo cultural heredado de la colonia cfr. J. Myers, "Julián Segundo de Agüero (1776-1851). Un cura borbónico en la construcción del nuevo Estado", en N. Calvo, R. Di Stefano y K. Gallo (Coords.), *Los curas de la revolución. Vidas de eclesiásticos en los orígenes de la Nación*, Buenos Aires, Emecé, 2002, págs. 222-223.

⁴⁸ La idea de que la fragmentación religiosa (el politeísmo, en la tradición patristica) se traduce en desorden y violencia, mientras el orden se garantiza por medio de la centralización política y religiosa (el imperio romano bajo Constantino) se remonta a Eusebio de Cesarea: cfr. E. Petersen, *El monoteísmo como problema político*, Madrid, Trotta, 1999, págs. 79 y ss.

devocional; esto es, la supresión de esa *poliarquía espiritual* propia del orden colonial que había permitido la coexistencia de diferentes tradiciones culturales y que reflejaba, en el plano de la piedad, la *fragmentación de la obediencia*. El intento de reducir a la unidad la *poliarquía espiritual* se refleja en variadas iniciativas vinculadas a la reforma, como la decisión de celebrar de manera conjunta la fiesta de Corpus Christi y del primer aniversario de la revolución luego de la promulgación de la controvertida ley.⁴⁹ La fiesta de Corpus, cuyos gastos hasta 1821 habían corrido por cuenta del cabildo, sería considerada "primera función del Estado" tras la eliminación del municipio.⁵⁰ En el mismo sentido debe interpretarse la reticencia manifestada reiteradamente por el gobierno en relación al culto de varias imágenes, como la de la Virgen de Luján, la de la Merced o la de San Nicolás.⁵¹ Similares consideraciones pueden aducirse para interpretar la creación del primer cementerio público, que más allá de las explícitas motivaciones sanitarias puede ser leído como un intento de reducir a la unidad la fragmentación de los espacios de la muerte, en continuidad con el realizado por la monarquía a fines del siglo XVIII.⁵² En suma: la centralización institucional implicaba, para los rivadavianos, reducir a su mínima expresión la antigua pluralidad de devociones que reflejaba, en el plano espiritual, las vinculaciones y obediencias que habían dado fundamento a las formas tradicionales de estructuración del poder religioso.⁵³

Las continuidades con la política borbónica son notables y han sido señaladas con anterioridad por otros historiadores desde los orígenes mismos de la historiografía argentina.⁵⁴ El modelo de sacerdote que propugna la reforma sigue siendo, en líneas generales, el de la Ilustración dieciochesca: clérigo secular, enemigo de las "preocupaciones" y supercherías como lo es del despotismo, entregado a la pastoral y en particular a la predicación, estudioso de las ciencias sagradas y profanas. A ese modelo responde plenamente el párroco Foutain, héroe indiscutido de *Teresa, ó La Huerfana de Ginebra*, obra del periodista y dramaturgo francés Victor Ducange (1783-1833), célebre por sus reiteradas prisiones por razones políticas.⁵⁵ La pieza fue estrenada en Buenos Aires en 1821 y gira en torno a las vicisitudes de una joven noble ginebrina despojada de su cuantiosa herencia y perseguida aún por parte de quienes la han desposeído. Teresa asume la identidad de una plebeya pobre bajo el nombre de Marieta y el párroco Foutain no sólo la protege, sino que descubre además, con lógica detectivesca, la culpabilidad del abogado Carovin, pretendiente de la bellísima Marieta, en el fallido intento de asesinato de la condesa de Morvil, madre del verdadero prometido de la joven. El párroco tiende una trampa a Carovin, que está convencido de haber logrado asesinar a la condesa: le asegura que la justicia divina castigará al culpable con la visión del fantasma de la víctima, que se le aparecerá con el cuchillo del crimen en la mano. Teresa representa al fantasma, y el criminal confiesa su crimen. Foutain representa el modelo de párroco ilustrado que propicia la reforma: dado a la pastoral -se declara, por ejemplo, impedido de acompañar a Teresa en su fuga hacia Ginebra porque su ministerio pastoral le impone

⁴⁹ Véase el intercambio de cartas entre el presidente interino del senado del clero y el gobernador en mayo de 1823 en AGN X 4-8-4: Culto, 1823.

⁵⁰ Así lo expresa Andrés F. Ramírez en carta al ministro de gobierno de 8 de junio de 1824, en AGN X 4-8-5: Culto, 1824-1826.

⁵¹ El Santuario de Luján fue reformado por no ofrecer "servicio alguno" fuera del "culto de una imagen": cfr. *Registro Oficial de la Provincia de Buenos Aires*, 1822, decreto 376 de 1 de julio de 1822. Sobre el culto de N. S. de la Merced cfr. AGN X 4-8-4, carta del párroco J. S. de Agüero a Rivadavia del 5 de diciembre de 1823. Sobre la reticencia del gobierno a costear la fiesta de San Nicolás, Un inglés, *Cinco años en Buenos Aires, 1820-1825*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986, pág. 127.

⁵² *Registro Oficial de la Provincia de Buenos Aires*, 1821, decreto 109 de 13 de diciembre de 1821.

⁵³ Sobre esta interpretación de la reforma el lector puede profundizar en mis trabajos *El púlpito y la plaza...*, cit.; "En torno a la Iglesia colonial y del temprano siglo XIX. El caso del Río de la Plata", *Takwá. Revista de Historia*, Año 5, Nº 8 (otoño de 2005), págs. 49-65; "El laberinto religioso de Juan Manuel de Rosas", *Anuario de Estudios Americanos*, Nº 63-1 (2006), págs. 19-50, y sobre todo "Ut unum sint. La reforma como construcción de la Iglesia (Buenos Aires, 1822-1824)", en prensa en *Rivista di Storia del Cristianesimo*.

⁵⁴ V. F. López, *Historia de la República Argentina. Su origen, su evolución y su desarrollo político*, Nueva Edición, Tomo IX, Buenos Aires, Kraft, 1913 [1a ed. 1883-1893].

⁵⁵ AGN, MBN, Leg. 488: *Teresa, ó La Huerfana de Ginebra. Drama en Tres Actos. Año de 1821*.

la asistencia de un moribundo-, es el clérigo culto capaz de hacer uso de la razón y de aprovechar los terrores "irracionales" del culpable para que la justicia divina imponga el "triunfo de la inocencia". No es éste el único ejemplo de obras que en los años de la reforma presentan como modelo a estos clérigos que evocan por momentos al vicario saboyano de Rousseau; puede citarse también el personaje del abate Saint-Just en la pieza *Adriana*, representada en 1823. La economía de este estudio me impide extenderme en su análisis.⁵⁶ Basta decir que esas obras en las que la cuestión religiosa no ocupaba un lugar central podían, sin embargo, secundar la tarea reformista proponiendo un modelo de eclesiástico virtuoso que ponía de relieve, por contraste, los "abusos" que los propulsores de la reforma consideraban necesario erradicar.

Por otra parte, las intervenciones en el teatro en apoyo a la reforma se tornaron progresivamente explícitas en la medida en que se fue desarrollando el debate en la Legislatura y los ánimos se fueron caldeando. En agosto de 1822, cuando las polémicas ya arreciaban en la prensa y en la calle, el periódico oficialista *El Centinela* comentó la representación de *Desembarco de los Rusos*, una comedia ligera en la que se enfrentaban liberales y anticonstitucionales españoles, a la espera éstos del rumoreado desembarco de un ejército de rusos que restauraría el antiguo orden. El periódico consideró tediosa la pieza, pero rescató la conveniencia de "algunos pasages [que] no dejan de cuadrar con las cosas del día en el hemisferio en que vivimos. Se notaron dos bastante buenas- "*Para defender la Patria, bastan las oraciones y los Frailes*"; y esta otra- "*Ah! un inquisidor, en su santo tribunal, deja de ser hombre; y se olvida tambien que los demas lo son*".⁵⁷ Pocos días después el mismo periódico relata un episodio ocurrido durante la representación de la farsa *El Padre avariento*: el actor Culebras, en el papel de un "abogado tramoyista", declamó que "*poca utilidad ofrece la abogacia en el dia, y máxime si tambien viene por nosotros una REFORMA, como la que han sufrido las demas clases privilegiadas*". Esa frase, "inesperada en medio de una pieza bastante ordinaria é insulsa", produjo en los espectadores "un efecto eléctrico" que les "arrancó simultaneamente risa y aplauso". El autor del artículo concluye que en Buenos Aires prevalece lo que denomina "el gusto reformador": el público presente, "compuesto de *magistrados, SACERDOTES, leqistas, militares, EMPLEADOS, hacendados, y comerciantes*, y aun del bello sexo" constituía "la *representacion* mas exâcta de todo el pueblo". Así, continúa deduciendo, es seguro que de haberse procedido "á la *votacion* sobre la abolicion de los conventos [...] la mayoría se hubiera puesto *de pie* al instante, suponiendo incluidos tambien los sufragios de las mugeres, á quienes se ultraja, pretendiendo que ellas no saben la enorme distancia que hai entre la *virtud* y el *claustro*."⁵⁸

Pero cuando en marzo de 1823 la ciudad se vio sacudida por el motín liderado por Gregorio Tagle los enfrentamientos en torno a la reforma alcanzaron no sólo su momento de mayor violencia, sino un punto sin retorno. Los relatos oficiales consignan que los rebeldes que ocuparon la plaza al grito de "viva la religión" contaban con el apoyo de algunos párrocos rurales y de un número indeterminado de frailes. El trastorno pareció por un momento capaz de absorber por completo la atención que hasta entonces se prestaba al teatro. Las "mil preocupaciones y abusos, que retardan la consolidacion de nuestras nuevas instituciones" y la "levadura heterogénea de monges de todos los colores" que infectaba a la sociedad porteña obligaban a *El Centinela*, según expresó uno de sus articulistas, a descuidar el comentario de las obras que se representaban en el escenario de la ciudad.⁵⁹ Pero la compañía de "cómicos" que actuaba en Buenos Aires no era ajena a esas

⁵⁶ Biblioteca Nacional, Tesoro, "Teatro Americano. Manuscritos", ms. 19.484: *Adriana* (1823). No por casualidad en esta obra hay referencias a *El triunfo de la naturaleza*. El manuscrito está fechado el 24 de julio de 1823 y figuran al final las iniciales de Morante, lo que contradice en principio las concordantes afirmaciones de sus biógrafos en relación a su permanencia en Chile entre 1822 y 1825.

⁵⁷ *El Centinela*, 25 de agosto de 1822, "Teatro".

⁵⁸ *El Centinela*, 3 de septiembre de 1822, "Miscelanea. teatro", cursivas y mayúsculas del original. Los aplausos estallaban también cuando aparecía en el escenario un pastor personificando a Voltaire. Cfr. Un inglés, *Cinco años en Buenos Aires...*, cit., pág. 115; K. Gallo, "¿Una sociedad volteriana?...", cit.

⁵⁹ *El Centinela*, 16 de marzo de 1823, "Teatro".

preocupaciones y a la batalla por la reforma, como ilustra el hecho de que hubiese abierto el año 1823 con una crítica implícita pero feroz de las órdenes religiosas y de la *fragmentación espiritual* que la reforma se proponía eliminar. La troupe había desempolvado al efecto *La muerte de Sócrates*, una tragedia atribuida a Voltaire que dormía en un cajón desde 1818, cuando fuera traducida para la *Sociedad del Buen Gusto del Teatro* y autorizada para su representación.⁶⁰

La obra parecía escrita a propósito para secundar la tarea reformista. En la primera escena los espectadores conocen a Ánito, sumo sacerdote de Ceres, estereotipo del eclesiástico perverso y avieso que evoca las más ácidas de las imágenes acuñadas por la crítica anticlerical dieciochesca. El diálogo que Ánito sostiene con dos contertulios permite establecer un paralelo entre la historia narrada y el presente de su representación, porque recuerda las invectivas oficiales contra los miembros descontentos de las órdenes y los párrocos de campaña acusados de agitar a los feligreses "con el pretexto de la religión" para conservar sus antiguos privilegios:

"Ánito: Mis dignos confidentes, mi digna amiga, sabéis cuanto dinero os he hecho ganar en la última fiesta de Céres. Trato de casarme; y espero q[u]e cumplireis con v[uestro] deber en esta solemne ocasión.

Drixa: Ciertamente Señor; con tal que nos proporcioneis ocasión de ganar mucho mas.

Ánito: Drixa, necesito q[u]e me proporcioneis dos alfombras riquísimas de Persia.

A Terpandro solam[en]te pido un par de blandones de plata. Y de vos, Acros, exijo media docena de túnicas de seda bordadas de oro.

Terpandro: No es poco. Pero nada omitiremos p[ar]a merecer v[uest]ra augusta proteccion.

Ánito: El templo os lo recompensará con usuras, no lo dudeis. Este es el mejor modo de conseguir la proteccion de los Dioses. Sobre todo no dejéis de mover al populacho contra los poderosos q[u]e no les tributan ofrendas."

Ese clero ávido de riquezas al servicio de una multitud de dioses es imagen del clero refractario a la reforma que defiende, al resistirla, los privilegios que le aseguraban la *fragmentación de la obediencia* y la *poliarquía espiritual* características del catolicismo barroco. La fragmentación devocional es asimilada al politeísmo griego, mientras el clero que obstruye la reforma es identificado con el poder religioso que trama la muerte de Sócrates por obstaculizar sus perversas maquinaciones y defender el culto de un solo Dios. La caracterización de ese poder religioso despótico, ávido de riquezas y carente por completo de escrúpulos, se completa en *La muerte de Sócrates* con el de la lascivia, otro de los componentes clásicos del estereotipo del eclesiástico corrupto, presente por ello, de un modo u otro, en casi todas las obras que hemos analizado. La bella Aglæe, manzana de la discordia, es hija de un amigo de Sócrates que al fallecer la ha dejado a su cuidado, favorecida, según se rumorea, por una estupenda dote. Esa circunstancia, sumada al atractivo de su extraordinaria belleza física, la convierte a los ojos del avieso sacerdote en un objeto de deseo irresistible. Los planes de Drixa, perversa amante de Ánito, se ajustan a los del sacerdote porque apuntan a conquistar al prometido de Aglæe, Sofrónimo, al que sólo puede acceder malogrando el matrimonio entre los dos jóvenes, que son a la vez discípulos y protegidos de Sócrates. Por su parte Xántipa, esposa del filósofo, harta de las "excentricidades" de su marido, se muestra dispuesta a colaborar con sus enemigos:

"Ánito: Y bien, mi querida Drixa; supongo q[u]e no te disgustará mi casamiento con Aglæe; porque

⁶⁰ AGN, MBN, Leg. 492: *La muerte de Sócrates; Tragi-comedia histórica, en tres actos*. Fue representada en Buenos Aires a comienzos de 1823, cfr. M. Bosch, *Historia del teatro...*, cit., pág. 126. Sobre su autoría, que ha sido adjudicada también a J. Thomson, cfr. Rose M. Davis, "Thomson and Voltaire's *Socrate*", *PMLA*, Vol. 49, N° 2 (Jun. 1934), págs. 560-565. Es de notar que la historia de la muerte de Sócrates fue reiteradamente visitada en los siglos XVIII y XIX también en el arte y la literatura: de 1787 es el famoso cuadro de J.-L. David que se conserva en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York; de 1823 es el bello poema de A. de Lamartine, que rememora los diálogos que el filósofo sostiene con sus discípulos en el último acto de la tragedia atribuida a Voltaire: *La mort de Socrate*, Paris, Editions Maurice Glomeau, 1925.

aun cuando lo realice, no te amaré menos; ni dejaremos de vivir tan unidos como hasta aquí.

Drixa: Sacro ministro, sabeis q[u]e mi carácter no es zeloso; y que, con tal que mi negocio corra, quedaré satisfecha. He gozado de altas consideraciones en Aténas p[or] solo tener el honor de ser una de vuestras apasionadas. Si amais á Aglæe, yo amo á Sofrónimo; y Xántipa, muger de Sócrates, me le dará por esposo. Vos siempre disfrutareis sobre mí de los mismos derechos. Solo siento q[u]e el jóven sea discípulo del infame Sócrates; y q[u]e aun se vea Aglæe entre sus manos. Debemos arrancarlos cuanto antes de sus garras. Se complacerá infinito Xántipa al verse desembarazada de ellos."

Así, la lascivia y la avidez caracterizan a los enemigos de Sócrates, figura del sabio ilustrado que "predica solo en favor de la virtud y de la Divinidad" y "ha tenido el atrevimiento de satirizar", explica Ánito, "ciertas ocurrencias acaecidas en los misterios de Céres". Para Drixa Sócrates es un "eterno raciocinador, q[u]e corrompe la juventud de Atenas, prohibiendole frecuentar á las Cortesanas, y asistir á los misterios". El poder establecido no puede tolerar la oposición de esos sabios e ilustrados, que según Ánito son

"... sérios y sóbrios Extravagantes cuyos modales se diferencian de los de su siglo y de su patria; [...] blasfemadores q[u]e creen haber llenado todos sus deberes, adorando la Divinidad, socorriendo á la humanidad afligida, cultivando la amistad, y estudiando la filosofía. [...] malvados q[u]e audazmente afirman q[u]e los Dioses no han escrito lo porvenir en las entrañas de los animales. [...] insufribles q[u]e gritan contra los Sacerdotes porq[u]e sacrifican las vírgenes á los Dioses."

La oposición porque de los sabios es temeraria porque esos extravagantes, blasfemos, malvados e insufribles son sin embargo capaces, aún en corto número, de poner fin a la corrupción clerical despojando al altar de sus rentas, honores y privilegios. Por otra parte, a la defensa de esos intereses espurios se suma la cuestión del politeísmo, que en la obra ocupa un lugar central. Ánito reprende a Aglæe cuando pronuncia la expresión "Ser Supremo" con la que Sócrates le ha enseñado a designar a la Divinidad:

"Ánito: ¡El Ser Supremo! No es así, amable niña como te debes expresar. Debes decir los Dioses, las Deidades. Cuidado; en ti descubro ciertas opiniones peligrosas; y hartó sé quien es él q[u]e te las infunde. Sabe que Céres, de quien soy el Sumo Sacerdote, te puede castigar por haber despreciado su culto y su ministro."

El poder religioso corrupto se asocia al poder civil despótico encarnado en la figura de Mérito, jefe del Areópago. Aunque las relaciones entre Ánito (el poder espiritual) y Mérito (el temporal) no son nada apacibles, el conflicto entre ellos pasa a segundo plano a la hora de enfrentar al sabio ilustrado, verdadero enemigo del despotismo secular y religioso. Para el sumo sacerdote de Ceres el jefe del Areópago es sin dudas "un hipócrita infernal" al que con sumo gozo extraería sobre el altar sacrificial las entrañas en venganza por los obstáculos que opone a los intereses del poder del clero; pero sabe bien que el magistrado no desdeña aliarse con el sacerdocio toda vez que "hay necesidad de arruinar á cualquier Sábío capaz de ilustrar al Pueblo ignorante sobre n[uestro]s procedimientos". Así, a la alianza del sacerdote y de Drixa en pro de la concreción de sus desordenados deseos se suma la defensa de los intereses coaligados del poder secular y del espiritual, figura de la alianza entre trono y altar proclamada por los ideólogos de la Restauración. La unión de esos poderes nefastos logra la ruina de Sócrates apelando a un tercer actor: la turba de "controversistas y novelistas, diurnos y nocturnos", "canalla despreciable" que el sacerdote de Ceres paga para agitar a la plebe y atacar a sus enemigos: "bien dirigida" esa turba "sirve para denigrar una reputacion cuando es preciso". No es difícil adivinar en la figura de esa horda de amanuenses una alusión a los publicistas críticos de la reforma. Las analogías entre la historia narrada en la obra y los acontecimientos porteños son perfectas: movilizada por los enemigos del filósofo, una muchedumbre irrumpe en el escenario con gritos que evocan las acusaciones que los detractores de

la reforma esgrimían contra sus partidarios (“¡Justicia!, ¡Impiedad!, ¡Religion!”).

Sócrates es conducido ante el Areópago bajo la acusación de rehusarse a tributar ofrendas a Ceres, de afirmar que el oro y la plata son inútiles en los templos y de negar la pluralidad de los dioses, lo que demuestra que es a la vez impío, sacrílego, deísta y ateo. Durante el juicio el sabio, con firme mansedumbre, responde a los cargos que se le imputan con un discurso de prístina inspiración ilustrada: no hay más que un solo Dios “infinito p[or] su naturaleza”, “Arquitecto, Conservador y Señor”, “un Dios y un Padre” que “no necesita ni de Iris, ni de Mercurio p[ar]a comunicar sus órdenes”. Ese Ser Supremo ha creado una naturaleza perfecta en la que “las cosas individualm[en]te formadas, dependen las unas de las otras; cada ser particular se halla intimamente conexo con los otros seres; el todo forma un solo, un vasto diseño”. Sócrates a lo sumo está dispuesto a conceder a los dioses el carácter de manifestaciones del Ser Supremo: si por Minerva sus acusadores entienden la sabiduría de Dios, si por Neptuno entienden sus leyes inmutables, si “bajo de esos emblemas” adoran “solo al eterno” no es condenable que los reverencien, evitando por supuesto envolver “al pueblo en el error”. El resto del discurso es un alegato contra las supersticiones que refleja cabalmente la crítica ilustrada a la religiosidad heredera de la tradición contrarreformista:

“No convirtais la religion en metafísica. La moralidad es la esencia de la religion. Adorad sin disputar. Si n[uestro]s antepasados han dicho q[u]e el Ser Supremo ha descendido entre los brazos de Alcmena, de Danäe, de Seméle, y q[u]e tuvo hijos en ellas, n[uestro]s antepasados han imaginado fábulas peligrosas. [...] Cuando proponeis ridiculeces p[ar]a q[u]e se crean, muchas personas se resuelven á despreciarlo todo. Tienen suficiente entendimiento p[ar]a penetrar los absurdos, aun cuando no bastante p[ar]a alcanzar la verdad. Se burlan de v[uestro]s misterios, de vuestros milagros, de v[estros] oráculos. Tienen bastante perspicácia p[ar]a ver q[u]e vuest[r]a doctrina es impertinente; aun cuando no bastante p[ar]a elevarse hácia el Dios de todos los Seres, único, incomprendible, eterno, todo-justo, y todo-poderoso.”

Sócrates es por supuesto condenado a beber la cicuta y muere rodeado de sus discípulos, entre los que se destacan Sofrónimo y Agläe. Xántipa, que ha caído en la cuenta de su error, llora también la muerte de su marido. En la última escena el sabio se despide de sus discípulos mientras sus enemigos se ven obligados a ponerse a la fuga: Sofrónimo y Agläe han movilizado al pueblo (al verdadero pueblo, que no es la turba de agitadores a sueldo que acusaron a Sócrates con sus gritos) y han convencido a los miembros del Areópago que simpatizaban con el filósofo de que se pongan a la cabeza de un levantamiento que desaloja a los perversos del poder. Se echa por tierra de tal modo el despotismo de las autoridades seculares y religiosas coaligadas contra la ilustración, que han abusado de la ley y han manipulado la religión para dar curso a sus pasiones desordenadas.

Enemigo de la superstición y adorador de un solo Dios, Sócrates es en esta pieza figura a la vez del sabio ilustrado y del Cristo, mártir de la verdadera religión en manos de quienes la manipulan al servicio de intereses inconfesables y alimentan la ignorancia y la superstición del pueblo. Los paralelos entre ambas figuras son evidentes: la mansedumbre con la que reciben las afrentas de sus enemigos, las acusaciones inicuas de que son objeto, la muchedumbre enardecida manipulada por la autoridad religiosa que los condena, los cargos de impiedad y heterodoxia... Todo en la historia de Sócrates evoca la pasión del Cristo, en el que la ilustración vio al sabio reformador, al maestro de la religión humana y racional sentado en el banquillo de los acusados y llevado al cadalso por parte del poder despótico, secular y espiritual.⁶¹ El sabio, como el Cristo, deja en claro reiteradamente

⁶¹ F. M. Arouet (Voltaire), *Tratado de la tolerancia*, Barcelona, Crítica, 1992, págs. 88-89, donde se compara a Sócrates con Jesús. Cfr. del mismo autor la voz “Sócrates” de su *Diccionario filosófico*, Valencia, Sampere, 1901 [1a ed. 1764], Tomo 6, págs. 130-132. En el vicario saboyano Rousseau rechaza la comparación de la figura de Sócrates a la de Jesús en polémica con Voltaire. Cfr. al respecto R. Trousson, *Socrate devant Voltaire, Diderot et Rousseau*, Paris, 1967 y A. Ginzo Fernández, “El vicario saboyano y el Siglo de las Luces”, *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, Nº 2 (2000), pág. 297.

que no es su intención sublevar al pueblo contra la autoridad: el mártir bebe la cicuta sin ofrecer resistencia a una orden a todas luces injusta, convencido de que no hay en el mundo "nada mas noble q[u]e sacrificarse p[or] la Divinidad" y que está destinado a sufrir la suerte con que "se han de ver tratados los enemigos de la superstición, los adoradores de un solo Dios". Su victoria será póstuma, porque su alma, que ha enseñado y amado a sus discípulos, es inmortal. Los enemigos de esa religión de la naturaleza y la razón cuya esencia es la moral combaten a los verdaderos creyentes en el nombre del mismo Cristo, pero, al igual que Ánito, defienden en realidad inveterados privilegios y persiguen inconfesables designios. Esa religión tradicional es apenas una máscara: Ánito y Mérito explícitamente la defienden por interés; un juez del Areópago confiesa al oído de un colega que aunque cree tanto como Sócrates en Céres y en Neptuno, a diferencia del filósofo se cuida bien de declararlo en público. La crítica anticlerical en *La muerte de Sócrates* responde a un discurso profundamente radicado en la tradición judeocristiana, recurrente en variadas experiencias de protesta y en sucesivas iniciativas de reforma: es el discurso que en nombre de la verdadera fe cuestiona el culto anquilosado, meramente externo y artificial, y los privilegios que de él se derivan. El discurso anticlerical decimonónico seguirá abrevando abundantemente de esta vertiente de descontento.

Hemos hallado en otras de las obras analizadas la condena del poder despótico que ejerce la jerarquía eclesiástica, pero su vastedad no es en todos los casos idéntica: en piezas como *El triunfo de la naturaleza*, *Teresa* o *Adriana* la verdadera religión aparece encarnada en la figura del eclesiástico ilustrado y virtuoso, trátase de Bartolomé de las Casas, del cura Foutain o del abate Saint-Just. O de Casinio, el sacerdote ilustrado que desempeña un papel secundario en la historia de *Cornelia Bororquia*. Pero en *La muerte de Sócrates* la verdadera religión no encuentra defensores en el clero sino en sabios "laicos", como Sócrates, Aglæe y Sofrónimo: la condena se extiende aquí a un clero cuya corrupción no ofrece excepciones. Apunta a un poder que reclama para sí un origen divino, al clero, por supuesto, pero también a la alianza entre el trono y el altar que la Restauración había vuelto a reformular al cabo de las turbulencias revolucionarias. Sócrates es el héroe que cuestiona ese principio de legitimidad del poder que apela injustamente a la religión: "solo la virtud es de derecho divino, Y vos, Sacerdote, y vosotros, Areopágitas, no teneis mas derechos q[u]e los q[u]e la nacion os concede".

La confrontación del manuscrito porteño con el original arroja además indicios interesantes para interpretar el sentido que quiso darse a la obra.⁶² Por un lado queda en evidencia la modificación de pasajes que fueron juzgados, tal vez, subidos de tono. Así, por ejemplo, cuando Ánito dice a Drixa que los sabios, sus enemigos, critican a los sacerdotes el sacrificio de mujeres jóvenes a los dioses, en la versión porteña fue omitido el resto de la frase: "ou passent la nuit avec elles, selon le besoin". El traductor optó además por despojar la voz "devoción" y sus derivados de las connotaciones negativas que posee en la obra original, con el fin, seguramente, de dejar salva la "sana devoción" que promovía el discurso ilustrado. En el segundo acto Drixa no se define a sí misma como "devota", tal como figura en el original, sino como fiel al culto de los dioses, con lo que el traductor enfatiza la condena de la religión politeísta y rescata, por contraste, el "verdadero culto". En el mismo pasaje los "dévots" que Ánito manda reclutar para acusar a Sócrates son piadosamente transformados en "pueblo ignorante", y los que aparecen al final del segundo acto son denominados "visionarios". En el mismo sentido pueden interpretarse los varios agregados que buscan identificar más claramente que en el original al personaje de Ánito con el culto pagano de Céres, tal vez para diluir la dureza del tiro por elevación contra el clero católico.

En otros puntos, sin embargo, el texto porteño es más radical que el francés. El oro y la plata de los templos, que en el original se califican de "excesivos", en la traducción son tildados sin más de "inútiles". El cuestionamiento de la presencia de Ánito durante el juicio en el Areópago es

⁶² "Socrate, ouvrage dramatique en trois actes", en *Ouvres complètes de Voltaire*, Théâtre, Tome V, Paris, E. A. Lequien, 1820, págs. 333-383. Agradezco al colega Alejandro Parada la gentileza de ayudarme a ubicar la obra.

enfanzado en el texto porteño por medio de una enmienda destinada a volver explícito el concepto: la frase "los ministros del templo allí solo [en el templo] tienen su lugar" no figura en el original. En el tercer acto Sócrates no se limita, como en el texto atribuido a Voltaire, a negar el derecho de Ánito a interrogarlo en el Areópago; el texto español es mucho más categórico: si Ánito no puede juzgarlo (no meramente "interrogarlo") es debido a su calidad de "ministro del templo". La condena que Sócrates dirige al inicio del tercer acto contra la "philosophie de l'école", con una expresión que podía dar lugar a confusiones con la sana doctrina de los "filósofos" ilustrados, fue calificada con el adjetivo de "dogmática", con el fin de que la "escuela dogmática" de los "fanáticos" recibiera el dardo en pleno. Lo mismo puede decirse de la sustitución de la expresión "petits dieux" por "vuestros misterios, [...] vuestros milagros, [...] vuestros oráculos" en el pasaje en que Sócrates enumera los elementos de la religión tradicional que son objeto de burla para los hombres; el texto porteño en este caso redirige el ataque contra la devocionalidad barroca.

Todos estos ejemplos, y aún otros que por razones de espacio omito, ilustran las modalidades con las que el traductor censuró ciertas expresiones que podían leerse como cuestionamientos no ya del poder del clero (del *clero* en sentido lato, sin excepciones), sino de la religión en sí, a la vez que potenció otros que adecuaban mejor la obra al discurso ilustrado rioplatense. Discurso que diferenciaba la "religión fanática" de la verdadera y enfatizaba la necesidad de distinguir y separar las esferas secular y religiosa, impidiendo que el poder espiritual se "inmiscuyese" en el ámbito secular mediante el ejercicio de facultades que, como las judiciales, habían pasado a considerarse propias del estado.

La prudencia que inspiró las enmiendas de tono moderado que introdujo al original el traductor de *La muerte de Sócrates* para adaptarla al discurso católico ilustrado deja paso, tras el levantamiento de Tagle, a la crítica mucho más radical y violenta de *Molina*, obra que publica en junio de 1823 el joven Manuel Belgrano, sobrino del general.⁶³ Nacido en Buenos Aires a principios de siglo, Belgrano había sido alumno de filosofía de Juan Crisóstomo Lafinur en el Colegio San Carlos y en los años sucesivos se identificaría con las batallas culturales y políticas de la Generación del '37.⁶⁴ El respeto de los jóvenes románticos por su figura queda de manifiesto en el papel protagónico que José Mármol le concedió en su novela *Amalia*, en cuya trama un sobrino del General Belgrano es el héroe dispuesto a dar la vida por la libertad y en defensa de su amada. La historia real del joven Belgrano terminaría de manera más triste que heroica: todo sugiere que murió de pena en el exilio montevideano tras el fracaso de la conspiración de 1839 contra Rosas, que le deparó el horror de contemplar el espectáculo de Prudencio Rosas levantando en una pica la cabeza de su primo Pedro Castelli.⁶⁵ Belgrano contaba poco más de veinte años cuando escribió *Molina*, la única composición dramática que debemos a su pluma.

Esta pieza tanto más radical que las anteriores fue publicada a mediados de 1823 y puesta en escena con éxito un año más tarde. El nivel de violencia que alcanzaron los enfrentamientos tras el levantamiento de Tagle habían ampliado, por cierto, los márgenes para la manifestación de contenidos críticos en materia religiosa. De no haberse producido esa ruptura es probable que *Molina* no hubiese sido puesta en escena en el marco de una conmemoración de tan alta carga simbólica como lo era el aniversario de la revolución -el mismo honor que en 1815 había correspondido a *Cornelia Bororquia*- y con la presencia, por vez primera, del gobernador de la provincia.⁶⁶ Hay además otro factor que alimenta la crítica anticlerical: en enero de 1824 ha hecho su aparición en el Río de la Plata un nuevo actor que ha de jugar cartas decisivas en el conflicto

⁶³ R. Rojas, *La literatura argentina...*, cit., págs. 830-841; B. Seibel, *Historia del teatro argentino...*, cit., pág. 73.

⁶⁴ Sobre la Generación Romántica cfr. J. Myers, "La revolución de las ideas: la Generación Romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas", en N. Goldman (Dir.), *Revolución, república, confederación (1806-1852)*, Nueva Historia Argentina, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, págs. 381-445.

⁶⁵ O. Cutolo, *Nuevo diccionario...*, cit., Vol. 1, voz correspondiente.

⁶⁶ *El Argos de Buenos Aires y avisador universal*, 29 de mayo de 1824.

religioso: en la persona de tres eclesiásticos italianos que se dirigen a Chile se ha hecho presente la Santa Sede, que tantea el terreno con miras a tomar las riendas de una situación que tras la insurrección revolucionaria ha quedado definitivamente fuera de control. La misión que encabeza el arzobispo Giovanni Muzi es observada con suspicacia por parte de los reformistas y con esperanza por parte de los opositores a la política oficial.⁶⁷

La presencia de los delegados pontificios en tierra americana dio pie a expresiones de repudio bastante variadas, algunas de ellas desde el teatro. Morante, por ese entonces en Chile, puso en escena en 1823 una desopilante parodia para burlarse de Muzi. De ella ha dejado testimonio J. Zapiola en un relato que confirma las posibilidades que ofrecía el teatro como *púlpito anticlerical*, incluso en una sociedad en la que la tradición católica conservaba un peso mayor que en Buenos Aires:

“Morante encontró, con motivo de aquel suceso [la visita de la delegación Muzi, RD], un pretexto para dar expansión a sus ideas anticatólicas. Desenterró, no sabemos de dónde, una antigua comedia que nadie en Chile había oído nombrar, y a la que dio un sentido que no tenía. El Falso Nuncio de Portugal se prestó a las mil maravillas para excitar la burla contra el verdadero Nuncio que acababa de salir de Chile. Se representó con gran aparato, a lo que contribuyeron inocentemente algunas de nuestras sacristías prestando sus ornamentos. La primera entrada del Nuncio se hizo por la platea, atravesándola antes de subir al proscenio. Al fin de un numeroso acompañamiento de eclesiásticos de todas jerarquías, venía Morante, con hábito cardenalicio, repartiendo bendiciones. Como era preciso imitar en un todo a la persona que se trataba de exhibir, Morante no omitió ningún detalle. El señor Muzzi [sic] tenía un ojo menos; Morante se tapó un ojo [y] apareció tuerto”.⁶⁸

En ese clima era previsible que la puesta en escena de *Molina*, cuyo texto se conocía desde su edición un año atrás, cosechara bastante éxito.⁶⁹ La obra repropone la historia de *El Triunfo de la naturaleza*, pero despojada de varios elementos que la contenían dentro de los parámetros discursivos del catolicismo ilustrado. No se trataba, en efecto, de una mera *remake* de *El triunfo de la naturaleza* corregida en algunos “detalles”, como erróneamente fue definida la obra por un estudioso de la siguiente centuria.⁷⁰ En principio porque la fuente primera de Belgrano no fue la pieza de da Cunha, como se ha sostenido, sino directamente *Les Incas* de Marmontel, según declara el autor en una serie de cartas dirigidas al ministro Rivadavia, a quien significativamente dedicó la pieza.⁷¹ El dato no es secundario porque *Les Incas* es un texto mucho más audaz que *El triunfo de la naturaleza* en cuanto a los alcances de su crítica religiosa: para empezar, una veta antirromana inequívoca, que incluye consideraciones desaprobatorias de la política papal en relación a la conquista de América, desdibuja en el texto marmonteliano las distinciones entre cristianos y adoradores del sol a la hora de apelar a la manipulación política de la religión.⁷²

Esa veta antirromana se expresa en *Molina* en el uso de vocablos y expresiones que *El triunfo de la*

⁶⁷ Ya en 1822 la prensa reformista sugería la eventualidad de una cercana intervención de Roma en los asuntos eclesiásticos locales. En una nota aparecida en *El Centinela* del 25 de agosto de 1822 se lee: “Nuestra revolución quitó a los reyes lo usurpado, y señaló la marcha que el poder civil debía tomar para hacer con los papas su deber. Llegará tiempo (y *acaso no está lejos*) en que se trate de deslindar los límites de estos derechos imprescriptibles. Los papas harán los últimos esfuerzos por mantenerse en la posesión de lo adquirido, y en un contraste de autoridades saldrán á la palestra los mendicantes, y gritando como ahora, heregia! blasfemia! impiedad! sepultarán los pueblos en un caos de supersticiones y discordias” (cursivas mías).

⁶⁸ J. Zapiola, *Recuerdos de treinta años...*, cit., pág. 153. El mayor peso que las creencias católicas tradicionales conservaban en la sociedad chilena fue advertido por los exiliados argentinos durante el segundo gobierno de Rosas. Cfr. J. Myers, “La revolución de las ideas...”, cit., pág. 409.

⁶⁹ Un inglés, *Cinco años en Buenos Aires...*, pág. 109. Aunque R. Rojas pone en cuestión el éxito de la obra en *La literatura argentina...*, cit., pág. 846.

⁷⁰ M. J. Viola, “El triunfo de la naturaleza”..., cit., pág. 297.

⁷¹ Las cartas en AGN, VII 19-2-2, Colección Casavalle, Leg. 2 (2.284), doc. 237, autógrafo de Manuel Belgrano.

⁷² J. F. Marmontel, *Les Incas, ou La destruction de l'empire du Pérou*, Paris, 1777, pág. XIX.

naturaleza había evitado: mientras la máxima autoridad religiosa incaica era en 1814 el “sumo sacerdote”, término que remitía al universo de creencias de las religiones “paganas”, Belgrano apela al término “pontífice”, de reminiscencias romanas. Es que, a diferencia de la obra de Da Cunha, en la de Belgrano no hay cabida para la figura del eclesiástico ilustrado defensor de la religión verdadera: Belgrano introduce modificaciones significativas incluso respecto de la obra de Marmontel al eliminar en su pieza la figura de Bartolomé de las Casas, cuyo rol pacificador e ilustrado pasa a ser desempeñado por Orozimbo, un laico mexicano “que fue á salirse á Quito á causa del fanático perseguiimiento de los Españoles”.⁷³ Este nuevo “detalle” sugiere una identificación más directa y sin matices entre España, el clero (en sentido lato), la religión y el fanatismo como enemigos de la naturaleza y de la razón. La superstición es la base del imperio del sacerdocio, cristiano o pagano, que impone sus reglas y privilegios al poder civil cuando no es lo suficientemente fuerte para impedirlo. Son significativas en este sentido las palabras que el pontífice dirige a Zorai, su colaborador, en referencia a la debilidad del monarca incaico Ataliba:

“Tu ignoras aun, Zorai, adonde llega
El poder del sagrado ministerio:
Es Ataliba blando? Pues más útil
Servirá su blandura á mis deseos.
No es en las almas fuertes, dó se enciende,
De la supersticion el santo fuego;
En aquellas flexibles, y benignas,
Fáciles al amor: allí el imperio
De nosotros está...”⁷⁴

Los anhelos del pontífice máximo son tan inconfesables como lo eran los del ateniense Ánito: el más inmediato es gozar sin obstáculos de Cora -en particular de su “divino seno”-, violando de ese modo el precepto celibatario, que en esta versión libre del incario constituye una regla de disciplina también para su clero:

“Destinados por siempre á ser modelo
De lo que llama el caprichoso vulgo
Virtud, moralidad, solo en secreto
Nos es lícito, amigo, el acordarnos
De que un humano corazon tenemos.”⁷⁵

El caprichoso vulgo cree de veras en la abstinencia sexual del clero, que constituye –y es éste un dato crucial- la verdadera clave del poder religioso y político que el sacerdocio ejerce sobre la sociedad toda:

“Pero es tambien asi que, á nuestras voces,
Se afianza el trono en eternal asiento;
Y las leyes del Inca fortunado
Faciles llenan su destino...”⁷⁶

Es la autoridad espiritual basada en la abstinencia sexual del clero lo que coloca al sacerdocio por

⁷³ AGN, VII 19-2-2, Colección Casavalle, Leg. 2 (2.284), doc. 237, carta de Belgrano a Rivadavia del 22 de julio de 1823.

⁷⁴ M. Belgrano, “Molina”, en *Orígenes del teatro nacional*, publicación del Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Sección Documentos, primera serie, Tomo II: “Textos dramáticos en verso”, Buenos Aires, 1925-1926, pág. 20.

⁷⁵ M. Belgrano, “Molina”, cit., pág. 21.

⁷⁶ *Ibidem*.

encima de la autoridad civil y le confiere poder sobre el conjunto de la sociedad.⁷⁷ Este aspecto, ausente en *El triunfo de la naturaleza*, es la base de la particular interpretación del poder clerical que subyace en la historia narrada por Belgrano. Pero además el joven dramaturgo tiene la audacia de poner en labios de Cora no ya la condena del fanatismo y del despotismo clerical habituales en las obras puestas en escena hasta entonces, sino un tempestuoso arranque de ira blasfema rescatado de la pieza original de Marmontel y piadosamente soslayado en la de Da Cunha:

“... ¡Dios cruel despiadado!
Dios espantoso! entre los hombres mismos
No se ve tal barbarie. Ya que horrible
Te plugo hacer de amor en mí un delito;
¿Por qué tan alagüeño lo mostraras?
¿O por qué no formaste el pecho mio
De insensible peñasco? tu eres solo,
Tú eres el delincuente, Dios inicuo:
Tú me forzaste ál crimen... ¡Oh blasfemia!
Perdon, ó justo Dios, á mi delirio,
Yo sola fuí, yo sola la culpada...”⁷⁸

En breve, mientras en la versión del texto de Da Cunha y en su traducción rioplatense el culto condenado era el que se celebraba ante el “altar del error”, en *Molina* el objeto de censura se extiende al poder clerical basado en el celibato y a la religión positiva. El deísmo de Sócrates deja paso a la blasfemia contra el “Dios espantoso”. El poder religioso, el “templo infernal”, ha erigido una “carcel horrible de la ciega virtud y la inocencia” contraria a “la justicia eterna del Sol divino”. No es por cierto el clero ilustrado y virtuoso, sino el poder civil el que ha de destruir la cárcel de ese poder inicuo haciendo que “sus ruinas sirvan de asilo á empedernidas fieras”.⁷⁹

4. De *El triunfo de la naturaleza* y *Cornelia Bororquia* a *La muerte de Sócrates* y *Molina* el teatro acompaña las tareas que encaran en el plano religioso la revolución primero y la formación del estado provincial después. Pero la protesta anticlerical, que con mayor o menor claridad y también con mayor o menor radicalidad encuentra en esas obras un espacio de expresión, hunde sus raíces en un pasado seguramente plurisecular. La política revolucionaria no crea ese registro crítico, simplemente le concede la posibilidad de subir a las tablas para desgranar los tópicos de una veta de protesta antigua junto a otros que son nuevos y que irán hallando su sitio en el seno del discurso anticlerical decimonónico. A partir de 1810 la novedad es que la política impone batallas que esa protesta puede contribuir a ganar: en una sociedad en la que el lenguaje propiamente político está dando sus primeros pasos y que hasta entonces se ha pensado a sí misma como una porción de la cristiandad sujeta al cetro castellano, resulta más eficaz definir al enemigo con el lenguaje de la religión que con el herramental conceptual de la revolución europea, inaccesible aún para muchos. La religión, en este caso el discurso anticlerical, proporciona una potencia movilizadora que a la política le cuesta ofrecer por sí misma, desde el momento en que ese discurso apela a una veta de protesta antiquísima, profundamente radicada en el pasado de pueblos para los que el poder religioso ha sido, durante siglos, más cercano, más concreto, más palpable que el secular, que por otra parte ha buscado en la misma religión, durante siglos también, los fundamentos de su

⁷⁷ Sugerentes consideraciones en relación a los vínculos simbólicos entre poder y castidad pueden hallarse en la obra de L. Accati, *Il mostro e la bella. Padre e madre nell'educazione cattolica dei sentimenti*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1998.

⁷⁸ M. Belgrano, “Molina”, cit., pág. 41. El pasaje resultó chocante por lo menos para Vicente López, antiguo miembro de la *Sociedad del Buen Gusto*, bien dispuesto a conceder un cierto margen a la crítica religiosa (recordemos su *nihil obstat* para *La muerte de Sócrates* en 1818), pero reacio a extenderla hasta los límites a la que la llevó Belgrano, quien sostuvo en cambio que basta un amor desgraciado “para hacer excusables las blasfemias”. Cfr. la carta ya citada de Belgrano a Rivadavia de 22 de julio de 1823.

⁷⁹ M. Belgrano, “Molina”, cit., pág. 62.

legitimidad. Por su parte, la crítica ilustrada ha proporcionado un acervo de ideas y representaciones que ha alimentado el anticlericalismo de las elites, como creo que ilustran las obras de teatro que hemos tenido ocasión de analizar. Así, el anticlericalismo ofreció un terreno discursivo comprensible tanto para las elites como para los sectores populares, para los letrados como para los analfabetos. Así como el púlpito fue capaz de suscitar consensos y movilizar voluntades, el *púlpito anticlerical* fue eficaz para enfrentar a un enemigo que había apelado abundantemente al púlpito para fundar su legitimidad y para ajustar cuentas, a la vez, con un poder clerical cuestionado desde antiguo.

El poder civil, a través de diferentes medios, ejerció la facultad de regular el contenido de las obras de teatro estableciendo sucesivamente los márgenes de lo permitido, en función de las prioridades impuestas por la política y de la capacidad de recepción de la opinión pública. La estrecha dependencia en ese aspecto de la actividad teatral hace del conjunto de obras que hemos analizado un indicador de los cambios que se produjeron en el clima político-religioso y en las orientaciones oficiales entre la revolución y la *Feliz experiencia*. El discurso y las prácticas anticlericales acompañan el desarrollo del proceso de secularización, cambio cultural de vastos alcances y múltiples desarrollos que conduce a transformaciones cruciales en todos los órdenes de la vida social. Proceso que, al igual que el anticlericalismo, da sus primeros pasos en el terreno de la misma religión, con su lógica y con su vocabulario, movido por una lógica cuya orientación en buena medida excede la voluntad individual de los protagonistas, desde el momento en que refleja necesidades inherentes a la construcción del estado, de la ciudadanía y del mercado.

Los tópicos más sencillos de abordar en la década de 1810, por los consensos que eran capaces de cosechar, eran la condena o la ridiculización de los enclaustramientos forzados, de la Inquisición y de las órdenes religiosas. La de los enclaustramientos permitía asociar alegóricamente esa práctica al cautiverio de América bajo el yugo español, por lo que el ataque dirigido contra ella permitía hostigar las manifestaciones de su nefasta herencia en el plano de las relaciones familiares y de género. El de la Inquisición apelaba a un odio contra ese tribunal que estaba bastante extendido en el mundo católico, aunque sabemos que el control que ejerció en la región fue más débil que en otras de las Indias, donde tampoco se caracterizó por su eficacia. La Inquisición, en tanto que símbolo, representaba la herencia política y cultural española que de alguna manera persistía en los límites a la libertad que imponía aún la intolerancia religiosa. La crítica contra las órdenes religiosas era corriente en el mundo católico, y el siglo XVIII había contribuido ampliamente a difundirla y exacerbarla. El desprestigio que afectaba a los conventos de Buenos Aires queda de manifiesto en la caída de las profesiones religiosas en los años a caballo del cambio de siglo.⁸⁰

Pero tanto en *El triunfo de la naturaleza* como en *Cornelia Bororquia* existe otro blanco, velado, detrás del que se muestra a primera vista, porque el cuestionamiento se extiende en realidad a la prescripción del celibato sacro y, de manera más velada aún, a la vida religiosa en sí. En *Cornelia Bororquia* se va incluso más allá, al poner en cuestión el derecho de las autoridades para garantizar la unanimidad religiosa por medio de la coerción. Se tocaba en esos puntos la piedra del escándalo, porque la crítica no quedaba circunscripta a la de aspectos y expresiones del catolicismo cuya condena gozaba de amplio consenso. Ese deslizamiento no pasó desapercibido, como demuestran los debates que despertaron esas obras. Pero los márgenes para un cuestionamiento abierto del poder clerical, a causa de las condiciones políticas imperantes, eran todavía demasiado estrechos. En un artículo publicado en *El Censor* en defensa de *Cornelia Bororquia* se declara que en ella “ni una palabra se dixo contra la religion, tampoco contra el sacerdocio, en todas partes venerable, principalmente en este pais por su moralidad, ilustracion, y patriotismo”. El objeto del ataque, explica el articulista, había sido exclusivamente el “instituto bárbaro de la inquisicion”, que bien se lo merecía, tanto que en las Provincias Unidas se había declarado extinta su jurisdicción unos años

⁸⁰ Cfr. R. Di Stefano y J. Peire: "De la sociedad barroca a la ilustrada...", cit.

antes. El autor de la nota defendía su postura alegando que la voluntad de confundir las críticas a la inquisición con cuestionamientos de la religión *tout court*, lejos de ser inocente, encubría inconfesables objetivos políticos: “es preciso confundir las cosas porque así hace cuenta. Rey de las Españas no te ha de valer este último recurso; los Americanos distinguimos de colores, sabemos que la santa religión pugna con aquel tribunal sanguinario; no cremos que sea lo mismo lo blanco que lo negro”.⁸¹

El margen para dar curso a la crítica se ensancha en el contexto de los enfrentamientos que genera la reforma eclesiástica de 1822. En *La muerte de Sócrates* como en el *Molina* de Belgrano los alcances del cuestionamiento son mucho más generalizados: mientras en el registro moderado de 1815 el enemigo es el despotismo, representado por el rey de España y por el tribunal de la Inquisición; mientras en *El triunfo de la naturaleza* el blanco es igualmente un poder religioso capaz de poner al poder civil al servicio de modalidades anacrónicas de la religión que atentan contra la razón y las leyes natural y divina, en *Molina* el cuestionamiento se extiende hasta denunciar los pérfidos intereses del sacerdocio, que en la obra belgraniana no se contraponen, como en *El triunfo de la naturaleza*, al espíritu de una religión pura y verdadera. Ese costado verdaderamente anticlerical no está ausente en *La muerte de Sócrates*, dirigida a la vez a golpear al politeísmo, figura de la dispersión devocional propia de la *poliarquía espiritual* heredada de la colonia, y a un poder religioso corrupto –lascivo, soberbio, codicioso- que ni siquiera se preocupa por disimular sus privilegios y el indebido control que ejerce sobre la sociedad toda, de ser preciso en contubernio con el poder civil despótico representado por el Areópago. Sócrates, figura para el autor de la obra del Cristo perseguido por el *establishment* religioso y político, es sin embargo el filósofo laico quien defiende el culto del Dios verdadero contra las imposturas de los poderes opresores. Es fácil percibir ese cambio de acento: con la reforma eclesiástica la ruptura del consenso en torno a la cuestión religiosa, que coincide en breve con un quiebre político de enormes consecuencias, inaugura una fase distinta para el naciente anticlericalismo argentino. Un anticlericalismo que, más allá de la mayor o menor amplitud con la que defina a su enemigo, nace y se desarrolla como discurso religioso, por lo que sólo en ese plano resulta cabalmente inteligible y su interpretación escapa, por ende, a la lógica que anima a las lecturas meramente políticas.⁸²

En ese plano -el político- el anticlericalismo puede interpretarse como una respuesta a los problemas propios de las complejas relaciones entre política y religión que acompañaron el proceso de ruptura con la metrópoli, la formación de un estado provincial soberano tras la fragmentación del espacio político del antiguo virreinato y la adecuación a las nuevas condiciones impuestas en el terreno económico. La crítica anticlerical habría cumplido en ese contexto un papel de relevancia en la tarea de erosionar la legitimidad de la monarquía y su dominio sobre las Indias, explicada en última instancia en términos religiosos, y en el consecuente apuntalamiento de la nueva legitimidad revolucionaria. También es posible leerlo en términos de política eclesiástica, como "ideología de la secularización" que coadyuva a la trabajosa redefinición -¿o conformación?- de las esferas religiosa y secular, a la sustitución de la poliarquía religiosa colonial (institucional y simbólica) por una Iglesia centralizada y crecientemente institucionalizada, al establecimiento de algún tipo de relación con la Santa Sede y, más en general, al reemplazo del régimen de unanimidad religiosa por un marco jurídico que garantizase un margen de tolerancia acorde con los cambios que se estaban operando en la economía y en la sociedad, como el establecimiento de relaciones comerciales con potencias protestantes y el crecimiento relevante, aunque todavía tímido, de la población protestante.

Pero sus motivaciones de fondo emergen de un sustrato antiguo de protesta religiosa que en el contexto revolucionario ve llegada la hora de ajustar las cuentas con un poder hasta entonces

⁸¹ *El Censor*, N° 104 del 11 de setiembre de 1817.

⁸² En este punto hago más las hipótesis de M. Delgado Ruiz, “La antirreligiosidad popular en España”, en Álvaro Santaló et al., *La religiosidad popular*, Barcelona, Fundación Machado/Ed. Anthropos, 1989, Vol. I, págs. 499-512.

invulnerable y que tras la ruptura que trajo consigo la reforma eclesiástica asumió afirmaciones de inédita radicalidad.