

# *La vihuela de la iglesia de la Compañía de Jesús de Quito*

por  
Egberto Bermúdez

En el altar de Nuestra Señora de Loreto situado en la nave lateral izquierda de la iglesia de la Compañía de Jesús de Quito, en una vitrina se encuentra una vihuela que se venera como reliquia perteneciente a la santa quiteña Mariana de Jesús<sup>1</sup>. En 1976 en breve comunicación Oscar Ohlsen, informó a la comunidad musicológica de la existencia de este instrumento y posteriormente Donald Gill, el mismo Ohlsen y otros especialistas añadieron elementos para su caracterización. El presente estudio pretende despejar las dudas que se han expresado acerca de su originalidad y autenticidad<sup>2</sup>. Si tenemos en cuenta que la otra vihuela existente —aquella en el Museo Jacquemart-André de París— fue seguramente un instrumento construido para un examen y que fue modificada posteriormente, este instrumento se convierte tal vez en el único ejemplar existente que pueda darnos alguna información acerca de la tradición constructiva de la vihuela en los siglos XVI y XVII, especialmente en América Latina<sup>3</sup>.

## EL INSTRUMENTO

La vihuela está construida según la tradición de guitarrería hispánica de los siglos XVI y XVII. El instrumento consta de una caja formada por una tapa (con una boca circular para una roseta). Un fondo, dos aros y un mango con clavijero tallados

<sup>1</sup>El presente estudio de la vihuela de Quito fue posible gracias al encargo por parte de la Sociedad Estatal Quinto Centenario. La vihuela fue examinada en marzo y abril de 1991. Agradezco al p. José Luis Micó, Superior de la Residencia de San Ignacio de Quito, por su amable colaboración, al igual que a Cristina Bordas, Madrid. Los resultados de este estudio están expuestos parcialmente en Egberto Bermúdez, "La Vihuela: los ejemplares de París y Quito", *The Spanish Guitar-La Guitarra Española. New York-Metropolitan Museum of Art-Madrid-Museo Municipal 1991-1992*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, pp. 24-47.

<sup>2</sup>Oscar Ohlsen, "A Recently Discovered Vihuela in Quito, Ecuador", *Lute Society Journal*, N° 18 (1976), p. 45; Donald Gill, "A Vihuela in Ecuador", *Lute Society Journal*, N° 20 (1978), pp. 53-55; Frederick Cook, "A Vihuela in Quito", *Guitar and Lute*, N° 9 (1979), pp. 11-12; O. Ohlsen, "The Vihuela in Latin America", *Newsletter of the Lute Society of America*, 16, 1 (1981), pp. 12-13; D. Gill, "Vihuelas, Violas and the Spanish Guitar", *Early Music*, N°9 (1981), pp. 445-462, and Diana Poulton, "Vihuela", *New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Londres, Macmillan, 1984, pp. 724-727.

<sup>3</sup>Para obtener información acerca del estado de la investigación sobre la vihuela de París, ver Michael Prynne, "A Surviving Vihuela de Mano", *Galpin Society Journal*, N°16 (1963), pp. 22-27; Pierre Abondance, "La Vihuela Jacquemart-André", *Revue de Musicologie*, N°66 (1980), pp. 57-59, Maish Weisman, "The Paris Vihuela Reconstructed", *Galpin Society Journal*, N°35 (1982), pp. 68-77, y Antonio Corona Alcalde, *La Vihuela et la Guitare, Instruments de Musique Espagnols du XVIIe au XIXe Siècle*. Exposition organisée par la Générale de Banque 17/10-18/12, 1985, Bruxelles. Europalia-España 85/Année Européenne de la Musique, 1985, pp. 73-91.

en una sola pieza. En la tapa presenta ornamentación taraceada y el puente aplicado sobre la misma se encuentra parcialmente roto. En su estado actual presenta algunos fragmentos de la roseta de pergamino y carece de clavijas, trastes, ceja y cuerdas. Está colocada en un estuche probablemente fabricado con lámina metálica forrado en su integridad con seda roja (actualmente muy desteñida) y cubierto por tres secciones de vidrio la cual se encuentra a su vez en una vitrina con llave (ver figura 1).

a) *Caja*

Consta de una tapa (con una boca circular) y un fondo de pino contruidos de una sola pieza cada uno. El material de la tapa presenta una veta más fina de aquel del fondo. Es posible que se trate de madera de recuperación, es decir madera europea perteneciente a cajas de embalaje usada posteriormente para construir instrumentos musicales ante la ausencia de esta madera en el nuevo continente<sup>4</sup>. Posee dos aros unidos en la parte frontal con una incrustación de ébano, los cuales tienen una altura que disminuye desde el extremo inferior hasta la parte

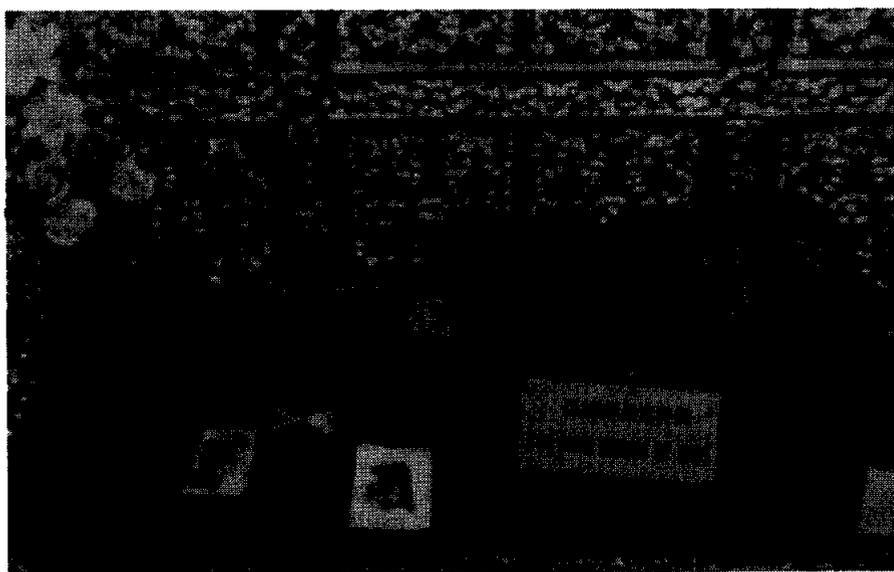


Figura N°1

<sup>4</sup>Sucedee lo mismo en un arpa de un orden de cuerdas del siglo XVII, que hoy en día se encuentra en la iglesia parroquial de Tópaga (Boyacá) en Colombia, en la cual la tapa está hecha de dos trozos ensamblados de pino europeo probablemente usado en cajas de embalar. El resto del instrumento está fabricado con cedro americano. Cf. Egberto Bermúdez, "El arpa de tópaga" (Boyacá), Colombia, Ms, Inédito.

de unión con el mango. El aro izquierdo es original y está fabricado probablemente en aliso mientras que el derecho tiene una reparación relativamente reciente hecha con una placa de cedro americano que además afecta dos secciones del fondo. Un pequeño fragmento del aro original es visible dentro de la caja y está recubierto por el aro de cedro ya mencionado. Además, esta sección presenta ocho cuñas de cedro colocadas entre el fondo y el aro sobre un trozo de lienzo encolado. En esta parte, el fondo tiene añadida una sección de cedro. La tapa se encuentra decorada con taraceas de ébano con un filamento central de plata, esta ornamentación está presente también en la parte inferior del mango, debajo del puente y alrededor de la caja en forma de filete. Además presenta dos círculos alrededor de la boca que seguramente presentaban la incrustación de un filamento de plata con el arriba descrito. Una parte de la tapa cubre la parte inferior del mango y resulta enmarcada por la chapa de palisandro americano o una madera semejante (ver figura 2). La tapa sólo posee dos barras transversales de pino apoyadas sobre cuñas en forma de horqueta pegadas a los aros y el fondo no tiene ninguna. Éste ha sido atacado fuertemente por el gorgojo y presenta en su parte central trazas similares a las de la reparación anteriormente descrita. Además posee un bloque de madera (probablemente pino) en el extremo inferior en el punto de unión con los aros.



Figura N°2

*Fotografías gentileza Sr. Oscar Ohlsen*

b) *Puente*

El puente está tallado en ébano y presenta cinco perforaciones dobles y una sencilla para acomodar once cuerdas (cinco órdenes dobles con una prima sola) de las cuales existe trazas de tensión en la parte superior. El puente se halla pegado con cola animal a la tapa y en sus secciones laterales presenta dos volutas que se enroscan hacia la parte superior y que rematan en dos cabezas de animales. La sección izquierda de estos adornos se encuentra parcialmente destruida.

c) *Mango y clavijero*

Están tallados de un solo trozo de una madera americana no identificada<sup>5</sup>. Este mismo trozo incluye el bloque sobre el que van incrustados los dos aros para ensamblarse con la caja. El clavijero tiene doce orificios y tanto éste como el mango presentan una chapa de palisandro en toda su extensión. En la unión entre el clavijero y el mango, al igual que en la sección cercana a la caja, son notorias aún las señales del instrumento de tallado y toda esta pieza presenta muy poco pulimento. El mango muestra señales de seis trastes de amarrar, tanto en su parte anterior como posterior. Como ya se indicó, la vihuela no tiene la ceja ni ninguna de las clavijas. En la unión entre el mango y la tapa el instrumento tiene un sello de papel en alto relieve, con un escudo cardenalicio rodeado de la leyenda *Gobierno eclesiástico de Cuenca-Ecuador*. Además, este sello tiene otro de lacre con un escudo arzobispal<sup>6</sup>. Este sello, cuya intención era la de certificar la autenticidad del instrumento, oculta parte de la decoración taraceada y algunas gotas de lacre rojo son visibles aún sobre la tapa.

## Medidas principales:

longitud total	1.015 mm
longitud caja	505 mm
longitud mango	315 mm
longitud vibrante cuerdas	727 mm
altura caja (promedio)	95 mm
ancho inferior caja	270 mm
ancho central	195 mm
ancho superior caja	225 mm
diámetro boca	100 mm

<sup>5</sup>Parcialmente identificada como *platuquero*, madera de esta región usada actualmente en fabricación de muebles, esculturas, artesanías e imágenes religiosas. Puede tratarse también de un cedro americano de color claro.

<sup>6</sup>Se trata del sello arzobispal de Federico González Suárez. En un documento contenido en el Archivo Arzobispal de Quito (abreviado como AAQ), Religiosos Doctrineros Jesuitas, Caja N° 3, 1911-12, s.p., se dice "...se puso un sello de lacre sobre el sello antiguo sobre el cuello de la vihuela".

## ASPECTOS HISTÓRICOS

Mariana de Paredes y Flores (1618-1645) nació en Quito en el seno de una familia de origen castellano (padre de Toledo, madre de Alcalá de Henares) perteneciente a los prestigiosos círculos de la sociedad colonial de aquella ciudad. Su vida, narrada a partir de 1670 por quienes la conocieron y trataron, estuvo marcada por un alto grado de misticismo y dramatismo que gracias al latente carácter mesiánico de la sociedad de entonces permitió que su figura desempeñase una importante función aglutinante en la cultura quiteña de aquel momento<sup>7</sup>.

Es reconocido el lugar que la música religiosa y en especial la de instrumentos de cuerda, ocupó en los conventos de clausura españoles y americanos durante los siglos XVI y XVII. A manera de ilustración baste mencionar la intensa actividad musical que —a la luz de los documentos existentes (música e instrumentos)— se sabe tuvo lugar en los conventos de Santa Ana y de la Encarnación en Ávila y Santa Clara en Tordesillas, o los de la Concepción, Encarnación, Santa Clara, Santa Inés y Carmelitas de Quito, Lima y Santafé<sup>8</sup>. Tal como sucedía en España, en América se admitieron novicias sin dote sólo en virtud de sus habilidades musicales<sup>9</sup>.

En el caso quiteño, se sabe que una de las fundadoras del convento de la Concepción de Quito, Mariana Francisca de Jesús Torres (1563-1635), tenía inclinación por la música y además de cantar tocaba el arpa y el órgano. A esta monja le atribuyen acciones milagrosas y de acuerdo con su biógrafo su ejemplo fue vital en los años formativos de Santa Mariana, nombre que según parece fue escogido debido al prestigio y ejemplo de la monja española<sup>10</sup>.

La educación de Mariana de Paredes incluyó una buena formación musical, una sobrina suya asegura que ella<sup>11</sup>:

de tierna edad aprendió a leer y escribir, tocar en vihuela clave y cítara y en todo salió aventajada y también aprendió a cantar porque tenía buena voz y todas estas gracias naturales aprendió con desigmo de ser monja del convento de Santa Clara de esta ciudad...

<sup>7</sup>El mejor estudio sobre la vida de la santa es el de Aurelio Espinosa Polit, S.I., "Santa Mariana de Jesús hija de la Compañía de Jesús. Estudio histórico-ascético de su espiritualidad", Quito, *La Prensa Católica*, 1957.

<sup>8</sup>Cf. Fernando García, "En busca de música colonial sacra en los conventos de monjas limeños", *Boletín de Música*, La Habana Casa de las Américas, N°56, (enero-febrero, 1976), pp. 3-15, y Alfonso de Vicente Delgado, *La música en el monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XV-XVIII)*. Catálogo, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1989.

<sup>9</sup>F. García, *op. cit.*, p. 15, y A. de Vicente Delgado, *op. cit.*, p. 14.

<sup>10</sup>El testimonio de su confesor, el Padre Juan Camacho S.I., AAQ, Proceso Informativo (abreviado como PI), I-II, f. 238v, indica que Mariana asistió a las honras fúnebres de Mariana de Jesús Torres y se mostró inclinada a imitar su ejemplo.

<sup>11</sup>PI I-II, f.151v testimonio de su sobrina Ana Ruiz de Alvarado y confirmado por otros testigos como Catalina de Peralta de aproximadamente 60 años y por María de Paredes de aproximadamente 70, tomados en 1671, PI I-II, ff 169 y 183v. Algunos de estos testimonios son también citados por Espinosa Polit, *op. cit.*, pp. 85, 115 y 172.

A pesar de esta preparación Mariana intentó infructuosamente entrar a los conventos de Santa Catalina y Santa Clara aunque posteriormente recibió el cordón de la orden Tercera Franciscana.

Sin embargo, según los testimonios recogidos en su proceso de beatificación y canonización, su vida espiritual transcurrió exclusivamente vinculada a la iglesia de la Compañía de Jesús (de ahí su nombre adoptivo Mariana de Jesús), con una especial devoción a Nuestra Señora de Loreto<sup>12</sup>. A su muerte pidió ser enterrada en el altar de Nuestra Señora de Loreto en donde yacen sus restos en la actualidad.

Sus capacidades musicales y su voz fueron elementos muy importantes en la caracterización mística de la santa y en el Proceso Informativo —fuente biográfica única— (abreviada como PI) son abundantes estas referencias, en especial a la vihuela como instrumento acompañante. Una de sus sobrinas nietas afirma que<sup>13</sup>:

de noche salía a las nueve a su recreación que era tratar de cosas espirituales... y otras era coger una vihuela que tocaba con destreza y cantar en ella letras devotas.

Sin embargo, en el mencionado documento también se habla de la música instrumental, durante la noche de Navidad, Mariana<sup>14</sup>:

se sentaba a dar música tocando una vihuela y decía que quería dar esa música entre los ángeles que allí asistían...

Otra de las menciones de música instrumental está relacionada con uno de sus episodios místicos. Al pedirle Petronila de San Bruno que<sup>15</sup>:

tocase la vihuela, en que era diestrísima. Y estándola tocando por espacio de un credo más o menos, se quedó elevada y suspensa, fijos los ojos en el cielo y los dedos puestos en los trastes de la vihuela...

Ahora bien, en las descripciones de su cuarto y de sus efectos personales que se hallan en diferentes apartes del PI, en 1671 la hermana Petronila de San Bruno, íntima de Mariana y quien tenía aproximadamente quince años cuando ésta murió, afirma haber visto en su cuarto<sup>16</sup>:

libros espirituales ... lienzos ... una imagen de Nta. Sa. de Loreto ... cilicios ... disciplinas, una cruz grande de madera ... un cristo crucificado ... y una vihuela.

<sup>12</sup>Espinosa Polit, *op. cit.*, p. 148.

<sup>13</sup>PI I-II, ff.121, 216v, o Espinosa Polit, *op. cit.*, p. 247.

<sup>14</sup>Espinosa Polit, *op. cit.*, p. 275.

<sup>15</sup>PI I-II y Espinosa Polit, *op. cit.*, p. 302.

<sup>16</sup>PI I-II, f. 148. Testimonio de Petronila de San Bruno, monja del convento de Santa Clara de Quito, de 40 años aproximadamente.

Desafortunadamente de ahí en adelante la historia de dicho instrumento no es clara y sólo se puede conjeturar que probablemente pasó a manos de su sobrina Andrea de Caso o de su sobrina nieta Catalina de Salazar<sup>17</sup>. Es interesante anotar que Juana y Mariana compartían su actividad musical y es posible que la hubieran aprendido juntas. Andrea testimonia en el PI que Mariana<sup>18</sup>:

en algunas ocasiones tenía un rato de recreación que solía ser entre nueve y diez o más de la noche juntándose con Doña Juana Caso su sobrina, hermana de esta testigo o en el clavicordio, vihuela o guitarra cantaba con muy buena voz que tenía algunas coplas a lo divino...

Andrea de Caso (Andrea María de la Santísima Trinidad) fue una de las fundadoras del convento de las Carmelitas Descalzas de San José en Quito en 1653. Éste había sido un anhelo constante de Mariana y con ese propósito había instruido a su sobrina Juana de Caso para la donación de su vivienda con el fin de que fuera la sede del convento. Posteriormente Catalina de Salazar (Catalina de los Ángeles) ingresó a la Orden y fue junto con Andrea en 1679 la fundadora y primera superiora del convento de Carmelitas Descalzas de la Asunción de Cuenca<sup>19</sup>. Por tradición oral se sabe que el instrumento partió con ellas a Cuenca y es posible que se haya mantenido entre las religiosas de la familia, como ya se indicó, especialmente vinculadas a esta Orden<sup>20</sup>.

El regreso de los Jesuitas al Ecuador después de su expulsión de 1767 coincide con la beatificación de la Santa en 1850. El arreglo de la disposición actual de sus restos y reliquias se realizó entre 1863 y 1912 cuando finalmente, después de renovado en el altar e implantados la nueva imagen y el relicario, se consolidó la devoción en la iglesia de la compañía. Algunos documentos permiten afirmar que en ese año se realizó la reparación del instrumento y se colocó en el lugar que hoy ocupa<sup>21</sup>. En 1922, el padre José Jouanen en su estudio de la vida de la santa indica que la vihuela de Mariana de Jesús se conserva aún y se venera cual preciosa

<sup>17</sup>Juana de Caso y Andrea de Caso eran hijas de Jerónima de Paredes, hermana mayor de Mariana y quien hizo con ella las veces de madre después de la temprana muerte de sus padres. Cf. Espinosa Polit, *op. cit.*, 18-21.

<sup>18</sup>PI, I-II, f. 121.

<sup>19</sup>Cf. Espinosa Polit, *op. cit.*, cap. XV, pp. 212 y ss. Ocho parientas cercanas de Mariana de Jesús estuvieron vinculadas a dicha Orden.

<sup>20</sup>De acuerdo con la Madre Mariana Villavicencio, actual priora del convento del Carmen de San José de Quito, la vihuela fue prestada —junto con el cofre que tradicionalmente ha sido considerado su costurero— a los jesuitas por las autoridades del convento de Cuenca y allí permaneció el estuche original.

<sup>21</sup>Espinosa Polit, *op. cit.*, pp. 343-44., en el documento citado en la nota 4 se menciona que se colocó el sello de lacre. Por las gotas de lacre en la tapa y los restos de lacre presentes en la reparación en el fondo y el aro, además de la afirmación del mismo documento según la cual la vihuela tenía en ese momento "...un lado de la banda rota", la reparación debió efectuarse entre 1911 y 1912. La afirmación de la nota anterior permite pensar que el estuche actual fue probablemente fabricado en aquellos años para la instalación de la vihuela en el mencionado altar.

reliquia en la Compañía de Quito e incluye una fotografía del instrumento en su estado actual, la cual muestra el sello y el lacre arriba mencionados<sup>22</sup>. La canonización definitiva de 1950 fue precedida en 1945 por la celebración del tercer centenario de su muerte, ocasión en la cual varias reliquias de la Santa —excluida la vihuela— fueron llevadas a diferentes localidades del Ecuador.

## CONCLUSIÓN

El instrumento que aquí consideramos es efectivamente una vihuela, tal vez construida en Quito (o áreas adyacentes) hacia 1620 y que conserva los rasgos fundamentales de la construcción de estos instrumentos durante el siglo xv<sup>23</sup>. Desde el punto de vista terminológico, la palabra vihuela se mantuvo hasta el siglo xix en América para referirse indistintamente a instrumentos de afinación de vihuela y de guitarra. Es interesante sin embargo ver como en 1670, en uno de los documentos examinados, se hace una clara diferencia entre vihuela y guitarra<sup>24</sup>. Desde el punto de vista constructivo y de acuerdo a D. Gill<sup>25</sup> el instrumento tiene una construcción ligera, al igual que la vihuela del Jacquemart-André, además posee solamente dos barras transversales apoyadas en cuñas en forma de horqueta en la tapa y a pesar de que en el momento sólo muestre señales de haber tenido seis trastes, puede fácilmente admitir nueve de los diez que se mencionan en las fuentes del siglo xvi. Uno de los aspectos importantes es que en su puente hay orificios para sólo once cuerdas con una única prima, lo cual coincide con el mismo uso en otros instrumentos como el laúd y la guitarra. Otro aspecto interesante que identifica la construcción hispánica y que está presente en el instrumento de Quito es la decoración. En los instrumentos conocidos anteriores al siglo xviii y en las fuentes iconográficas, es muy importante la rica decoración taraceada, al igual que el uso de la combinación de maderas<sup>26</sup>. Otros elementos comunes con la otra vihuela existente son: a) la poco usual longitud vibrante de las cuerdas (727 mm), muy semejante a la longitud modificada en la vihuela

<sup>22</sup>José Jouanen, S.I., "Vida de la Beata Mariana de Jesús llamada vulgarmente la Azucena de Quito", *La Prensa Católica*, Quito, n.1 (1922), p. 20. En la p. 281 la llama guitarra y en la p. 283 cuando habla de la distribución de sus reliquias, la vihuela no es mencionada.

<sup>23</sup>La ebanistería, al igual que la escultura y la talla en madera, fueron muy difundidas en el territorio ecuatoriano durante el período colonial, en parte debido a la buena disponibilidad de maderas. La escuela quiteña es esencial en la historia de la escultura de imágenes religiosas y es muy probable que dicha ciudad haya contado con buenos constructores de instrumentos musicales. Cf. José Gabriel Navarro, *Artes plásticas ecuatorianas*, Quito, s.e., 1985, pp. 216 y ss.

<sup>24</sup>Cf. nota 16. En varias regiones de América, entre las que vale la pena mencionar Colombia, Argentina, México, entre otras, hay numerosas referencias al uso moderno de la palabra vihuela para referirse a diferentes instrumentos, pero ante todo a la guitarra o sus variedades. Cf. O. Ohlsen, *The Vihuela in Latin America...* cit.

<sup>25</sup>D. Gill, *op. cit.*, p. 461.

<sup>26</sup>Cf. A. Corona, *op. cit.*, los instrumentos contenidos en el catálogo *The Spanish Guitar-La Guitarra Española*, cit., al igual que las fuentes iconográficas, especialmente el conocido cuadro de Diego Velásquez en el que se observan dos guitarras, la más grande de ellas (sólo parcialmente visible) tiene una decoración que se asemeja a la de la vihuela de Quito.

Jacquemart-André (760 mm) y b) las proporciones, especialmente en lo que se refiere a la profundidad de la caja, todas las cuales están en proporción aproximada de 1.0:1.1 con respecto a las de la vihuela del Museo Jacquemart-André.