

Un doble virginal

Luis Enrique Tord

Ciertamente, ser experto en música no es sino conocer el orden de todas las cosas y saber en virtud de qué razón divina han sido dispuestas...

Hermes Trismegistos
Asclepius

...a veces, sometido a la transfiguración de la música, sentía que mi propio dolor era un carro de fuego para elevarme victoriosamente sobre las causas del dolor.

Thomas de Quincey
Suspiria de profundis

Estaba lejos de anticipar hasta dónde me conduciría el destino aquella mañana que recorría las salas de instrumentos musicales del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Ese día deseaba observar con detenimiento los instrumentos renacentistas que atesora tan notable colección. Con ese estado de ánimo iba demorándome en las vitrinas que exhiben piezas de teclados de los siglos XVI y XVII fabricadas en los más afamados talleres del Viejo Mundo. Al acercarme a una de las principales vitrinas, me encontré repentinamente ante un hermoso doble

virginal fechado en 1581, construido en Amberes por el célebre maestro Hans Rucker el Viejo y hallado en una capilla del Cuzco por un viajero norteamericano que lo adquirió y donó en 1929 al Museo Metropolitano. Por su privilegiada ubicación y la amplia descripción que de él se hace es evidente que esta célebre institución lo considera una de sus piezas más preciadas.

Este raro instrumento consta de una caja negra de fina madera que mide dos metros de largo, treintaicinco centímetros de alto y sesenta de fondo. Posee dos órdenes de teclados de marfil, de tal forma que uno de ellos es movable y encaja encima del instrumento. En la parte interior de la tapa principal hay una pintura que representa un paisaje de Flandes con un palacio entre estanques y jardines, y grupos de nobles que se pasean bajo una glorieta, navegan en botes y juegan al *hockey*. Hay asimismo mesas con viandas, un conjunto de músicos y en las colinas del horizonte el tradicional molino de viento. Pero su exornación más notable son dos medallones dorados cuyos relieves representan a Felipe II de España y a su esposa Ana de Austria. En el interior, próximo a las vetustas pero aún templadas cuerdas de metal, se lee una inscripción: *Hans Ruecker me fecit, Antwerp, 1581*. Y, sobre una caja pequeña, el monograma del gran artesano diseñado con letras entrelazadas que componen un enrevesado emblema. Finalmente, en el interior de la tapa que cubre el teclado destaca la siguiente frase: *Musica. Dulce. Laborum. Leva. Men**.

Luego de este hallazgo me sentí obligado a indagar, hasta donde me fuera posible, cómo y de qué lugar del Cuzco había provenido esa espléndida pieza. Afortunadamente mis continuas visitas al Museo Metropolitano me habían granjeado la amistad de su personal. Fue fácil transmitirle mi curiosidad al director de sus archivos, quien de inmediato me proporcionó los documentos que recogían pormenores de la donación recibida sesenta años atrás. Por ellos me enteré que el donante había adquirido este instrumento del propietario de la finca Puquiowillca, situada en las alturas orientales del pueblo de Urubamba, sobre las laderas del nevado Chicón. Esa propiedad había pertenecido a su familia

* Música, dulce descanso de los trabajos del hombre.

desde que ésta la adquiriera en el remate de los bienes de la Compañía de Jesús, cuando su expulsión del Virreinato en 1767.

La finca tenía una extensión no mayor de veinte hectáreas y en ellas los sacerdotes jesuitas habían edificado, en el último tercio del siglo XVI, una capilla y un claustro que fue la casa de retiro de la congregación. El lugar no podía ser más propicio, pues se encontraba apartado del pueblo de Urubamba y próximo al inicio del gran manto de nieve que todo el año cubre las imponentes cimas del Chicón. Esa aislada edificación recoleta estaba rodeada de sembríos perfumados en los que una vez abundaron naranjos, frutillas, perales, limoneros, rosales y hortalizas. Con particular habilidad los religiosos habían construido allí unos estanques que proveían de truchas a la comunidad. Asimismo su emplazamiento era espléndido: sobre una terraza desde la que se domina una hermosa vista panorámica de aquel valle fertilizado por el majestuoso Urubamba y encajonado entre soberbios macizos, de los cuales el Chicón es el más notable.

Intrigado por seguir el rastro a aquel doble virginal, resolví, apenas vuelto al Perú, emprender viaje al Cuzco y abocarme a hurgar en los archivos eclesiásticos regionales con la esperanza de hallar información acerca de esta finca y de aquel excepcional instrumento musical. Temía que esta pesquisa me llevara demasiado lejos, pues un volumen importante de documentos coloniales de la Compañía de Jesús se encuentra en el extranjero. Pero tuve la suerte de ubicar un considerable número de manuscritos acerca de los bienes temporales de aquella Orden en el archivo arzobispal de la Ciudad Imperial, donde habían quedado depositados el siglo pasado. Después de arduo trabajo desempolvando pergaminos referidos a las propiedades rurales que había poseído la Compañía en la vasta diócesis del Cuzco colonial, hallé el viejo libro de fábrica de la capilla de la finca Puquiowilca. No estaba completo—como de ordinario ocurre con este tipo de infolios—pero, afortunadamente, las hojas iniciales correspondientes al siglo XVI estaban en bastante buen estado.

En el vigésimo tercer folio encontré unas líneas que respondían en buena cuenta a lo que buscaba. Decían: «En el día de... (texto ilegible) se ingresó a la capilla del Espíritu Santo de Puquiowilca un instrumento

músico donado por Su Excelencia el Virrey don Francisco de Toledo, quien en vísperas de dejar este Reino para retornar a España lo ha hecho llegar a nuestra Orden en reconocimiento de la labor efectuada por nuestros hermanos desde que llegaron al Cuzco con Su Excelencia hace doce años. Nuestro Provincial ha agradecido vivamente este gesto de desprendimiento pues es un regalo que recibió el Señor Virrey de Su Majestad Felipe II, cuya efigie y la de su esposa adornan la madera frontal del virginal. El padre Giambattista Tubalius, fino y enterado maestro de música de nuestra Compañía, lo ha estrenado interpretando en él composiciones de Victoria, Cabezón y De Lassus».

Si bien carece de fecha por haberse deteriorado esa parte, colijo por las informaciones que constan en el documento que este instrumento llegó a dicha capilla a finales de 1581, pues en setiembre de ese año dejó Toledo el Virreinato al cabo de doce años de gobierno, siendo sucedido por don Martín Enríquez de Almanza. El transporte de aquel instrumento debió demorar varias semanas pues se hizo a lomo de bestia desde la Ciudad de los Reyes hasta las serranías cuzqueñas. El itinerario fue cumplido, aparentemente, sin tropiezos, pues este doble virginal cerrado es una caja cuyas dimensiones son similares a las de un baúl grande de viaje. De esta forma, desde fecha muy temprana una capilla rural cuzqueña había contado con un bello antecedente del pianoforte, fabricado por uno de los grandes maestros flamencos de piezas de este género.

Mi pesquisa se hubiera circunscrito a proveer un buen tema para una monografía de historia de arte si no hubiera sido picado por una curiosidad singular. Resolví averiguar mucho más de la capilla de Puquiowilca y sobre el padre Tubalius a quien tanto se ponderaba como buen instrumentista. Acerca de la capilla encontré en su libro de fábrica inventarios que me permitieron reconstruir —en la imaginación por supuesto— las galas que la habían adornado a finales del siglo XVI: un dorado conjunto de pequeños retablos con altorrelieves policromados de Pedro de Vargas, y tres óleos que representaban a Nuestra Señora de Loreto, San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, de aquel excelente pintor italiano que fue el hermano jesuita Bernardo Bitti. Esas piezas habrían bastado para que esa capilla fuese una de las más notables del Cuzco rural. Pero aún atesoró algo más: una custodia de oro labrada con

el metal de un idolillo incaico hallado en manos de indígenas nobles a quienes sorprendieron adorándolo subrepticamente. ¡La decisión de instalar en esa capilla el doble virginal de Toledo fue por cierto una manera de colmar su belleza!

Pero lo que me dio una luz inesperada acerca del uso de ese espléndido instrumento en ese lugar, fue la insólita información que hallé acerca del padre Giambattista Tubalius. Este había sido un religioso nacido en Sesto, villa próxima a Florencia. De adolescente sirvió como lancero en los tercios de Flandes bajo las banderas del Duque de Alba. Luego de dos años de campañas había vuelto a su tierra natal desilusionado al sufrir en carne propia las desgracias de la guerra y las turbulentas ambiciones de los grandes de este mundo. Fue en este estado de ánimo que escuchó un día en la catedral de su pueblo la prédica de los religiosos de la Compañía, y admirado de sus virtudes y elocuencia resolvió entrar en esa Regla. Era un hombre joven pero ya experimentado que con poco esfuerzo aprendió las materias fundamentales de su ministerio. Supongo que su fortaleza y los años que había pasado en la sangrienta Flandes, gravitaron en la decisión de sus superiores de destinarlo al Nuevo Mundo con el grupo de jesuitas que pasó al Virreinato del Perú, enviado desde Roma por el General de la Compañía, Everardo Mercurian.

Tubalius pasó pues de Roma a Sevilla, embarcándose luego para el Perú a donde llegó en 1575. Supongo que debió viajar al Cuzco con Bernardo Bitti, ya que sabemos que este pintor religioso llegó a la Ciudad Imperial en 1581, donde realizó obras de arte muy importantes para el templo de la Compañía que se estaba edificando en la Plaza Mayor. ¿Podría ser que al momento en que Bitti se aplicaba con su hermano de Orden Pedro de Vargas a labrar relieves de altares y pintar lienzos, Tubalius se dedicara a las interpretaciones musicales en esa iglesia en construcción? No lo sabemos. No he podido hallar ningún dato que nos confirme si ese templo contaba en aquel momento con un órgano, un clavicémbalo o algún otro instrumento apropiado para música sacra. Sin embargo, debo recordar que los jesuitas no descuidaron ese arte, pues fueron previsores en aprovechar la irresistible fascinación que ejercía la música en los indígenas para atraer sus almas a la mejor recepción de la

doctrina cristiana. No cabe duda de que la capilla de Puquiowillca ya estaba edificada hacia 1577, es decir, un lustro después de la llegada de los primeros hijos de Loyola al Cuzco.

Ahora bien, analizando la documentación de esta propiedad campestre correspondiente a la época en que ejerció allí de capellán el padre Tubalius, hallé insistentes versiones sobre sus vastos conocimientos musicales. Lo más inesperado fue encontrar un manuscrito suyo; una curiosa mezcla de diario, memoria y ensayo—o conato de tratado—, donde se expone acerca de las íntimas correspondencias entre la música y la constitución del universo. Sus planteamientos tenían sorprendente semejanza con los del fraile veneciano Francesco Giorgi, quien había publicado *De harmonia mundi totius e In Scripturam Sacram Problemata* medio siglo antes, y con las del músico, médico y físico inglés Robert Fludd que, como sabemos, editó sus obras en Oppenheim del Palatinado y en Frankfurt a partir de 1616, es decir, algunos años después de la muerte de Tubalius ocurrida en el Cuzco en 1613.

Empleé mucho tiempo en estudiar a profundidad este testimonio y en anudar similitudes y coincidencias con las obras de aquellos autores. Deduje, fehacientemente, que nuestro religioso conocía las más avanzadas reflexiones de su época acerca de la situación entre la música y la magia, especulaciones que embargaban a los espíritus más avezados del siglo XVI y cuya influencia iba a dejarse sentir tan enérgicamente hasta la centuria siguiente. Sin embargo, no se encuentra a lo largo del diario de Tubalius mención alguna a los tratados de Giorgi, ni de Nicolás de Cusa, sólo para referirme a los más notables que tuvieron investidura religiosa.

También debo precisar que su testimonio no se ciñe a meras explicaciones e interpretaciones del fenómeno musical. Se sumerge—si cabe el término— en profundas y meticulosas descripciones de sus diferentes estados de ánimo, que entremezclan las meditaciones favorecidas por el retiro y la soledad de Puquiowillca con el goce de una contemplación estético-filosófica. A pesar del cuidado que puso Tubalius en no revelar las fuentes de su pensamiento, cualquier lector avisado puede comprobar que sus consideraciones delatan una formación clásica y artística poco usual.

De esta manera se dio en el Perú virreinal el caso único y sorprendente de ver reunidos por unos años en esa recoleta del Chicón a un culto instrumentista de inspiración religiosa, un doble virginal finísimo, un archivo musical con las mismas composiciones que se interpretaban en el mundo europeo de esos años y un paisaje elevado y sobrecogedor por su aislamiento y grandiosidad. Un paisaje de valles profundos y cumbres nevadas cuya majestad está permanentemente reflejada en los escritos del padre Tubalius. Allí nuestro personaje reitera que en esas alturas, en ese silencio sideral, «es posible escuchar y comprender la secreta música de los planetas».

Sus extensas disquisiciones sobre la naturaleza de la música se vinculan a aquella venerable tradición que remonta el origen del conocimiento musical sistemático a Pitágoras y su observación de los sonidos de los martillos de una herrería. Se detiene, asimismo, con especial atención, en la antigua creencia que atribuye la invención de la música a Tubal Caín, mencionado en el *Génesis* (4:20) como «artífice de toda obra de bronce y de hierro».

Los folios que dedica a las relaciones entre los cuerpos celestes y las notas musicales muestran su erudición en esta materia, tan estimada por escritores españoles como Bartolomé Ramos de Pareja, que la trata con amplitud y originalidad en su *Música práctica* (Bolonia, 1482). Pero en ese tema nuestro religioso jesuita tiene consideraciones que son más afines a las de Cicerón, quien en el Libro VI de su *República* hace concordar cada nota musical con cada uno de los siete planetas, correspondiéndole a la Tierra el silencio y al último cielo —el de las estrellas fijas— la nota *La*, que también coincide con la Luna.

Seguramente el paisaje de Puquiowilca, en particular el nevado Chicón y el purísimo firmamento de Urubamba, tuvo sobre él un poderoso efecto hipnótico. Un poder de tal magnitud que lo llevó imperceptiblemente a variar sus iniciales teorías musicales. Sólo viviendo allí, rodeado de esas montañas magníficas en esa sobrecogedora quietud, sintió la presencia del Sol como una potencia celestial sustentadora de toda vida. Por ello comprendí que un espíritu indagador como el suyo girara desde sus originales convicciones, aprendidas en sus años florentinos, hacia esa fascinación de los últimos años de su vida

por un orden matemático que gobierne el mundo teniendo como centro el Sol.

Estas meditaciones lo llevaron a representar sus nuevas teorías en diagramas de complejo diseño que pretendían explicar la secreta organización del universo en sus relaciones analógicas y correspondientes entre el macrocosmos y el microcosmos. Su espíritu ya no se satisfacía con explicaciones tradicionales y pasivas. Si bien las respetaba, quiso experimentar con ellas para constatar su verdad, reteniendo lo que creía consistente y probable y desechando lo ilusorio. Se diría que en él ya ardía una curiosidad que anunciaba el espíritu *científico* del futuro, aunque su fin primordial era acceder con mayor conciencia desde la vida experimental a la comprensión del universo y lo divino. O, mejor aún, a la Divinidad. El padre Tubalius había transformado aquel claustro rural de la Orden en un apartado laboratorio, en un activo observatorio cuyo eje era su cada vez más compleja experimentación musical. Y en esa aventura el doble virginal de Rucker jugó un papel de primer orden. En él interpretó varias fórmulas musicales que lo aproximaron a los «acordes maestros», a las claves de la *harmonia universalis*.

Un resultado inmediato de esas indagaciones fueron las numerosas páginas de sus escritos preñadas de explicaciones técnicas, de cálculos y de representaciones que deberían interesar —y mucho— a los estudiosos de las teorías musicales y a los historiadores de las ideas. Son páginas sustantivas para entender los caminos transitados por aquellas selectas inteligencias que acercaron a la humanidad a los derroteros de la ciencia. En los últimos años de su vida, cuando ya había recorrido varios lustros de análisis de la naturaleza de las notas y de los equivalentes místicos de la música *alta* (aguda) y la *baja* (grave), definió las siguientes equivalencias emitidas por los planetas: Sol: mi; Mercurio: fa; Venus: sol; Luna: la; Saturno: si; Júpiter: do; Marte: re*.

Gran importancia tuvo en sus meditaciones su reiterativa tesis de corresponder musicalmente a la Tierra el silencio. Quien pase algunos

* Estas equivalencias nos han convencido de que nuestro compositor debió consultar la *República* de Cicerón, tal como ya lo hemos sugerido.

días en esas estancias recoletas de las grandes montañas nevadas podrá apreciar cómo en el cerebro se van extinguiendo los ruidos agresivos y caóticos traídos de las grandes ciudades para dejar paso a un silencio esférico y apacible. Con los días el silencio va haciéndose cada vez más profundo, de tal forma que el contemplativo termina por percibir los más leves sonidos que produce la naturaleza circundante. Esta experiencia es enormemente enriquecedora pues permite comprender mejor, mucho mejor, la atmósfera en que surgió el pensamiento antiguo. En un lugar así nuestro religioso se sintió *realmente* vinculado con el mundo, aprehendiendo que el movimiento interno del cuerpo –latidos, perturbaciones, humedad, respiración, calor– tiene su correspondencia con el sistema *natural* que nos rodea.

Hice entonces la prueba: viajé hasta el Chicón y me abandoné una semana a su atmósfera. Y descubrí que sólo así podía estudiar con lucidez, con una lucidez asombrosa, las inquietantes lucubraciones de Tubalius. Sólo de esta manera pude apreciar lo que había leído en mi primera aproximación a su manuscrito. ¿Cómo iba a sopesar debidamente aquello del *silencio* de la Tierra? ¿O su admiración por la «sacra luminosidad» de las alturas andinas? ¿Y cómo comprender su proposición de que Puquiowilca era un ángulo privilegiado para la conjunción de aquellas pirámides ideales de las que habla Nicolás de Cusa en *De conjecturis*?

Confiesa Tubalius el arrebató que le producía admirar la potente luminosidad del sol sobre las cumbres nevadas desde el centro de ese cielo azul sobrenatural. Escribe, con su letra menuda y nerviosa, que le sobrecogía hasta el éxtasis la imponente aparición de ese «sol metafísico» elevándose como un dios majestuoso y flamígero por encima de las montañas del este. Un disco de oro ardiente que removía en las profundas interioridades del místico pensador el recuerdo de ritos inmemoriales de la especie. Visionaba arcaicas ceremonias entretejidas –como persistentes herencias ancestrales– con el denso flujo de la sangre. Aquel disco-esfera portentoso en el firmamento austral, limpiamente contemplado a través de la delicadeza del aire de esas alturas, conmovía los cimientos de la fe religiosa de ese maravilloso concertista. El padre Tubalius había vivido la conmovedora experiencia de

aproximarse—quizás excesivamente— mediante la música y la lectura de los clásicos a la tradición teológica andina.

No cabe duda de que algo trascendental ocurrió en su espíritu en sus últimos años, a juzgar por las afirmaciones de su diario. En ese período de su vida gozó de una espléndida madurez, pues por esa misma época—desde 1600 hasta su fallecimiento en 1613—sabemos que escribió notables tratados de música para órgano, de los cuales se conservan dos editados en las prensas de la doctrina jesuita de Juli*.

Por otro lado su diario delata, aunque con fina discreción, que estuvo consciente de los cálculos estelares realizados en el pasado desde aquellas torres de cubierta redonda que los incas denominaron *sunturhuasis*. Los españoles las creyeron trojes y por eso se habituaron a designarlas con el término indígena de *colcas*. Los extirpadores de idolatrías no sospecharon que esas edificaciones habían estado estrechamente vinculadas a las fiestas solsticiales, a calcular los equinoccios, a determinar el calendario anual de siembras y cosechas y lo que era fundamental: a fijar una visión astrológica que impregnaba las concepciones indígenas de la danza, la música y los rituales relacionados con la atracción de las energías cósmicas. Las laderas del Chicón habían sido espacios privilegiados donde los *quipucamayocs ayarmacas* plasmaron los vastos y selectos conocimientos de sus observaciones centenarias, constituyendo el *sustractum*, la piedra angular del edificio cosmológico en los Andes cuzqueños.

Acerca de la música, Tubalius obtuvo allí las enseñanzas de los maestros del *pincullo*, el *pututu* y la *tinya*. Y sobre cada uno de esos instrumentos y sus sonidos escribió interesantes explicaciones, aunque ninguna tan admirable como sus comentarios acerca del *pututu*. Su comprensión de ese instrumento—como él lo enfatiza—empezó en sus contemplaciones de los amaneceres de los domingos y las grandes fiestas patronales, cuando al romper la aurora quiebra el silencio andino el grave y hondo sonido de las caracolas marinas. Uno, tres, cuatro *pututus* estremecen de pronto los valles con su voz de ultramundo, voz de llamado remoto que, retumbando en cimas y hondonadas, «evoca el

* *Sacrae musicae organum* (1603) y *Misae Polifonie* (1607).

solemne rito de la Creación». Voz que se multiplica en ecos recónditos a los que siguen otros ecos imperiosos.

De esta forma, en el transcurso de varias páginas, Tubalius se explaya en minuciosas explicaciones acerca de sus sobrecogedoras vivencias espirituales que parecen resumirse en una exclamación que, como un estallido, garabateó en las líneas finales de estas meditaciones: «¡El sonido del *pututu* es la voz del ser!». Admirable aseveración para un sacerdote con una estricta formación ortodoxa. Con una rigurosa formación consolidada en Roma en el corazón de la cristiandad.

Conociendo la prosa de Tubalius, su rigor, su estilo preciso, inclusive lacónico, ese arrebató me impresionó como un exceso, como la expresión irreprimible de un soterrado entusiasmo, como una confianza irrefrenable. Sin embargo, resulta fácilmente constatable que desde el inicio de sus escritos sus meditaciones sobre este instrumento iban *in crescendo*, apareciendo y desapareciendo como una continua corriente de agua que alimenta en su curso otros temas anejos.

Seguir esos movimientos de su pensamiento en su diario fue para mí una tarea apasionante. Al principio creí que sólo estaba haciendo un fértil ejercicio de análisis de la inteligencia de un pensador músico en los Andes, pero después me percaté de que el contenido de su prosa se iba transformando, a medida que pasaban los años, en un himno de solemne gozo que podía durar semanas; otras veces se asemejaba a motetes fáciles y coloridos, o también a grandiosas cantatas. En los últimos tres años de sus anotaciones percibí que sus sentimientos lo habían elevado a tal grado de contemplación que inflamaba su prosa hasta alturas de aliento francamente sinfónico.

Ese espíritu totalizador impregnaba sus ideas, imponía el ritmo de su sintaxis, inspiraba la íntima construcción de sus oraciones. En los instantes extáticos deslumbraba su uso preciso de tal o cual adjetivo y la sutil elección de los verbos. Y acerca del sustantivo evitaba cuidadosamente la primera persona, escribiendo con frecuencia en la tercera del plural. Ese conjunto de alusiones y memorables descripciones colmaron sobradamente su soledad.

Tubalius vivía en el centro de un concierto filosófico donde latía, próxima o lejana, impresionista o radical, la nota recia, imponente del

pututu. Una nota que luego de la marea tempestuosa, lírica o épica de su pensamiento, transcurría serenamente desde el corazón de la música al corazón del silencio. Era —como él lo afirma— «el sonido que une el origen al final, el que anuda a través de su capital vibración la *coincidentia oppositorum* que reina como clave de la dialéctica secreta de la armonía».

Nuestro pensador profundizó en esta intelección, en este amoroso hallazgo, perseverando en la búsqueda de su significado. Pero ya no como una excitación a la inteligencia para que la razón busque explicaciones. No. Quería sentir la comprensión directa, luminosa, integral de su totalidad. Llegó entonces a saber que *ese* sonido de la caracola de los Andes era la llave del acceso a una comprensión radiante. Un entendimiento absoluto que hacía coincidir idea y sentimiento, inteligencia y corazón, luz y sombra, el afuera y el adentro, el arriba y el abajo en una armoniosa reconciliación. El raigal y autoritario sonido de la caracola colmando el espacio y el tiempo en las alturas purísimas del Chicón era la voz metafísica de una arcaica, de una mítica trompeta reveladora. Y subyugado por el pasaje a ese arcano, Tubalius se transportaba en diálogos inefables que su alma interpretaba en el doble virginal. Y ¿por qué no? también en su corazón. ¿Acaso sus meditaciones no traslucían aquella hermosa sugestión de Plotino según la cual el cuerpo es la cítara que el alma toca?

Sus pensamientos culminantes están en los folios de los días que coincidían con los solsticios de junio y de diciembre. En particular con el de junio, que es cuando se explaya en describir un estremecedor diálogo —*oratio cosmica* se diría— en que interviene la caracola. Alguien la toca desde la aparición de los primeros celajes del amanecer, por intervalos regulares, hasta que el Sol desde su cenit suscita el saludo concertado de siete *pututus* de graves notas disímiles. Es arrobador leer cómo Tubalius explica su gozo inefable al sentir un hálito de trascendencia divina a lo largo de esas horas. Afirma que es el tránsito «del ser de la naturaleza [cuando cantan las caracolas] al silencio cósmico [cuando callan]». Y en este misterioso sístole y diástole Tubalius ve expandirse la luz dorada de esa esfera de fuego que retorna del *Hurin Pacha*, del mundo de las tinieblas, para donar calor y claridad al universo.

Para nuestro sutil religioso ningún instrumento musical podía transmitir con mayor cabalidad este rito que la caracola marina. Y afirma comprender muy bien por qué en sus recorridos por el *Tahuantisuyo* el emperador del Cuzco, el hijo del Sol, efectuaba su avance por valles y cordilleras haciéndose anunciar por un imponente concierto de *pututus*. Su conclusión es tajante: «esa dura cáscara escamosa extraída de las profundidades del mar encierra en su entraña de espiral el tono adecuado, la nota justa y solemne que ningún instrumento artificial puede emitir».

Pero esta misteriosa relación entre el Sol y la caracola suscitó en él una incontenible euforia, pues creyó percibir en esa experiencia auditivo-visual la herencia antigua de conocimientos que provienen de Pitágoras y que más tarde expresó de manera ordenada y moderna Robert Fludd en *De musica mundana* (1617). Este último tratadista sostuvo cuestiones que mucho inportaron a quienes estudiaban en el Cuzco virreinal los ritos solares incaicos: «El Sol, Dios de la Naturaleza aunque creado, recibe de Dios, Máximo Creador Sobrenatural de todas las cosas e Increado, en virtud de la armonía espiritual producida a través del diapasón formal ordenado con sus intervalos proporcionalmente, toda la virtud luminosa y formal, mientras que la tierra, por el contrario, recibe las influencias de Dios por medio del diapasón material y se corresponde con el Sol del mismo modo que éste lo hace con Dios Altísimo, quien por esto, como dice el regio salmista, *construyó un tabernáculo en el Sol...*».

Quiero llamar la atención en este texto acerca del Sol como «Dios de la Naturaleza», pues también hay notables explicaciones de Tubalius en este mismo sentido. Era para él toda una revelación cómo *amautas* y *quipucamayocs* conservaron una tradición similar que no fue entendida por los cronistas —a quienes por cierto no correspondía la labor de interpretar lo que transmitían—, tradición que diferencia entre el Sol, dios luminoso visible, y el que no se podía ver. Tubalius se extiende en ello ampliamente, subrayando que similar comprensión de la *máquina universal* se halla en la concepción aborigen del dios Sol como la manifestación de la divinidad. Asimismo subraya cómo en el incario hubo conciencia de la inaccesibilidad a aquel *otro* Dios no conocido, el Increado, coincidiendo esta concepción, dice nuestro religioso, con la de

pitagóricos y neoplatónicos. No se nos oculta que se encuentran en este tema de Tubalius repercusiones de lecturas de Filón de Alejandría y de León Hebreo, quienes asumen la naturaleza espiritual de la luz explicando que Dios es la Luz Suprema y el Sol su expresión visible. En este sentido no puede ser más explícita la aseveración de Hebreo cuando dice, en sus *Diálogos de amor*, que la «luz del Sol no es accidente sino forma espiritual suya, dependiente y formada de la luz intelectual y divina»*.

Por otro lado Tubalius asevera, volviendo a la música, que ésta fue en el Imperio de los Incas un arte de primer orden, una vía de comunicación con la totalidad del universo, de tal forma que no sólo fue practicada por selectos grupos de instrumentistas y danzantes rituales, sino que fue la actividad central de la población durante las festividades sagradas del *Tahuantisuyo*. Así concluye, «ellos atraían las influencias del cielo empíreo hacia el mundo sublunar a través del cielo etéreo y fundamentalmente del Sol».

En los últimos años de su vida en ese retiro, Tubalius tuvo profundas inspiraciones místicas estrechamente vinculadas a la ubicación de Puquiowilca y el paisaje que la rodea. Ello aparece testimoniado cuando reitera que el aire atenuado y sutil produce sonidos más agudos, de la misma forma que el aire denso los produce graves. Ese afán de elevación y sutileza musical lo llevó a evitar todo viaje que le significara «descender» a atmósferas densas en las que temía pulsar cuerdas que no le dieran las notas *espirituales* de las que no podía ni quería alejarse jamás.

Tal como se lee en los últimos folios de su testimonio, estaba entregado antes de su muerte a la contemplación de los amaneceres, a la oración y a la pulsación de aquel doble virginal. Este noble instrumento le permitía estar en concordancia con la región superior cuyas consonancias entendía como agudas y elevadas en grado sumo «gracias a la fortaleza del alma divina que allí reside, así como por la abundancia de *luz amoriosa* que allí predomina y hace más sutil su atmósfera, acercando al hombre a la naturaleza misma de la espiritualidad». Y como él mismo

* No dudamos que semejante explicación de León Hebreo debió haber inquietado profundamente a Garcilaso Inca de la Vega, esmerado traductor de *Diálogos de amor*.

agrega: «puesto que este lugar es uno de los más altos del mundo, así la música alcanza aquí las consonancias más agudas y elevadas...».

Su identificación con la unidad armónico-musical del universo fue tan decidida que debió inquietar a sus hermanos de Orden, pues aquel retiro de tantos años en el Chicón sólo podía obedecer a la intención de mantenerlo apartado. No debía ser casual que a pesar de sus vastos conocimientos no se le halle en la nómina de profesores del Seminario de San Antonio Abad, fundado en la ciudad del Cuzco en 1598. Una evidencia clara de sus audaces lucubraciones se encuentra en aquellos folios finales donde confiesa que la música cambió radicalmente su vida. Es decir, que ella fue tan decisiva vocacionalmente como su ingreso en la Compañía.

Pero hay algo más: este religioso afirmaba estar predestinado «a ampliar el conocimiento del *harmonia mundi* en este hemisferio austral a través de la música, como heredero secular de esa misión...». ¿Heredero de una misión? No deseo seguir más allá pues temo que ingresaría a terrenos inciertos. Sin embargo, dejo aquí sentada una inquietud con la que cierro esta indagación: ¿era Tubalius su auténtico apellido? Hasta donde sé ingresó con ese nombre en la Orden. Pero su convicción de ser un predestinado para verter cierto conocimiento en calidad de *heredero secular de esa misión* me hizo percatar que su nombre era la latinización –al modo renacentista– del bíblico... ¡Tubal! Evidentemente del Tubal Caín del *Génesis*, a quien los más rigurosos eruditos señalan como el inventor de la música. ¿Descubrió acaso Tubalius su destino vinculado a una misión de esa naturaleza porque creyó que su nombre así se lo sugería? ¿O se había impuesto ese nombre en algún momento de su vida para eliminar su pasado y lanzarse a edificar aquel destino para el que se sentía llamado? No lo sabemos. ¿Lo sabremos alguna vez?

Sólo me resta añadir que el pequeño claustro campestre en las laderas del Chicón está hoy amenazado con la ruina. Su vetusta espadaña, su venerable capilla, sus borrosas pinturas murales y su bucólico patio de vencidas arquerías van transformándose en una sombra, en un abandonado cúmulo de piedras y adobes. Y llegará un día en que será difícil sospechar que ese edificio devastado acogió tanta vida, tanto espíritu, tanto intelecto, en perpetuo diálogo con el universo tanto del

alma como del ilimitado espacio cósmico. Con excepción de su majestuoso paisaje Puquiowillca no ofrece hoy rastros de haber sido antiguamente una privilegiada atalaya de acceso a los misterios místicos, de la misma forma que hace siglos ya nadie puede recrear, ni siquiera en su imaginación, la intensa vida contemplativa que albergaron aquellos torreones incaicos ensimismados, aquellos doce pétreos *sunturhuasis* abatidos por la soledad y los vientos.

Mientras tanto, la ladera de la gran montaña acoge esos abandonados vestigios de los hombres que la tierra recibe generosamente en su seno, donde duermen *sucanas* quebradas, raíces arcaicas, fragmentarios escritos inconclusos... y silenciosas caracolas olvidadas.



Embarque para América. Dibujo de J. Hoefnagle (1599)