

**EL MULATO JOSE ONOFRE DE LA CADENA:
DIDACTICA, ESTETICA MUSICAL Y MODERNISMO
EN EL PERU DEL SIGLO XVIII**

Juan Carlos Estenssoro F

Al interior de la sociedad colonial del siglo XVIII hubo lugar para la actividad teórico-musical, para discusiones y polémicas en torno a la música, sin embargo son pocos los testimonios que de ellas han sobrevivido. Del *Tratado músico-matemático* de Pedro Peralta apenas ha llegado hasta nosotros el título; permanecen igualmente perdidas las obras teóricas de Gabriel y de Toribio del Campo¹. El material aparecido en el *Mercurio Peruano*, en el *Semanario Crítico*, así como los fragmentos que se refieren a la música en la *Imagen política* (1714) de Peralta o en los *Júbilos de Lima* (1755) de Ruiz Cano son apenas conocidos fuera del ámbito especializado.

La obra de José Onofre de la Cadena ha pasado desapercibida para la historiografía peruana. Conocida siempre por referencias, hasta que Lohmann Villena (1959) dio a conocer un ejemplar de la *Cartilla música*, tratando básicamente su aspecto bibliográfico. Barbacci con anterioridad (1949) había aportado algunos detalles para la biografía del autor. Quienes luego han incluido en sus bibliografías esta obra, apenas se limitan a mencionar su existencia. Esta tiene, sin embargo, al menos dos méritos: el primero ser el único impreso de nuestra historia colonial dedicado específicamente a la música, y el segundo, el de extender el tema musical fuera del ambiente estrictamente académico o erudito, a un grupo más amplio de lectores como revelan las intenciones del autor y el carácter eminentemente didáctico del trabajo.

1. Toribio del Campo en su solicitud para postular al cargo de maestro de capilla de la catedral de Lima en 1807 además de señalarse como autor del famoso artículo del *Mercurio Peruano* en respuesta a Sicramio, menciona los cuatro siguientes trabajos teóricos de su autoría: «La diferencia entre los tres cantos que incluye la música, que está escrita de mano con aceptación de muchos. El tratado de acompañamiento, de que se valen muchos maestros. La explicación teórica-práctica de los caracteres Músicos, existentes en poder de don Matías de Larreta. El compendio de Canto llano, que se halla en poder del padre don Bernabé Tagle, sacerdote del Oratorio de San Felipe.» (Sas 1972:127-128, la puntuación es nuestra).

Del lado de la historiografía española la *Cartilla música* era conocida ya por Barbieri (a cuya colección pertenecía el único ejemplar hoy conocido) aunque no hemos encontrado referencias a ella en sus escritos. La primera mención aunque breve y tangencial se encuentra en la obra de Mitjana (1920:2118). Más recientemente León Tello (1974:589-594) le dedicó un breve capítulo que nos permite situarla con respecto a las obras teórico-musicales españolas de su época. El trabajo de Tello es el único que hasta ahora ha abordado los aspectos musicales de la *Cartilla* y señalado su real interés. Preocupados desde hace algún tiempo por acceder a la obra de de la Cadena, pudimos ubicar en 1986 en el Archivo General de Indias una nueva obra suya: el *Dialogo Cathe-músico* y un expediente que nos permiten aclarar algunos aspectos de su biografía.

En este artículo pretendemos dar a conocer la obra teórica de José Onofre de la Cadena y ubicarla en el contexto de la difusión de las ideas modernistas en nuestro medio. Esto nos permitirá señalar algunas características de esta corriente y hacer algunas precisiones sobre su introducción, sus conexiones políticas; pero, sobre todo, mostrar al menos una excepción a un movimiento que creíamos hasta ahora «geográfica y socialmente» recluso «en unos cuantos sectores de la población urbana blanca (algunos europeos y criollos)» (Macera 1977:II, 12).

Al presentar la obra de Onofre de la Cadena queremos resaltar un aspecto del pensamiento del siglo XVIII que, en contraste con el autoritarismo propio de la coyuntura de las reformas borbónicas, apostaba por la abolición de los criterios de autoridad intelectual y por poner el conocimiento en manos del mayor número posible de personas. Los antecedentes de estas ideas están en la publicación de textos que señalaremos hacia 1750, su expresión posterior estará en el frustrado intento del franciscano José Antonio Olavarrieta por difundir las ideas ilustradas en su *Semanario Crítico*² (1791). En todo caso la figura de de la Cadena tiene además el atractivo de un origen social que refuerza todos los contrastes de la sociedad colonial.

LA INTRODUCCION DEL MODERNISMO EN EL PERU

La introducción de las ideas modernistas en nuestro medio fue con seguridad un proceso lento y con limitaciones. La segunda mitad del siglo XVIII y, principalmente, la obra de Ruiz Cano *Jubilos de Lima* (1755) son, en cuanto a la producción local la referencia para fechar su introducción. Esta presencia implica con seguridad la lectura y aceptación de autores modernos y un ambiente que las facilitó e hizo posibles.

2. Ver Forn 1988.

La publicación limeña en 1752 de la *Sentencia burlesca*³, texto satírico de Boileau dirigido en contra de los profesores de la Sorbona y de la doctrina aristotélica, nos puede ayudar en tanto posee las primeras menciones a la lectura difundida de la «Moderna Philosophia» que conocíamos en el virreynato, a datar más finamente la introducción de este movimiento.

En el prólogo el traductor, que firma con las iniciales J.J.L.Z.G.⁴, señala que si bien el texto es conocido en Lima desde su edición francesa (1713)⁵, sólo se habría atrevido a publicarlo con anterioridad a condición de haberlo puesto bajo la protección de la mujer a quien va dedicado. Habría que tratar de dilucidar quién es esta dama que por el momento pasa a formar parte de la lista de mujeres anónimas con aficiones literarias o intelectuales de nuestro mundo colonial. De ella se dice:

Las tempranas luces que amanecieron en Vuestra Señoría con la razon a pezar de su Edad, y de su Sexo, que parece, sacó sabidas ya con perfeccion las Lenguas Latina, Italiana, y Francesa, y con ellas el gusto de toda Literatura, y Erudicion, desde la más bella, hasta la más profunda (sin fol.).

Pero el dato importante de este prólogo es el hecho de que si bien se conocía con anterioridad a esa fecha el texto, aquellos eran tiempos en que su publicación no había sido posible dada «la pasión por la Doctrina Aristotélica, que por no saberse otra, dominaba entonzes, me concitara [al editor] el comun enojo.» Pero para 1752 el autor considera que la situación ha cambiado: «pero hoy hallandose tan extendido el conocimiento de la Moderna Philosophia, espero sea esta pieza recibida con gusto, y con aplauso» (ibid.). La obra de Boileau posee su típico tono satírico, hablándo-

3. "Sentencia Burlesca Dada en el Parnasso a favor de los Maestros de Artes, Médicos y Profesores de la Universidad de Stagira en el paiz de las Quimeras, por la conservación de la Doctrina Aristotélica Traducida Del francés de Mr. Boileau De Orden de la Señora... con licencia: en Lima en la Plazuela de San Christoval Año de MDCCLII".
4. Vargas Ugarte plantea: "Ser el Autor D. Juan de Zeballos el Caballero" es decir el conde de las Torres (Vargas Ugarte 1956: IX, 253).
5. El texto de Boileau fue escrito en 1671, publicado por primera vez en 1674, en una edición que sólo circuló en París. La primera edición oficial es de 1701, otra con correcciones apareció en 1713. Al texto de esta última edición corresponde la traducción impresa en Lima, según hemos podido deducir al consultar Boileau 1772:V, 430. La siguiente edición, de 1717, no corresponde tampoco a la traducción limeña. Nos queda, como fecha más temprana para la lectura de la edición francesa, 1713. Una fecha importante que nos podría confirmar la lectura de esta edición es 1723. Uno de los principales ataques de Boileau va dirigido contra el desconocimiento de la circulación de la sangre: "como también hacer correr la sangre por todo el Cuerpo, con pleno poder a la dicha sangre, de vagar, errar, y circular impunemente por las Venas y Arterias" (Boileau 1752:sin fol.). Es probable por tanto que la lectura sea anterior a la publicación limeña de: Bottoni, Federico, *Evidencia de la circulación de la sangre*. Lima, Ignacio de Luna, 1723. Con aprobación redactada por Pedro de Peralta.

nos de los «Gassentistas, Cartesianos, Malebranchistas y Purchotistas, Gentes nueva, no conocida, se havia puesto en estado de expeler al dicho *Aristoteles antiguo*» (loc. cit.).

Creemos importante dilucidar la ocasión que permitiese editar esta obra. Si bien no es exactamente un texto de la ilustración clásica, sí hay en él una defensa de la filosofía moderna frente al aristotelismo y la escolástica y, por otro lado, una clara actitud en pro de la razón (llamada con ese nombre y escrito siempre en altas en la edición) frente a los argumentos de autoridad. Hay que recordar también que, aunque el texto que estamos estudiando no trata el tema, Boileau era uno de los más importantes teóricos del clasicismo lo que puede aumentar importancia a esta publicación⁶. La simple difusión de las ideas modernas no debe tomarse como único motivo que hubiese decidido a pensar que era el momento adecuado para imprimir la sátira de Boileau. Hay una circunstancia adicional que no sólo reforzaba esta difusión, sino que hacía posible que el peligro visto inicialmente para la publicación estuviera contrarrestado. Un año antes, en 1751, había sido nombrado Antonio de Barroeta y Angel como arzobispo de Lima.

Paulino Castañeda en un reciente estudio afirma que:

las Luces de nuestros preladados fueron tardías, porque fue tardía la llegada del movimiento ilustrado a América. Habrá que esperar el último cuarto del siglo XVIII para encontrar entre los obispos trazas evidentes de la Ilustración. (Castañeda 1987:96, la traducción es nuestra).

Sigue dando ejemplos y fechas en 1778 las ideas de Feijoo eran novedad en Río de la Plata, 1780 para Ecuador, 1801 para Nueva Granada (loc. cit.). La fecha para el caso limeño debe retroceder por lo menos a 1752 y al sistemático plan de reformas llevado a cabo por Barroeta y que podemos seguir en sus edictos. Todos los temas tratados en sus reformas son idénticos a los que figurarán también en medio del proyecto Borbón (moderación del culto, lujo, lutos, vestido, música profana, lenguaje barroco, etc.) y las tensiones resultantes con el gobierno secular estarán ya presentes. La vinculación de Barroeta con las ideas ilustradas es clara y su defensa de las ideas de Feijoo evidentes, llegará incluso a parafrasearlo o a citarlo en forma encubierta.

6. Hay que aclarar que la lectura y conocimiento de obras de Boileau es muy anterior en nuestro medio en lo que a ideas estéticas se refiere, bastará con recordar los encendidos elogios y el entusiasmo con que Pedro Peralta en la década de 1730 se adhiere a su *Arte poética*.

La presencia de Barroeta nos puede ayudar a situar mejor aspectos como el de las relaciones entre lenguaje y modernismo (Macera 1977). Estas adquieren una dimensión peculiar al dejar de ser vistas únicamente como una iniciativa o posición estética particular o de un grupo de la elite criolla o europea antioficial (contra el poder civil al menos) como es el caso de Ruiz Cano, sino respaldadas, en el caso de la oratoria sagrada, por la postura del arzobispo. Este dio categoría de ley a ciertos preceptos de la retórica neoclásica en su *Edicto de 4 de febrero de 1752 en que se previene a los que Predican, lo que deben observar en este particular, reduciendo sus Sermones a un verdadero Pasto espiritual de las Almas, explicándoles con claridad la sólida Doctrina sin ostentacion de vanos conceptos, y alegóricas Expressiones*.

La preocupación por la claridad del lenguaje de la oratoria venía acompañada de la necesidad didáctica, típicamente ilustrada:

apacentando a nuestros muy amados Subditos con saludables palabras, enseñando, lo que para la salud eterna les es indispensable saber anunciando con brevedad, y facilidad de estilo los vicios, de que deben apartarse, y las Virtudes, que les conviene seguir, para librarse de las penas eternas... pues con levísimos argumentos de todo agenos, para buscar la salud, y con concisas, agudas, e ineptas Sentencias, compuestas para la ostentacion del ingenio, los debuelden en ayunas a sus Casas, a los que juntaron, para alimentarlos .. (Barroeta 1754:16).

Lo que pide en definitiva el arzobispo es cumplir con el ideal neoclásico: «un estilo breve, simple, llano, y claro, sin mezcla de artificiosas, y figuradas palabras, ni conceptos vacios, y sin substancia» (Ibid.:17) bajo pena de perder la licencia para predicar. Y, como premio por cumplir con el estilo, ochenta días de indulgencias tanto para el predicador como para los oyentes.

Es verdad que se pueden encontrar antecedentes en contra del lenguaje conceptista con mucha anterioridad en nuestro medio, en pleno auge del barroco. Gregorio López de Aguilar en su «Epistola laudatoria» al *Cielo estrellado* de Juan de Alloza había empleado argumentos muy parecidos a los modernos. El estilo ideal, alcanzado en el libro, se distingue por su claridad, es aquel que todos comprenden y, por tanto, del que todos pueden aprender:

se goza aqui un modo de dezir claro, serio y elegante, sin los rodeos cansados de criticos circunloquios, ni la vana afectacion de locuciones obscuras, ni los afeytes livianos de frases pueriles, periodos crespos y figuras violentas, galas que usan los ingenios menos graves, y más ambiciosos en estos depravados tiempos

para admirar el vulgo insipiente, y aplaude lo pintado y extravagante que se dificulta, sino una pureza de palabras, una claridad de estilo, una dulzura de lenguaje, que enseña sin trabajo, explica sin enredo, y paladea sin hastio al cuerdo lector.

Todas las estrellas de este libro Celestial avian de ir brillando luzes de estilo, y claridad de lenguaje, que todos, aun los mas barbaros entienden... PARA TODOS, doctos e ignorantes, grandes, y pequeños, entendidos y rusticos, pues su fin es instruir en todo el mundo.. (López de Aguilar 1691:sin fol.).

Los argumentos de 1691 son los que reactualiza la estética neoclásica, aunque en ella ya no se encontrarán comentarios religioso-morales como el que incluye Gregorio López al mencionar la «obligacion de hablar en lenguaje del Cielo qual es el estilo claro, y no en estilo obscuro, que es lenguaje del infierno» (Ibid.).

Pero regresemos a mediados del siglo XVIII y establezcamos algunas diferencias importantes. La primera es la prioridad de la instrucción sobre cualquier otro aspecto en el texto (en el siglo XVII este podía ser un fin, como cualquier otro). La segunda es no sólo el respaldo de la autoridad eclesiástica a esta actitud estética y didáctica, sino su presencia al interior de un proyecto sistemático de reformas.

LA AUTORIDAD ECLESIASTICA Y LA MUSICA: RECEPCION DE LAS PRIMERAS REFORMAS

La campaña del arzobispo Pedro Antonio de Barroeta estaba dirigida a un objetivo fundamental que era controlar todos los comportamientos externos vinculados con la religiosidad, de tal manera que no se permitiera ningún gesto que pudiera tener, siquiera en apariencia, un fin distinto de la piedad. Se trataba de un modelo de austeridad al que la religiosidad colonial estaba lejos de estar acostumbrada. Muy por el contrario, la insistencia en reformar la oratoria sagrada, las fiestas religiosas, las celebraciones de altares que se hacían por la Concepción y por Navidad, la música de los templos, los monasterios de monjas, los trajes, las campanas, atentaba contra costumbres establecidas en las que el límite entre lo sagrado y lo profano, entre lo espiritual y lo exterior era difícil de definir. Es verdad que con anterioridad se había querido establecer reformas, el arzobispo Soloaga por ejemplo lo había hecho de manera bastante sistemática y, en todo momento, se buscó frenar los excesos. Pero desde el gobierno de Barroeta es claro que no se trata solamente de frenar excesos sino que se quiere enseñar una nueva sensibilidad, que ya no comparten ni comprenden las autoridades eclesiás-

ticas la piedad barroca y, menos aún, la relación entre los medios festivos tradicionales y la religión.

El edicto consagrado a la música en los templos nos puede servir para estudiar tanto los contenidos del proyecto de Barroeta, sus implicancias estéticas y sociales, así como la reacción que produjo. El edicto promulgado el 27 de setiembre de 1754 estaba dedicado a que «no se toquen en las Iglesias minuets, arias, ni demás canciones profanas, ni thetrales» (Barroeta 1754:19-25). El texto de la norma está abiertamente inspirado en el discurso XIV del *Teatro critico universal* de Feijoo sobre la «música de los templos» (Feijoo 1765:I, 329-357) al cual por momentos sigue de manera muy libre, por otros muy cerca. La propuesta era a grandes rasgos la siguiente: la Iglesia tiene en el canto gregoriano su canto oficial que es el adecuado para la devoción de los fieles, toda otra música (y principalmente la teatral) representa un abuso. Para demostrar esto da una lista de autoridades de la Iglesia, de disposiciones que en distintas épocas se hicieron contra el empleo de música instrumental o profana en los templos. Sigue luego la prohibición haciendo mención a la música que se interpreta en las iglesias limeñas, tomando para ello frases entresacadas de Feijoo⁷:

En esta consideracion, estando ciertos, y sabedores, que en las Iglesias de esta Capital se han alterado, no sólo los establecimientos Canonicos, que en este asunto se han dado, para no introducir nuevas figuras en el Canto de la Iglesia, que las que permite el Gregoriano, sino, lo que es más detestable, que assi en las Missas solemnes, como antes de ellas, en los que llaman discantes, se tocan Sonatas, Arias, y Minuets, y otras Canciones, en que, en lugar de mover a la devoción, y levantar los Corazones abatidos de las inclinaciones terrenas a los afectos nobles, como dice el grande Agustino, los exalta a la memoria de los Festines, y otras consideraciones muy pecaminosas: Por tanto, para precaver tan perniciosas consecuencias, Mandamos... a todos los Musicos, e Instrumentarios, que en las Iglesias, en qualesquiera Funciones, que se ofrezcan, se abstengan de tocar Sonatas, Minuets, y otras

7. Las referencias a Feijoo son evidentes aunque no se encuentren citas textuales. Compárese nuestra cita del edicto con los siguientes pasajes: "Las cantadas que ahora se oyen en las iglesias, son en quanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de Menuets, Recitados, Arietas, Alegros.... En el Templo no debiera ser toda la Música grave? No debiera ser toda composición apropiada, para infundir gravedad, devoción, y modestia?... qué hará en los ánimos, sino excitar en la imaginación pastoriles tripudios? El que oye en el Organo el mismo menuet que oyó en el sarao..." (Feijoo 1765:I, 331). "Esta es la Música alegre, que aprobaba San Agustín, como útil en el Templo, tratando de nimiamente severo a San Athanasio en reprobarla: porque su propio efecto es levantar los corazones abatidos de las inclinaciones terrenas a los afectos nobles..." (Feijoo 1765:I, 340).

Tocatas del uso de la Tierra, que sólo son propias de los Theatros, y festines profanos, y del Siglo, sugetandose unicamente, a usar de aquella música, que por su gravedad, y decencia está apropiada a las Iglesias, y Templos... (Barroeta 1756:22-23).

Se trataba de restringir el repertorio musical de las iglesias al máximo. Hay que recordar que, desde principios del siglo, la influencia italiana había incorporado formas de la música dramática a la música religiosa. Pero la prohibición se extiende a toda la música instrumental y al aludir a «otras Tocatas del uso de la Tierra» tendríamos que suponer que ya fuera a través del villancico o de forma directa la música popular de la ciudad había ingresado a los templos de la capital. La única música tolerada sería el canto gregoriano de manera que toda posible profanidad, toda posible competencia o lucimiento quedarían anulados con el empleo de una música única, preestablecida, que era además una manifestación institucional. De esta manera también se quería hacer desaparecer todo aquello que marcara diferencias culturales y sociales en el culto. El ideal no es ya el de la «policoralidad» barroca, sino el del monocordio agustiniano (Spitzer 1967:43). Recordemos que más adelante, en los últimos años del siglo, cuando el espíritu de las reformas se encuentre más afianzado, la catedral de Lima evitará incorporar a su repertorio obras musicales que no fueran estrictamente litúrgicas o, al menos, con textos en latín (Estenssoro 1989).

Veamos cuál pudo ser la posición de los sectores más conservadores para contrarrestar la campaña arzobispal. Esta se puede ver claramente en el largo expediente hecho por el tribunal de la Inquisición en contra del edicto del arzobispo. Mencionemos previamente que el edicto se iniciaba (al igual que el texto de Feijoo, aunque con palabras muy distintas) con una referencia a la antigüedad. Al hablar sobre la música y el culto en los templos el arzobispo tomaba como ejemplo la antigüedad clásica y en especial Roma, cuyos cultos religiosos son vistos, a nivel formal, como modelo a seguir:

del Culto, que se debe dar al Criador en los Templos, que ha destinado la Religión , para adorar a su Señor; éste es un reconocimiento tan debido a la Deidad, que aun entre los Gentiles, que no la conocieron sino en sombra, y bajo de mentidos Simulacros, fue el primer desvelo de sus atenciones, no sólo el erigir sumptuosos Templos, sino el de observar reverentes, y Religiosos Cultos. Toda la mayor prosperidad de los Romanos en su universal dominacion, increíble a los humanos alcances, considerados sus debiles principios, sólo la atribuyen en los prudentes a la Religiosidad, con que en los Templos adoraban sus Divinidades... (Ibid.:19-20).

Estas expresiones hubieran pasado desapercibidas en Europa o en un lugar en que el neoclasicismo o, en general, la difusión del estudio de la antigüedad hubiesen alcanzado cierta difusión. El texto de Barroeta parece prudente, sin embargo el expediente inquisitorial deja clara la diferencia de imágenes que provocaba la antigüedad. Para el reformista e ilustrado Barroeta ésta es ejemplarmente clásica y austera; para los calificadores limeños: caótica, hereje e imposible de ser admirada. El mercedario Fray Francisco Xavier de Torrejón, uno de los calificadores, señalaba que, "tratándose de sacrificios tan inmundos, las musicas de su celebracion havian de ser profanas y obcenas; y así no se debe traer por exemplar para el fin del edicto el culto de los Romanos a sus Dioses por más que se pondere reverente." ⁸

Estas actitudes demuestran tanto los límites de la expansión de las ideas modernas en nuestro medio como las tensiones y conflictos de poder implicados en su difusión⁹. Pero si bien el expediente contra el edicto giró en torno al elogio a la antigüedad, el calificador no dejará de hacer una defensa del empleo de la música en las iglesias que más que una costumbre, era parte de la religiosidad. El empleo exclusivo del canto gregoriano, si bien no puede censurarlo, le parece un exceso. Es interesante remarcar cómo reemplaza el argumento de autoridad de la antigüedad clásica por la historia bíblica, parafraseando el texto del propio arzobispo:

Es indudable que el verdadero culto de la Magestad de Dios, consiste en la respetuosa veneracion, humildad, compuncion, y modestia en las festivas celebraciones en los templos; y assi es justo que se prohiban tocatas, minuets y Arias en metros profanos; porque distraida la imaginacion con la dulzura de estos ynstrumentos, faltará a la atencion debida y devota con que se debe asistir a las devidas alabanzas. Pero no quita esto el que se pueda usar de ellas, no sólo del canto gregoriano, sino también de canto y música con ynstrumentos; pues aun David Rey tan Religioso, en el Tabernaculo presente el Arca, sombra de la Catholica Yglesia, y de el Soberano Sacramento de el Altar, por estar en ella el Maná; tocaba la Harpa tenia sus musicos y Maestros, entre quienes repartia sus psalmos para que los cantasen, siguiendo el suave conuento de su harpa (loc. cit.).

8. *Autos sobre las censuras del edicto*, 1756, AHN, Inquisición 4453, exp. 23, 4v.

9. La actitud de la Inquisición parece haber sido, al menos en este momento, de alianza con el poder civil, no sólo en el caso de Barroeta. Un escrito del conde de las Torres (a quien Vargas Ugarte sugiere, aunque débilmente, como posible editor de la sátira de Boileau) en contra del virrey Amat sería recogido por orden inquisitorial en 1762 y no por disposición del virrey (Vargas Ugarte 1956:IX, 344).

JOSE ONOFRE DE LA CADENA Y HERRERA

Dentro del contexto de cambios de pensamiento y reformas que hemos esbozado debió desenvolverse la formación de nuestro personaje. Se trata de José Onofre de la Cadena, pardo (para la época: «eufemismo que reemplaza oficialmente a mulato» (Carrión 1983:291)), «natural de Truxillo» como señalan repetidas veces las fuentes. No sabemos la fecha de su nacimiento, ni las circunstancias específicas de su formación. Es posible que haya estudiado música con el famoso¹⁰ José Artieda, maestro de capilla de los agustinos en Lima, por los elogios que hace de la *Cartilla* y porque dice conocer algunas otras obras del autor por las que siempre ha «unido a la admiración el aplauso» (*Respuesta*, sin fol.). Fuera del ámbito musical no hay ningún nombre de eventuales maestros. Es posible que fuera autodidacta, como lo hacen sospechar sus insistentes ataques a la erudición y al academicismo, educado con lecturas proporcionadas por sus mecenas.

Recién a partir de 1761 tenemos algunas noticias sobre las actividades de de la Cadena. El 16 de marzo de ese año está fechada la «carta introducción» de la *Cartilla música*, es probable que la redacción de toda la obra corresponda a una fecha cercana. La dedicatoria de la obra al capitán de infantería de comercio Ignacio de la Portilla es, en cambio, del mes de abril de 1763, inmediatamente antes de la edición, lo que permite suponer que ayudó a costearla. En mayo de la Cadena es puesto en prisión y liberado gracias al capitán que aparece como garante de una deuda de ochenta pesos. En este documento, presentado por Barbacci (1949:435), se llama a Portilla «benefactor» del músico.

En 1765 de la Cadena muestra una nueva faceta, la de inventor, al dar a conocer por medio de la imprenta una «máquina de moler cana que ha dispuesto bajo las reglas matemáticas y fundamento de la ciencia mecánica o maquinaria» (Vargas Ugarte 1959:X, 23) dedicada esta vez a un personaje de primera importancia: el conde de Monte Blanco, Agustín de Salazar y Muñatones.

Lo demás que sabemos corresponde a lo que se expone en el expediente conservado en el Archivo General de Indias (Indiferente General 1316). En 1768 se presenta a la oposición para el cargo de maestro de capilla de la catedral de Trujillo. Gana el concurso de méritos, sin embargo el puesto es otorgado al violinista Juan José de Solís, quien ni siquiera se había presentado. En vista de sus protestas, de la Cadena es puesto nueve días en prisión y se habla de desterrarlo. El incidente hace recordar las expresiones

10. Toribio del Campo en su carta sobre el estado de la música en Lima nos habla de "quienes sin más auxilio que su aplicación ejecutaron quanto parece increíble... el Hermano Artieda en la dulzayna..." (Campo 1792: 110).

que aparecen en el *Drama de los palanganas* en contra del Virrey Amat, a quien se le atribuye la venta de todo tipo de cargos:

Si hay Hijo, dejame seguir todo lo que daba, daba los Curatos, las Sacristias, las Capellanias de Monjas, los Organos, las Maestrias de Capilla, las Economias, las Plazas de Musicos, las Canongias, daba los Medicos a los Enfermos (*Drama* 1977:51).

No es imposible que el cargo haya sido negociado. El propio de la Cadena resume los acontecimientos, pero antes de denunciar directamente a alguna autoridad, ve que se ha actuado en contra de él por racismo, dada su condición de pardo:

quando presenté el merito de mi suficiencia, ninguno salio a oponerse, se me admitieron mis escritos, presenté la cartilla música que imprimi, en prueba de mi suficiencia, ofreci servicios a la Yglecia, interpuse el Real Patronato, mas tan sólo me acarreó, el total desprecio en que vivimos por aca los pardos, y por consiguiente una captura injusta, como si por ser pardo, no logro el maior honor, la maior grandeza, que estriva sólo, en ser Leal, humilde, y obediente vasallo de Vuestra Magestad¹¹.

Este texto corresponde a 1772, cuatro años después de la oposición no había logrado hacer valer su derecho y, seguramente, se mantendría esta situación ya que el expediente no tiene señas de haber sido proveído. Adjunta el expediente, una nueva obra: el *Dialogo cathe-músico*.

Estas son todas las noticias que tenemos sobre la vida de Onofre de la Cadena. Será necesario buscar en los archivos regionales para obtener mayor información que permita completar su biografía.

LA CARTILLA MUSICA¹²

Esta pequeña obra es el único impreso limeño dedicado a la música, se trata de un método para aprender a cantar. Según el plan señalado por de la Cadena el arte de la música se divide en tres partes: cantar, acompañar y componer. El hecho de que en el título señale a la *Cartilla* como la primera parte nos permite suponer que, o bien se escribieron las otras (serían esas

11. AGI, Indiferente general 1316.

12. "Cartilla música y primera parte que contiene un methodo fácil de aprenderla a cantar...." Lima, oficina que está en la Casa de los Niños Espositos, 1763. Único ejemplar conocido en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura: M-178.

obras que conocía el maestro Artieda) o, al menos, se tenía el proyecto de hacerlo.

De la Cadena menciona el «sistema» de «Monsiur Rameau» (en una lista que se abre con un personaje bíblico y otro de la mitología clásica, dualidad que parece ser una constante en su obra: Jubal, Mercurio, Pitágoras, Aristoxenes, Muris, Guido d'Arezzo), es probable que haya conocido, al menos de referencia, el *Traité de l'harmonie* (1722), sin embargo no hay huellas en el texto que nos permitan comprobar su lectura. Pero no nos vamos a centrar en exponer los aspectos musicales de la obra (para ello ver León Tello 1974), sino más bien nos detendremos en aquellos que permiten ubicar el discurso de de la Cadena en el contexto del modernismo y expansión de las ideas de la ilustración. Para poder ver así en qué forma este mulato trujillano pudo haber asimilado y empleado en sus escritos categorías propias, en principio, a un grupo limitado de intelectuales europeos y criollos.

El rasgo más saltante en el texto de la *Cartilla*, que lo vincula con los ideales ilustrados, es el aspecto didáctico: la confianza en la posibilidad de comprensión absoluta de un texto y de aprendizaje automático por medio de la lectura. El autor reconoce su objetivo: «Quisiera lector mio, ministrarte un documento de tal modo, que sólo con tomar la molestia de leerle, adquieres el premio de una total inteligencia» (*Al lector*, sin fol.). De la misma manera reconoce el maestro Artieda en su parecer la «felicidad de los incipientes haber encontrado una Cartilla, que sólo con dexarse leer, sabe ilustrar» (*Respuesta*, sin fol.). Y Leal de manera más drástica: quien quiera «puede hallarse consumado sin otra diligencia que haverlas leydo» (*Aprobación*, sin fol.).

La introducción se abre señalando los progresos modernos en la comprensión de las ciencias, prosperidad a la que la música aun no ha podido plegarse. Este progreso consiste en el aumento de la velocidad con que pueden aprenderse las ciencias:

De este mismo modo más se haze sensible, el que en un día no se comprehendan los entes Filosoficos, la Theologia, Jurisprudencia, Mathematica, y Medicina, que pasme el ver a los hombres, salir en una ora consumados en estas facultades (De la Cadena 1763:2).

Así también el latín en vez de estudiarse durante años, se domina en seis meses y en los oficios no es extraño «que el que ayer entró aprehender, no abra a los ocho días tienda» (Ibid.). Esta idea del progreso centrada en el acceso rápido al conocimiento se encuentra también en otras obras contemporáneas publicadas en Lima. En la censura al *Arte de gramática* de Javier

de los Reyes de 1756, Manuel Sánchez Guerrero menciona a los «geometras modernos» y su «facilidad de abreviar su inteligencia» (Reyes 1765:sin fol.). La consecuencia inmediata de esta circunstancia, que señala de la Cadena, es la abolición de las autoridades. Ya no sólo en el sentido con que aparecía en la sátira de Boileau, que hemos comentado, en la que la autoridad clásica ha sido reemplazada por la razón y los que la emplean, sino que una extendida comprensión y manejo de las ciencias permiten un trato horizontal con ellas, de tal forma que «ya no asombra Aristóteles, ya no atemoriza Licurgo, ya no asombra Euclides, ya no maravilla Galeno» (De la Cadena 1763:2).

Pese a existir este progreso en el conocimiento de las ciencias, la música no se encuentra en la misma situación y es muy difícil comprenderla. Reflexiona y trata de ver a qué ámbito pertenece la música. Esto suscita una reflexión interesante sobre su lugar social:

Muchas vezes me he puesto a considerar sobre este asunto, y proponiendome varios Problemas, he tirado multitud de lineas en diversos planos, uno de ellos, ha sido suponer esta armoniosa ciencia, totalmente Angelica, y por esto serle negada a los hombres su inteligencia, mas esta suposicion, me la contradize la esperiencia, viendo en este mundo muchedumbre de Subjetos, que perfectamente la gozan. Otros, la he presumido despreciable por andarse ladeada con los Plebeyos; y también la Contradictoria me ha suspendido el discurso, quando se ve aplaudida entre los Principes, y Señores... (f. 4).

La música se encuentra en todos los ámbitos humanos e incluso fuera de ellos.

Pero el autor sigue tratando de encontrar una explicación válida a la pregunta sobre la falta de progresos en el conocimiento de la música, divagando si al ser hermana de la teología no sería tal vez la música un misterio divino (f. 4) cuando, en medio de esta especulación se le aparece Apolo. Este recurso de evocar una figura de la antigüedad clásica tiene un giro muy peculiar en la *Cartilla*, ya que el discurso de la divinidad pagana es totalmente católico. Apolo le revela las relaciones entre música y Dios, su carácter eterno y supremacía sobre todas las otras ciencias. Es interesante que tanto de la Cadena, como lo hiciera antes Ruiz Cano y como lo harán luego Castro, del Campo y Rossi y Rubí darán siempre una base religiosa a sus argumentos poniendo siempre a Dios como fin. Por más que los textos puedan estar muy vinculados con las preocupaciones de la Ilustración, e incluso (como es el caso de Ruiz Cano) de forma muy progresista, no dejan de introducir el tema religioso.

Todos estos argumentos pertenecen a la estética del barroco colonial, lo que muestra también el carácter de transición de la obra. Sin embargo al estar presente el tema religioso junto con el impulso modernista el desarrollo se encamina hacia un análisis escatológico bastante particular:

Si el hombre es semejante a Dios, porque ha de ser eterno (después de esta vida mortal) como lo es su Criador, eslo la Música también por ser eterna, y porque su existencia en todas partes, parece le da, otro título de semejanza. Dios, está en los Cielos, está en la tierra, está en los infiernos, en los cielos gozando su Gloria, en la tierra conservando lo criado, en los infiernos confundiendo, y atormentando, a los condenados. Es eterna esta ciencia, porque sola ella ha de existir eternamente con Dios, y los hombres, assi salvos como condenados. La theologia, fenecerá luego que gozen los mortales de el centro de ella que es Dios. La jurisprudencia, el día de el Juicio, en que se dará el premio a los buenos, el castigo a los malos; la Mathematica quando no se avite la tierra, la Medicina, quando sesarán las enfermedades (f. 5).

La idea del progreso es proyectada a su extremo. Unida a la escatología cristiana todas las ciencias tienen un final, la música en cambio no sólo es eterna, su progreso también lo es:

Pero la Música, siempre permanecerá y aun se elevará a mayor grado; porque con el concurso de tanta infinidad de Bienaventurados en la Gloria, serán en infinito las consonancias, las dulzuras, las suavidades y las armonias se producirán, como una nueva alabanza de el divino Glorificador. Considera qué pasos, qué glosas, qué imitaciones, qué contrapuntos no se imbentarán allí? (ff. 5-6).

La música se encuentra por encima de todas las ciencias de las que es madre. En cada caso es la música la que permite dar a cualquier descubrimiento científico una explicación al permitir vincularlo con Dios. El hombre se lo debe todo a la música. Al llegar a este extremo el discurso de Onofre abandona los razonamientos para acercarse al lector con un recurso afectivo¹³: «si no me creyéredes, consultad a vuestro corazon, que él os hará sentir mayor, todo lo que estoi exponiendo» (f. 7).

13 Hay que recalcar que este remitirse a lo afectivo como una verdad aún más fuerte que la razón era un recurso relativamente extendido en el siglo XVIII europeo. Su presencia más clara la veremos al estudiar el discurso acerca del indio y principalmente la obra de Unanue más adelante.

El que no se aprenda tan fácilmente la música se debe en definitiva «a la ambición humana que está introducida en los Preceptores, [que] no les permite destellar los rayos, de que están adornados en la inteligencia de la música» (f. 8). Denuncia así las relaciones de poder ocultas en la transmisión del conocimiento. Da para demostrarlo varios ejemplos, como la división meramente formal entre canto de órgano y canto llano que lleva a confusión siendo las reglas del canto de órgano válidas para toda la música, o el número de los «signos».

En esta misma introducción se encuentra la definición que da el autor de la música. No sabemos si se trata de una cita encubierta, en general las observaciones de la Cadena son lo suficientemente peculiares como para pensar en una fuente directa. En todo caso no conocemos para esa época una definición tan radical, tan amplia, tan poco prescriptiva que no sería difícil aceptar hoy por hoy su validez:

Y adviertan, que si todo lo que mira a Dios es Theologia; todo lo que mira a cosa natural Filosofia; todo lo que a Ley, Jurisprudencia; todo lo que a punto, y linea, Mathematica; todo lo que mira a remedio medicina: Assi también todo lo que mira a sonido es Música, sea escabroso, sea suave, siendo este efecto esencia de esta facultad, como son aquellas facultades aquellos efectos... (f. 9).

La intervención de Apolo en el sueño hacía previsible el final de la argumentación:

Tan gustosamente le ohia estos documentos a la Deidad, que no pude menos, que partir el gozo con los sentidos, mas ellos alborozados despertaron la razón con cuio hecho se ausento el extasis, desvaneciose la suspencion,... perdi la conversacion de Apolo, pero como la memoria sabe imprimir las especies, que (o bien dormido, o bien despierto) produce la imaginativa, comunicare a Vuestra Merced lo que pude aprovechar en tal dulce conversacion... (f. 14).

Lo que sigue inmediatamente es el texto dialogado de la cartilla para aprender a cantar. La forma no es muy distinta a la empleada en los libros para aprender la doctrina, en él se dedica a explicar por medio de preguntas y respuestas los signos, claves, voces, etc.

EL DIALOGO CATHE-MUSICO

Esta obra se encuentra manuscrita en el Archivo General de Indias con la signatura «Libro manuscrito 6» y formaba parte del expediente presentado

para reclamar la maestría de capilla de Trujillo. Está escrita en papel de pequeño formato, el texto ocupa nueve folios escritos por ambos lados. Se trata de una copia autógrafa, el texto dirigido y compuesto para el rey está firmado en «Trujillo del Perú y enero 1 de este año que corre de 1772». El manuscrito no lleva un título general, sino el que corresponde a su primera parte, es decir a la carta introducción. La estructura de la obra es la siguiente:

- Carta introducción al diálogo cathe-músico (ff. 1r-5r)
- Dialogo cathe-músico que pertenece a cantar (ff. 5r-6r)
- Dialogo cathe-músico que pertenece a acompañar (ff. 6r-7v)
- Dialogo cathe-músico que pertenece a componer (ff. 7v-9v)

Se trata con seguridad de una obra escrita en forma rápida, salvo la introducción, por la necesidad de ofrecer un regalo al rey. Se puede considerar como un resumen o esbozo de lo que debió ser la cartilla completa, o de cómo se insinuaba en su plan inicial. En todo caso los distintos temas musicales se encuentran expuestos de manera muy escueta, conservando siempre el estilo dialogado de la *Cartilla*.

El autor empieza explicando las circunstancias en que ha emprendido su nueva obra. Se encuentra en un ambiente bucólico, disfrutando de la naturaleza y el canto de los pájaros, cuando se inicia una discusión por saber si tiene prioridad el sentido del oído sobre el de la vista o viceversa. Esto da lugar a que "un letargo se apodera de del Cerebro (sic), pues mi rusticidad agena de sofisterías se divierte mal con ellas (no es la primera vez que padesco este accidente, la costumbre me va ajustando el abito)" (f. 1v).

No deja de haber cierto humor en las expresiones de de la Cadena, su texto es más libre que en la *Cartilla*. Ya no se trata de no respaldar los argumentos de autoridad, sino de un orgullo, cargado de ironía, por estar alejado del academicismo. Esto se refuerza por el uso de un lenguaje muchas veces coloquial y de la primera persona. Producto del sueño se le presenta el Tiempo, bajo la forma de un viejo, quien refuerza sus argumentos: se identifica la verdad con la naturaleza, el conocimiento proviene antes de la experiencia que del estudio:

Persive más luz de Phebo, aquel, que está enredado en atomos y turbillones, que el rustico pastor?... Quántos verás en el mundo, que después de haver desenladrillado a paseos un colegio; envejesido a saliva y manoteos una Biblioteca, no producen media nota en una carta. (f. 2r).

En este lugar el elemento religioso está incorporado, vinculando a Dios con la naturaleza y señalándolo como fin del conocimiento, lo que puede apartar

a de la Cadena de un proyecto rousseauiano de educación natural. El contenido social implícito en las reflexiones sobre el saber es reforzado de esta manera. Sin embargo se ha relativizado el entusiasmo por el progreso, el Tiempo afirma que el conocimiento de cosas nuevas sólo es posible por medio de Dios, «sin especial providencia del Alto, jamás se le oirá producir más de aquello que haya estudiado» (f. 2v). Tal vez estas afirmaciones sean parte de un cambio ocurrido por su experiencia con el rechazo en la maestría de capilla, no nos es del todo claro. ¿Está hablando acaso de él mismo al mencionar a «un hombre a quien la Divina Providencia concediese gracia de sabiduría, y veremos si esos estudiantes le llegan al pelo? (Ibidem) En todo caso el propio Onofre elude exponer mejor el tema diciendo que «de un imprevisto» cambió el escenario de su sueño.

Luego se encuentra una amplia disquisición sobre la diferencia entre el sueño y la muerte, que tal vez esté emparentada con la sexta meditación de Descartes. Esta vez una nueva imagen producida por el sueño proporciona la explicación. Se trata de un reloj provisto de un mecanismo de música junto al cual hay un joven que puede a voluntad accionar o detener su mecanismo musical. Este joven es identificado con el alma, el mecanismo musical con las potencias y los sentidos que se encuentran latentes durante el sueño y, finalmente, el reloj con el cuerpo cuyo mecanismo se compara con la circulación y filtración de los líquidos.

Una vez más cambia de forma el sueño, aparece Minerva, ya no Apolo como en la *Cartilla*, la diosa tiene un libro en la mano. Los tres diálogos que siguen son lo que ha podido guardar en la memoria de la lectura de este libro, después de haber sido despertado por los pájaros. Envía el resultado al rey porque concibe «le agradecerán estas noticias, que aunque soñolientas, y producidas por los vapores de mi flaco estomago a mi devil cerebro... si le gustan se aprovechará de ellas» (f. 9v).

Del texto de los diálogos queda por hacer un estudio muy detallado que nos permita resolver algunas preguntas sobre el estado del conocimiento de la teoría musical para su enseñanza no profesional (De la Cadena señala la posible edición del *Dialogo* «si puede ser de provecho a la pubertad») y sobre algunos rasgos estilísticos o notacionales de la música de la época.

* * *

Lo que nos parece más relevante del caso de Onofre de la Cadena, es que presenta algunas características y contradicciones del movimiento ilustrado en el Perú. Por un lado de la mano de la razón y por otra inseparable de los argumentos teológicos; entre el entusiasmo por el progreso y la claridad neoclásica y elementos inconfundibles de la estética barroca. En todo caso el aspecto más importante es el conflicto real que plantea la democratización del saber y el hecho de constituirse éste en principio valorador, en un sistema social extremadamente estratificado y poco flexible, o al menos no tanto como para derrotar una escala de prestigio, para vencer prejuicios raciales. Se nos muestra en última instancia la separación entre discurso y realidad, que seguirá pendiente y será punto de discusión importante en la década de 1790 en torno del *Mercurio Peruano*.

BIBLIOGRAFIA

- ALLOZA, Juan de
1691 *Cielo estrellado de mil y veinte y dos exemplos de María*. Valencia, Vicente Mace.
- AUTOS
1756 *Autos sobre las censuras del edicto del señor arzobispo de Lima*. Archivo Histórico Nacional, Madrid. Inquisición 4453-23.
- BARBACCI, Rodolfo
1949 «Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano», *Fénix* 6. Lima.
- BARROETA, Pedro Antonio de
1754 Edictos. En *Constituciones synodales*. Lima, Juan Joseph Morel.
- BOILEAU
1752 *Sentencia burlezca dada en el Parnaso*. Lima, Plazuela de San Christoval.
1772 *Oeuvres*. 5ts. Amsterdam, Changuion.
- BOTTONI, Federico
1723 *Evidencia de la circulacion de la sangre*. Lima, Ignacio de Luna.
- CADENA, Jose Onofre de la
1763 *Cartilla musica*. Lima, oficina que está en la casa de niños expósitos.
1772 *Expediente*. 19-ene-1772. Archivo General de Indias. Indiferente General 1316
1772 [*Dialogo cathe-Músico*]. Archivo General de Indias. Libro Manuscrito 6.
- CAMPO, José Toribio del
1792 «Carta sobre la música: en la que se hace ver el estado de sus conocimientos en Lima.» En *Mercurio peruano* IV/118 Lima.
- CASTAÑEDA, Paulino
1987 «La hierarchie éclesiastique dans l'Amérique des lumières». En *L'Amérique espagnole à l'époque des lumières*. Paris, CNRS.
- DRAMA
1977 *Drama de los palanganas veterano y bisoño*. Lima, Luis Alberto Sánchez.
- ESTENSSORO, Juan Carlos
1989 *Música y sociedad coloniales: Lima 1680-1830*. Lima, Colmillo blanco.
- FEYJOO, Benito
1765 *Teatro crítico universal*. 5 ts. Madrid, Imprenta real.

FORNS, Roberto

- 1988 *La estrategia comunicativa del «Semanario crítico» de Juan Antonio de Olavarrieta: ilustración y polémica en el periodismo ilustrado*. Memoria de bachiller en humanidades. Lima, PUC.

LEON TELLO, Francisco

- 1974 *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, CSIC.

LOHMANN VILLENA, Guillermo

- 1959 "La cartilla música de José Onofre de la Cadena, un impreso limeño desconocido". *En Revista de Indias* (Madrid). Reimpreso en *Fénix*.

MITJANA, Rafael

- 1920 *La musique en Espagne*. En Albert Lavignac y Lionel de Laurencie, *Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. T.IV.Paris, Delagrave.

MACERA, Pablo

- 1977 «Lenguaje y modernismo peruano del siglo XVIII» En *Trabajos de historia* II. Lima, Instituto Nacional de Cultura.

REYES, Javier de los

- 1765 *Arte de gramática* Lima, oficina de la calle de la Encarnación.

SAS, Andrés

- 1972 *La música en la catedral de Lima*. Segunda parte. Diccionario biográfico. 2 tomos. Lima, UNMSM - INC.

VARGAS UGARTE, Rubén

- 1956 *Impresos peruanos*. Ts. IX-X. Lima.