



La Vihuela: los ejemplares de París y Quito

The Vihuela: The Paris and Quito Instruments

EGBERTO BERMUDEZ

A PESAR DE SU DIFUSION EN ESPAÑA Y SUS DEPENDENCIAS ULTRAMARINAS DURANTE los siglos XVI y XVII, tan sólo dos vihuelas de ese período se han conservado hasta nuestros días. La más antigua pertenece al Museo Jacquemart-André de París y fue construida en España tal vez en la primera mitad del siglo XVI, mientras que la otra es una reliquia que perteneció a la santa quiteña Mariana de Jesús (1618-1645) y que hoy en día está colocada en el altar de Nuestra Señora de Loreto en la Iglesia de la Compañía de Jesús en Quito, Ecuador¹. Esta fue construida en aquella región probablemente en las primeras décadas del siglo XVII y en su fabricación se mantuvieron las pautas constructivas del siglo anterior manifiestas en el otro instrumento. Pese a que su existencia era conocida desde 1976, hasta este año no ha sido posible efectuar un estudio detallado de sus características que permita disipar definitivamente las dudas expresadas acerca de su autenticidad².

¹ El estudio sobre la vihuela de la Iglesia de la Compañía de Jesús se llevó a cabo entre marzo y mayo de 1991 gracias al encargo de la Sociedad para la Ejecución de Programas del Quinto Centenario y de la colaboración de la Compañía de Jesús en Quito. Agradezco especialmente a Cristina Bordas, P. José Luis Micó S.I., y Silvia Larrea su colaboración en este trabajo.

² El último en expresar sus dudas fue Pierre Abondance quien, basándose solamente en una fotografía, consideraba que se trataba de una guitarra. Sobre la vihuela de París ver Michale Prynne, «A Surviving Vihuela de Mano», *Galpin Society Journal*, XVI, (1963), pp. 22-27; Pierre Abondance, «La Vihuela Jacquemart-André: Restauration d'un document unique», *Revue de Musicologie*, LXVI, I, (1980), pp. 57-69; Maish Weisman, «The Paris Vihuela Reconstructed», *Galpin Society Journal*, XXXV, (1982), pp. 68-77; y Antonio Corona Alcalde, «La Vihuela et la Guitare», *Instruments de Musique Espagnols du XVI^e au XIX^e Siècle: Exposition organisée par la Générale de Banque 17/10-18/12 1985*, Bruxelles: Europolia España 85/Annee Européenne de la Musique, 1985, pp. 73-91. En cuanto a la vihuela de Quito ver Egberto Bermúdez, *La Vihuela de la Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito*, Ms. inédito, 1991, 15 pp.; Oscar Ohlsen, «A Recently Discovered Vihuela in Quito, Ecuador», *Lute Society Journal*, XVIII (1976), p. 45; Donald Gill, «A Vihuela in Ecuador», *Lute Society Journal*, XX (1978), pp. 53-55; Frederick Cook, «A Vihuela in Quito», *Guitar and Lute*, IX (1979), pp. 11-12; O. Ohlsen, «The Vihuela in Latin America», *Newsletter of the Lute Society of America*, XVI, I (1981), pp. 12-13; D. Gill, «Vihuelas, Violas and the Spanish Guitar», *Early Music*, IX (1981), pp. 445-462; y Diana Poulton, «Vihuela», *New Grove Dictionary of Musical Instruments*, London: Macmillan, 1984, III, pp. 724-727.

Ian Woodfield ha establecido que a mediados del siglo XV, en los dominios del Reino de Aragón aparece un instrumento de pulsación de grandes dimensiones, de mango largo, con trastes, caja de resonancia plana y con cintura, que vino a conocerse a finales de aquel siglo y comienzos del siguiente como *vihuela de mano*¹ (Ils. 1, 2). De acuerdo con las evidencias iconográficas consideradas por este autor, se pueden establecer dos períodos esenciales en el desarrollo de este instrumento: el primero hasta aproximadamente 1480 en el que en general se aprecia una forma de cintura con ángulos prominentes; y un segundo período de ahí en adelante en el que, especialmente en el área de Valencia, comienzan a aparecer dos tipos de instrumentos, uno tocado con arco que mantenía los ángulos en las curvas de la caja (*vihuela de arco*) y otro pulsado, con una caja de forma similar a la de la guitarra (*vihuela de mano*). Este cambio en su forma externa refleja también una creciente separación entre las dos formas de ejecución (arco/mano)². Hacia 1500 ya se pueden observar en los documentos iconográficos las principales características de la vihuela de mano del siglo XVI: a) caja de resonancia de fondo plano con cintura redondeada, con una roseta en la parte superior y el puente situado cerca del extremo inferior, b) mango largo y cabeza con clavijas paralelas y más tarde perpendiculares y c) ornamentación de la tapa con rosetas y taraceas de motivos geométricos. La iconografía con estas particularidades se concentra en el área de Valencia y algunas regiones italianas bajo control aragonés, especialmente Cerdeña (Il. 3, 4). En cuanto a las menciones del instrumento en documentos literarios, sólo en la segunda parte del siglo XV es posible asociar con cierta seguridad la palabra *vihuela* con el instrumento a que nos referimos³. Valencia se convirtió en el centro de difusión de este instrumento, tanto hacia otras partes de la península ibérica como hacia Italia. Además de la corte papal en Roma, la corte de Alfonso d'Este en Ferrara parece haber sido el centro musical italiano más importante en donde está documentada la presencia de instrumentos de origen español, y ésta a su vez sirvió de punto de contacto con otros centros del norte de Italia en los cuales aparecen menciones del uso de instrumentos llamados *viola alla spagnola*, *viola napoletana* o *viola de mano* términos todos referentes a la vihuela⁴ (Ils. 5, 6).

Las primeras menciones de la vihuela en España y en los recién descubiertos territorios americanos datan de finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI. Son conocidas las referencias al uso de «vihuelas de mano y vihuelas de arco» por parte de los músicos al servicio del Príncipe Don Juan antes de su muerte en 1497, también las reglamentaciones para el oficio de violeros contenidas en las *Ordenanzas de Sevilla* de 1502 mencionan varios tipos de vihuelas⁵. En lo que se refiere a la presencia de la vihuela en América, documentos en el Archivo de Indias indican que en la flota de Diego Colón a Santo Domingo, que partió de Sevilla y Sanlúcar en 1509, el secretario Rui González llevaba una «vihuela y cuerdas», y que durante todo el siglo XVI se trajeron de España «cuerdas de vihuela» al igual que copias de los libros

¹ Ian Woodfield, *The Early History of the Viol*, Cambridge: CUP, 1984, Cap. 3, pp. 38 y ss.

² *Id.*, op. cit., pp. 45-49.

³ A. Corona Alcalde, op. cit., pp. 74-75.

⁴ I. Woodfield, op. cit., pp. 87 y ss. y 95.

⁵ Gonzalo Fernández de Oviedo, *Libro de Cámara Real del Príncipe Don Juan*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1870, pp. 182-84 y A. Corona Alcalde, op. cit., p. 78. Ver también nota 14.



1. Anónimo, mediados siglo XV.
Virgen con niño y ángeles músicos.
 Retablo de la Colegiata de Játiva (Valencia),
 actualmente desaparecido.
 Foto Archivo Mas.

Anon. (mid 15th century).
Virgin with Child and Angel Musicians.
 Altarpiece, Colegiata de Játiva (Valencia),
 currently missing.
 Photo, Mas Archive.



2. Detalle. Vihuela de péñola.
 Foto Archivo Mas.

Detail. Plectrum vihuela.
 Photo, Mas Archive.



3. Juan de Juanes (1523-1579).
Virgen con Santos. Colección Lassala (Valencia).
Foto G.J. Angulo.

Juan de Juanes (1523-1579).
Virgin with Saints.
Lassala Collection (Valencia).
Photo, G. J. Angulo.



4. Detalle. Vihuela de cinco órdenes.
Foto G.J. Angulo.

Detail. Five course vihuela.
Photo, G. J. Angulo.

de cifra de Fuenllana, Narváez y Daza⁸. Sin embargo, en España la vihuela coexistió con el laúd y la guitarra, como lo indica un documento de 1556 en el que, en Madrid, se hace inventario de los bienes del violero Martín Ramírez, que incluía «laudes... una violica d'arco... vihuelas (y) guitarras...»⁹. Hay evidencia documental sobre la existencia de vihuelas de diferentes tamaños en el siglo XVI, sin embargo, en muchos casos ésta puede resultar ambigua debido a que la palabra *vihuela* se usaba para referirse tanto a la *vihuela de mano* como a la *vihuela de arco*, y a menos de que la mención sea explícita (como ocurre algunas veces) no sabemos con seguridad de cuál de los dos tipos de instrumento se trata¹⁰. Los documentos estudiados por Luis Robledo muestran que, por ejemplo, los instrumentos llamados vihuelas, usados desde aproximadamente 1530 en la corte del Emperador Carlos, eran en realidad *vihuelas de arco* tocadas por músicos flamencos dependientes de la casa de Borgoña, aunque esta ambigüedad parece datar de épocas más tempranas¹¹.

En este período también está documentada la presencia en América de vihuelas y músicos de este instrumento en lugares como Lima, Santa Fe, México, La Plata, Brasil y el norte de Argentina, especialmente asociadas con la música profana y las escuelas de danza, aunque también se hace referencia a su uso dentro del proceso de aculturación de los indígenas¹². Debido al relativo aislamiento y al carácter conservador de su cultura, en América se mantuvieron costumbres y esquemas musicales que habían caído en desuso en España, entre los que se cuentan la construcción y el uso de la vihuela hasta las décadas postreras del siglo XVII. También en otros lugares la supervivencia marginal de la cultura musical his-

⁸ Cf. Egberto Bermúdez, *La vihuela en América Latina*, Ms. inédito, 1989; José Torre Revello, «Merchandise brought to America by the Spaniards (1534-1586)», *Hispanic American Historical Review*, XXIII (1943), pp. 773-781; Irving A. Leonard, *Los libros del Conquistador*, México: Fondo de Cultura Económica, 1953, pp. 282, 309 y 327; y Jania Sarno, «El tráfico de instrumentos y libros musicales de España al Nuevo Mundo a través de los documentos del Archivo General de Indias de Sevilla: Notas para el comienzo de una investigación», *Bulletin: The Brussels Museum of Musical Instruments*, XVI, 1986, pp. 95-107.

⁹ Madrid-Archivo de Protocolos, *Protocolo 325*, Enero 1565, f. 54.

¹⁰ La referencia de la nota 7 es explícita mientras que aquella que se refiere a los bienes de la Emperatriz Isabel no lo es. Allí figuran «Una vihuela grande con un lazo... una vihuela mediana con dos lazos... (y) otra vihuela más pequeña...». Cf. Emilio Pujol ed., *Luis de Narváez: Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela (Valladolid 1538)*, Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1945, p. 8, n. 1. Esta referencia es erróneamente usada por D. Gill, *op. cit.*, (1981), p. 458 como argumento para la existencia de diferentes tamaños de vihuela.

¹¹ Luis Robledo, «Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III», *España en la Música de Occidente: Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca 20 Octubre-5 Noviembre 1985*, Madrid: INAEM-Ministerio de Cultura, 1987, II, pp. 63-76 y «La música en la corte madrileña de los Austrias. Antecedentes: Las casas reales hasta 1556», *Revista de Musicología*, X, 3 (sep-dic. 1987), pp. 753-796; cf. pp. 766 y ss. Por ejemplo, Rodrigo Donayre, oficial de la casa de la reina Isabel, aparece en 1493 como «tañedor de vihuela de arco» y en 1495 simplemente como «tañedor de vihuela», y además, en el inventario de 1503, entre los demás instrumentos las únicas vihuelas mencionadas son «dos vihuelas de arco, viejas, hechas pedazos». Cf. Higinio Anglés, *La música en la corte de los reyes católicos*, Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1960, pp. 68-72.

¹² Cf. E. Bermúdez, *op. cit.* (1989); Robert Stevenson, *The Music of Perú*, Lima: Pacific Press, 1959, pp. 56-57, 180-181; O. Ohlsen, *op. cit.* (1981), pp. 12-13; Gabriel Saldívar, *Historia de la Música en México*, México: SEP., 1934, pp. 181 y ss.; y José A. Guzmán Bravo, «México, home of the first musical instrument workshops in America», *Early Music*, VI, 3 (July 1978), pp. 350-55.

pánica del siglo XVI durante el siglo siguiente se manifiesta con la presencia de instrumentos musicales. En Amsterdam, por ejemplo, alrededor de 1650, entre los judíos sefardíes españoles y portugueses, había quien tocaba aún la vihuela ¹¹.

Los instrumentos (Ils. 7, 8)

La vihuela del Museo Jacquemart-André fue construida en España y probablemente se trata de una pieza de examen. En las citadas *Ordenanzas* de Sevilla se establece que el examen de violero incluye, además de la fabricación de instrumentos de tecla, vihuela de arco, arpa y laúd, la de «... una vihuela grande de piezas con sus atarcies y otras vihuelas que son menos que todo esto... y el menos examen que ha de hacer ha de ser de una vihuela grande de piezas como dicho es con un lazo de talla ... con buenos atarcies y con todas las cosas que le pertenecen para buena ...» ¹⁴. Es evidente que una vihuela común no era suficiente y que la vihuela de piezas —como la del Jacquemart-André— era la parte fundamental y obligatoria del examen de quien quisiera practicar públicamente su oficio de violero. Tal como se establece en dicho documento, la vihuela del Jacquemart-André es producto del ensamblaje de un gran número de piezas de diferentes maderas. El fondo, por ejemplo, tiene más de 200 piezas, alternando las de madera clara (plátano, ciprés, sicomoro o arce) y oscura (palo de rosa o palisandro), unidas entre sí con cola y de un espesor oscilante entre los 4 y 5 mm (desde el punto de unión con el mástil hasta el fondo) ¹⁵ (Il. 9). La observación de T. Evans citada por Abondance ¹⁶, según la cual un instrumento con un fondo de ese espesor no tendría buenas propiedades acústicas, parece tener sentido si tenemos en cuenta las dimensiones de las pocas guitarras de aquella época que hoy se conservan o las de la vihuela de Quito. Esta consideración reforzaría la teoría según la cual se trata en efecto de un instrumento de examen, pues desde el punto de vista de construcción, es una pieza excelente que exhibe un muy alto nivel de maestría. Antes de su restauración por parte de Abondance la vihuela se hallaba en aceptable estado de conservación y no presentaba evidencias del ataque de insectos. Salvo algunas pequeñas pérdidas, el cuerpo del instrumento está completo, aunque presenta la falta del puente, la ceja, las cuerdas, los trastes y las clavijas originales. Por otra parte, lo único que se conoce de su historia es que perteneció a una colección particular reunida en la segunda mitad del siglo XIX (que incluye otros pocos instrumentos musicales, la mayoría de los cuales fueron adquiridos por su interés decorativo) y que fue legada al Instituto de Francia en 1912 ¹⁷.

¹¹ Cf. Israel Adler, *La Pratique Musicale Savante dans quelques Communautés Juives en Europe au XVIIe et XIIIe Siècles*, Paris: Mouton et Co., 1966, I, p. 193. Es posible también encontrar referencias sobre el uso de instrumentos de tradición hispánica en las misiones jesuitas en el lejano oriente o entre la población española y portuguesa de Filipinas, Goa, Batavia, África del Sur y otras colonias.

¹⁴ *Ordenanzas de Sevilla: Recopilación de ordenanzas de la muy noble y muy leal cibdad de Sevilla...*, Sevilla: Juan Varela, 1527, f. CXLIX^v; y P. Abondance, *op. cit.*, pp. 60-63. Para el texto de 1502 ver M. Weisman, *op. cit.*, p. 68.

¹⁵ M. Weisman, *op. cit.*, pp. 69-70 y M. Prynne, *op. cit.*, p. 24.

¹⁶ P. Abondance, *op. cit.*, pp. 67-69.

¹⁷ P. Abondance, *op. cit.*, p. 57.



5. Juan de Juanes (1523-1579).
La Trinidad con querubines y ángeles.
 Convento de Santa Clara, Gandia (Valencia).
 Foto G.J. Angulo.

Juan de Juanes (1523-1579).
The Trinity with Cherubs and Angels.
 Convento de Santa Clara, Gandia (Valencia).
 Photo, G. J. Angulo.



6. Detalle. Vihuela de seis órdenes.
 Foto G.J. Angulo.

Detalle. Six course vihuela.
 Photo, G. J. Angulo.



7. Vihuela, siglo XVI. Musée Jacquemart-André. Paris.
Foto C. González.

Vihuela, 16th century.
Musée Jacquemart-André, Paris.
Photo, C. González.



8. Vihuela, siglo XVII.
Iglesia de la Compañía de Jesús. Quito (Ecuador).
Foto E. Bermúdez.

Vihuela, 17th century.
Iglesia de la Compañía de Jesús, Quito (Ecuador).
Photo, E. Bermúdez.

La vihuela de Quito perteneció a la Santa ecuatoriana Mariana de Jesús y a su muerte fue conservada por las religiosas de su familia en los conventos de Carmelitas Descalzas de Quito y Cuenca, hasta que fue colocada en 1911-12 en donde hoy se encuentra. Esta vihuela fue construida probablemente alrededor de 1625 y según muchos testimonios fue tocada por Mariana hasta su muerte en 1645. La vihuela se encuentra en mal estado de conservación y presenta evidencia del ataque de insectos, especialmente en la tapa y fondo. Su cuerpo y mástil están completos y no posee ceja, clavijas, trastes ni cuerdas. A pesar de que se apega a las técnicas de construcción hispánicas del siglo XVI, en comparación con el instrumento de París no es un instrumento muy refinado —especialmente en algunos de sus detalles— aunque el nivel de manufactura y taraceado exhibido en la tapa es bastante bueno. Se trata de un instrumento que —según los testimonios mencionados— fue usado para música a solo, aunque mucho más para el acompañamiento de música vocal ¹⁸.

Aspectos de construcción

Las dos vihuelas se ajustan básicamente al mismo patrón de construcción. En la de París se utiliza el ensamblaje de piezas para hacer el fondo, aros y mástil pero una vez fabricadas éstas, la construcción de la caja es similar a la usada en el instrumento de Quito.

Caja

En los dos instrumentos está compuesta de cuatro elementos: dos aros, una tapa y un fondo. Las tapas de ambos instrumentos están hechas de una sola pieza de abeto o pino que cubre la sección inferior del diapasón y que además presenta abundante decoración. En el caso de la de París, la tapa tiene cinco rosetas de dos láminas de pergamino (según Abondance no originales) (Il. 10), siete cuadrados grandes de taracea, ocho medianos y tres cruces compuestas de un cuadrado central grande con cuatro menores, fabricados de piezas de tres maderas diferentes, más marfil, hueso y marfil teñido de verde ¹⁹. La tapa de la vihuela de Quito está hecha de una sola pieza de pino, y posee una boca para una roseta de pergamino (de la cual se conservan sólo algunos fragmentos) y alrededor de ella, al igual que en la unión con el diapasón y debajo del puente, está decorada con incrustaciones de ébano, con un filamento central de plata que sigue motivos de tallos vegetales combinados con clavos semejantes a flores de lis. Alrededor de la boca y en todo su perímetro, la tapa tiene filetes de ébano con su correspondiente filamento central de plata. Las tapas de ambas vihuelas tienen un espesor que oscila entre 2 y 3 mm y poseen dos barras cada una, apoyadas en cuñas en forma de tenedor pegadas a los aros y situadas en la parte inferior y superior de las bocas. Según Abondance hay trazas de la anterior existencia de una tercera barra situada debajo del puente, que fue suprimida al retirar éste y poner otro ²⁰. El fondo de la vihuela de París, como ya se dijo, está formado por un mosaico de más de 200 piezas de madera clara y oscura, con un espesor oscilante entre 4 y 5 mm, y tiene además tres barras (dos paralelas y una oblicua). Las de los dos extremos son cuadradas y la del extremo superior es la que se encuentra en posición oblicua. La barra central

¹⁸ E. Bermúdez, *op. cit.*, (1991).

¹⁹ M. Weisman, *op. cit.*, p. 71.

²⁰ P. Abondance, *op. cit.*, p. 67.

es de sección rectangular y está apoyada sobre las ya mencionadas cuñas en forma de tenedor pegadas a los aros. Según Abondance, las tres barras son también un añadido posterior²¹. El fondo de la vihuela de Quito está formado por dos secciones de pino de menor calidad que el de la tapa, tiene un espesor medio de 3 mm y una unión reforzada por dentro con una cinta de tela. Los aros de la vihuela de París están contruidos con las mismas maderas y con el mismo procedimiento de ensamblaje, con refuerzos de trozos de tela, papel y pergamino, algunos de ellos con escritura manuscrita española de la primera mitad del siglo XVI (Ils. 11, 12). Los de la vihuela de Quito están hechos de dos tiras de madera clara (aliso o arce), unidos en su base por un filete de ébano y con un bloque interno. El instrumento de París no posee un bloque, sino una placa de madera blanda que cubre todo el largo de los aros, con una longitud de aproximadamente 200 mm. En ambos casos fueron doblados usando una barra de hierro caliente, aunque Abondance menciona señales de desbastado con herramienta en la cintura y el fondo de los aros. Además, considera que debido a ciertas anomalías decorativas en los aros, éstos pudieron haber sido recortados en su altura²². Una interesante característica común a las dos vihuelas es la disminución de altura de los aros (menor en el punto de unión con el mástil), en la de París de 76 a 64 mm y en la de Quito de 110 a 95 mm²³.

Mástil y cabeza

En el instrumento de Quito ambos están tallados en una sola pieza de madera²⁴, mientras que en la vihuela de París hay una unión entre mástil y clavijero y las dos piezas tienen el ensamblaje ya descrito. Ambos mástiles poseen el mismo tipo de bloque interno para la unión de la tapa, el fondo y los dos aros, los cuales entran en una ranura. La cabeza de ambas vihuelas tiene la misma inclinación (14°-15°) y presenta doce agujeros. El diapasón de la vihuela de Quito posee una chapa de madera dura (palisandro americano) de 2 mm de espesor que también cubre toda la longitud de la cabeza. El instrumento de París también posee dicha chapa de 3 mm, pero al igual que sus otras partes, está constituida por doce secciones de trozos de madera ensamblados y sólo cubre el diapasón²⁵. En la vihuela de Quito son visibles las señales de seis trastes, aunque por la longitud del mástil puede fácilmente tener los diez mencionados en las fuentes del siglo XVI.

²¹ *Id.*, *loc. cit.*

²² P. Abondance, *op. cit.*, p. 67. Es imposible saber la cantidad que fue recortada.

²³ Es interesante la similitud existente entre la vihuela de Quito y la vihuela de arco del Museo de la Encarnación de Avila, especialmente en el uso de pino para la tapa y fondo y los pocos refuerzos en ellas (sólo dos barras en la vihuela de Quito y ninguna en la de Avila). Cf. Rafael Pérez Arroyo, «Una vihuela de arco y un bajón del Convento de la Encarnación de Avila», *Revista de Musicología*, III, 1-2, (1989), pp. 235-259.

²⁴ Esta fue parcialmente identificada como *platuquero*, madera usada en Ecuador para la fabricación de muebles y para la talla de imágenes religiosas. Puede también tratarse de un cedro de color claro. José L. Romanillos considera que la unión entre mástil y clavijero de la vihuela de París no es una característica española; sin embargo, es posible que sólo se hiciera ante todo para lograr más estabilidad y rigidez y además un buen diseño en la combinación de maderas del ensamblaje, ya que si se hacía del mismo bloque del mástil, el clavijero no hubiese sido muy rígido ni el diseño resultante hubiese sido atractivo. Cf. José Romanillos, «The vihuela in Spain and the Instrument in the Jacquemart-André Museum», *Classical Guitar* (March 1987), p. 41.

²⁵ M. Prynne, *op. cit.*, p. 25.

Puente, ceja, clavijas, trastes y cuerdas

Actualmente la vihuela del Jacquemart-André no tiene puente, a pesar de que en la tapa hay señales del uso de al menos dos, uno con seis orificios para cuerdas dobles y otro con cinco. Las señales del puente de seis órdenes están más cerca del extremo de la tapa. La ceja mencionada por Prynne era para cinco cuerdas dobles y en 1974, cuando la vihuela fue examinada por Weisman, ésta había desaparecido²⁶. En cuanto a las clavijas, Prynne menciona cuatro, que Abondance considera como una adición posterior²⁷. Esta vihuela no muestra señales de los trastes en su mástil. Por su parte la vihuela de Quito tiene su puente original y carece de la ceja y las clavijas. El puente está perforado para cinco órdenes de cuerdas dobles y una cuerda sencilla (la prima). Este detalle confirma el uso histórico de una sola prima tanto en la vihuela como en el laúd o la guitarra. Este instrumento presenta señales de seis trastes de amarrar y muestras de tensión de las cuerdas en el puente. Esta evidencia, junto con los datos históricos ya mencionados, permiten concluir que el instrumento fue bastante usado antes de la muerte de la santa en 1645, cuando se convirtió en una reliquia.

Tamaño y longitud vibrante

La gran longitud vibrante de las cuerdas de la vihuela de París (según las marcas del puente de seis órdenes, 798 mm), ha sido uno de los aspectos más debatidos de este instrumento y quienes se han ocupado de él se han inclinado a considerarlo un instrumento «bajo». Sin embargo, si tenemos en cuenta la longitud vibrante de la vihuela de Quito (720 mm) y, además, el hecho de que los instrumentos se afinaban en altura relativa, vemos que es fácil usar en ambos instrumentos la afinación común en *sol*²⁸. Se argumenta también que el repertorio existente demanda diferentes tamaños de instrumentos. Sin embargo, al hablar de varias «vihuelas», Bermudo se refiere a la posibilidad de transportar piezas «imaginando» que el instrumento estuviese afinado a diferente altura, pero no menciona explícitamente diferentes tamaños²⁹. Otra posibilidad plausible sobre la vihuela de París sería la de su uso como vihuela de siete órdenes con la afinación *Sol-do-fa-sol-do-fa-sol*, para la cual Bermudo recomienda el uso de un tenor grande³⁰. Aunque como se dijo pueden colocársele más, la vihuela de Quito presenta evidencia del uso de seis trastes, lo que puede indicar que seguramente (según los testimonios históricos de su uso) se utilizó para el acompañamiento de canciones devotas y, en el caso de que lo hubiera sido para música in-

²⁶ *Id.*, *loc. cit.* y M. Weisman, *op. cit.*, p. 70.

²⁷ P. Abondance, *op. cit.*, p. 67. Este autor considera que todas las modificaciones se hicieron en el momento de la conversión a guitarra de cinco órdenes, probablemente en el siglo XVIII.

²⁸ P. Abondance, *op. cit.*, p. 63 y D. Gill, *op. cit.* (1981), p. 456.

²⁹ Juan Bermudo, *Declaración de Instrumentos Musicales*, Osuna: Juan de León, 1555, Cap. 56, 58 y ss., ff. 92-93 y ss. Cuando en el Cap. 60, f. 93^v, Bermudo habla de una «vihuela nueva pequeña» en realidad está describiendo una *scordatura* y no explícitamente hablando de un instrumento de tamaño más pequeño. Cf. Antonio Corona Alcalde, «Fray Juan Bermudo an his seven vihuelas», *The Lute: Journal of the Lute Society*, XXIV, 2 (1984), pp. 77-86.

³⁰ Cf. J. Bermudo, *op. cit.*, ff. 95, 104 y 110. Para efectuar dicha alteración no es necesario cambiar sino el puente y la ceja ya que el primero y el segundo orden pueden ir sencillos y los demás dobles. La vihuela dibujada por Bermudo en el f. 110 tiene siete órdenes y doce clavijas.

tabulada, es muy probable que se hubiese tocado en ella algo similar al modesto repertorio doméstico que aparece en los fragmentos de tablatura de Simancas³¹.

Reparaciones y transformaciones

Antes de la estabilización y estudio de 1978, la vihuela de París se convirtió en un instrumento con cinco órdenes de cuerdas. El recorte de los aros, al igual que el reemplazo de las rosetas y probablemente de las clavijas, debió ocurrir —según Abondance— en el siglo XVIII. En ese momento el instrumento fue abierto por el fondo, una barra fue retirada de la tapa y, probablemente, se añadieron refuerzos con papel, tela y pergamino a los aros, al igual que las barras del fondo, todo esto con el posible propósito de dar estabilidad al ensamblaje de piezas. Por su parte, en 1911-12, el instrumento de Quito tenía un aro roto y un daño parcial en el fondo, todo lo cual fue reparado con la superposición de un aro de cedro reforzado por nueve cuñas de la misma madera, apoyadas sobre otra sección de cedro colocada sobre el fondo y reforzada con tela colocada internamente sobre ella y el aro. En aquel momento se colocó un sello de lacre sobre el sello arzobispal de papel que certificaba la autenticidad del instrumento como una reliquia. Algunas gotas de lacre son visibles sobre la tapa y también hay señales de que el mismo material fue usado para reforzar las uniones de la reparación, al igual que una sección desgastada del fondo³² (Ils. 13, 14).

Conclusión

Nos encontramos ante los dos únicos ejemplares auténticos conocidos de la vihuela, un instrumento que aún continúa siendo enigmático. El instrumento del Museo Jacquemart-André es contemporáneo al auge de la vihuela en España en el siglo XVI, mientras que aquella de Quito es producto del uso de las pautas constructivas y patrones musicales hispánicos en América a comienzos del siglo siguiente, y a su vez ejemplifica el cambio de estilo en la construcción de la vihuela en el momento de la irrupción de la guitarra en la vida musical de finales del siglo XVI³³. Desde el punto de vista estilístico, en el instrumento

³¹ Cf. Antonio Corona Alcalde, «A vihuela manuscript in the Archivo de Simancas»; o Antonio Corona Alcalde y Stewart McCoy, «Seven pieces for vihuela from the Simancas Manuscript», *The Lute: Journal of the Lute Society*, XXVI, 1 (1986), pp. 3-17 y 18-20.

³² Los detalles que menciono están en el documento de 1911-12 en el Archivo Arzobispal de Quito (AAQ *Religiosos Doctrineros Jesuitas*, Caja N.º 3, 1911-12, s.p., en donde se dice que «... se puso un sello de lacre sobre el sello antiguo sobre el cuello de la vihuela.» y que en ese momento la vihuela tenía «... un lado de la banda rota» la reparación debió efectuarse entre 1911 y 1912. Dicha afirmación permite pensar que el estuche actual fue también probablemente fabricado en aquellos años para la instalación de la vihuela en el altar donde hoy se halla.

³³ De acuerdo a algunos documentos, durante este periodo es posible detectar algunos cambios en los procedimientos de construcción de la vihuela con relación a aquellos ejemplificados por la vihuela de París o presente en la iconografía hasta mediados del siglo XVI. Un documento publicado por José Romanillos indica la presencia en 1587 de vihuelas de cajas «acanaladas» y «aconvadas», dos de los prototipos hallados en la fabricación de guitarras de ese período y comienzos del siglo siguiente, al igual que en documentos iconográficos latinoamericanos del siglo XVII. Cf. J. Romanillos, *op. cit.*, *loc. cit.*

de Quito se observa una gran proximidad al diseño que se había adoptado para la fabricación de la guitarra durante su rápido período de popularización. En cuanto a su construcción y dimensiones, los instrumentos son muy similares; esto es comprobable al observar que en la mayoría de los casos (como se puede concluir de la tabla comparativa de medidas) las dimensiones de la vihuela de París están en una proporción aproximada y constante de 1.1:1.0 en relación con las del instrumento de Quito. Por otra parte, ambos instrumentos tienen suficientes señales de uso, aunque es muy probable que el contexto de ese uso y su repertorio hayan sido muy diferentes.

TABLA COMPARATIVA DE MEDIDAS (m.m.)

	QUITO	PARIS		QUITO	PARIS
Longitud total	1.015	1.123	Altura menor caja	95	64
Longitud caja	505	588	Altura mayor caja	110	76
Longitud mango	315	338	Ancho inferior caja	270	319
Longitud clavijero	190	180	Ancho central	195	270
Ancho mango (caja)	60	55	Ancho superior caja	225	298
Ancho mango (cabeza)	45	45	Diámetro boca	100	52-68-62
Longitud vibrante cuerdas	727	757-798			

(*) Tomadas por quien esto escribe en Quito, marzo-abril 1991.

(**) Tomadas de los datos de Prynne, Weisman y Abondance.

ALTHOUGH THE VIHUELA SPREAD THROUGH SPAIN AND ITS OVERSEAS territories during the sixteenth and seventeenth centuries, only two examples remain from that time.

The older of these two instruments belongs to the Jacquemart-André Museum in Paris and was made in Spain, probably in the first half of the sixteenth century. The other is a relic which belonged to the saint of Quito, Mariana de Jesus (1618-1645), and is now on the altar of Our Lady of Loreto in the Church of the Company of Jesus in Quito, Ecuador¹. It was made in that region probably during the first decades of the seventeenth century, maintaining the design principles of the previous century seen in the older of these two instruments. Although the Quito specimen has been known since 1976,

¹ The study of the vihuela in the Church of the Company of Jesus in Quito took place between March and May 1991, thanks to a commission from the Sociedad para la Ejecución de Programas del Quinto Centenario and to the collaboration of the Company of Jesus in Quito. Special thanks to Cristina Bordas, Father José Luis Micó, S.I., and Silvia Larrea for their collaboration in this work.

not until this year has it been possible to make a detailed study of its features so as to do away with any doubts as to its authenticity³.

Historical Aspects

Ian Woodfield has established that, in the middle of the fifteenth century, a large plucked instrument appeared in the Kingdom of Aragon, with a long neck, frets, a flat soundbox and a defined waist and which, by the end of that century and the beginning of the next, came to be known as the *vihuela de mano*⁴ (Ills. 1,2). According to the iconographic evidence considered by Woodfield, two main periods can be defined in the development of this instrument, the first until about 1480, during which the form of the instrument was waisted, with prominent angles: in the second period, from then on, particularly in the Valencia region, two types of instruments began to appear, one a bowed type, which retained angles in the intersecting curves of the soundbox (*vihuela de arco*) and the other a plucked instrument with a soundbox shaped like that of the guitar (*vihuela de mano*). This change of shape also reflects an increasing gap between the two playing techniques (bow and hand)⁵. By about 1500, the iconographic documents show the main traits of the sixteenth century plucked vihuela: a) a flat-backed soundbox with a rounded waist, a rose in the top and the bridge close to the bottom end; b) a long neck, lateral pegs which were later inserted from the rear; and c) the soundboard decorated with roses and inlaid with geometric motifs.

The iconographic sources with these features are largely from the region of Valencia and some areas of Italy under the control of Aragon, particularly Sardinia (Ills. 3, 4). It is only in the second half of the fifteenth century that it becomes possible, from documentary references, to associate the term *vihuela* with this instrument with any degree of certainty⁶. Valencia became the center from which it spread, not just to other parts of the Iberian peninsula but also to Italy. Apart from the Papal Court in Rome, the court of Alfonso d'Este in Ferrara appears to have been the most important Italian musical center where instruments of Spanish origin are documented. In turn, Ferrara was the point of contact with other

³ The most recent doubts were expressed by Pierre Abondance who, on the basis of a single photograph, considered that this was a guitar. On the Paris vihuela, see Michael Prynnne, "A Surviving Vihuela de Mano", *Galpin Society Journal*, XVI, (1963), pp. 22-27; Pierre Abondance, "La Vihuela Jacquemart-André: Restauration d'un document unique", *Revue de Musicologie*, LXVI, I, (1980), pp. 57-69; Maish Weisman, "The Paris Vihuela Reconstructed", *Galpin Society Journal*, XXXV, (1982), pp. 68-77; and 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*, Brussels: Europalia España 85/Année Européenne de la Musique, 1985, pp. 73-91. For the Quito instrument, see Egberto Bermúdez, *La Vihuela de la Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito*, unpublished ms., 1991, 15 pp.; Oscar Ohlsen, "A Recently Discovered Vihuela in Quito, Ecuador", *Lute Society Journal*, XVIII (1976), p. 45; Donald Gill, "A Vihuela in Ecuador", *Lute Society Journal*, XX (1978), pp. 53-55; Frederick Cook, "A Vihuela in Quito", *Guitar and Lute*, IX (1979), pp. 11-12; O. Ohlsen, "The Vihuela in Latin America", *Newsletter of the Lute Society of America*, XVI, I (1981), pp. 12-13; D. Gill, "Vihuelas, Violas and the Spanish Guitar", *Early Music*, IX (1981), pp. 445-462; and Diana Poulton, "Vihuela", *New Grove Dictionary of Musical Instruments*, London, Macmillan, 1984, III, pp. 724-727.

⁴ Ian Woodfield, *The Early History of the Viol*, Cambridge, CUP, 1984, Chap. 3, pp. 38 et seq.

⁵ *Id.*, op. cit., pp. 45-49.

⁶ A. Corona Alcalde, op. cit., pp. 74-75.

centers in northern Italy, where references appear to the use of instruments called *viola alla spagnola*, *viola napoletana* or *viola de mano*, all of which allude to the vihuela⁶ (Ills. 5, 6)

First references to the vihuela in Spain and in the newly discovered American territories date from the end of the fifteenth century and the beginning of the sixteenth. There are known references to the use of *vihuelas de mano* y *vihuelas de arco* by musicians in the service of Prince John of Castile before his death in 1497, while the regulations for the luthiers' guild, in the *Ordenanzas de Sevilla* of 1502, mention several types of vihuela⁷. As to the vihuela in America, documents in the *Archivo de Indias* indicate that, in the Santo Domingo fleet of Diego Columbus, which sailed from Seville and Sanlúcar in 1509, the secretary Rui Gonzalez took a "vihuela and strings" with him: throughout the sixteenth century, "vihuela strings" went from Spain, along with volumes of tablature by Fuenllana, Narváez and Daza⁸. However, in Spain, the vihuela coexisted with the lute and guitar, as indicated in a document from 1556 in which, in Madrid, an inventory was made of the assets of the luthier Martín Ramírez, which included "lutes ... a bowed *violica* ... vihuelas [and] guitars ...". There is also documentary evidence of the existence of vihuelas of differing sizes in the sixteenth century: however, in many cases, this is ambiguous because the word *vihuela* was used to refer both to bowed and plucked instruments so that, unless specified (as sometimes does occur), we cannot be sure which of the two is involved⁹. The documents examined by Luis Robledo show that, for example, the instruments called vihuelas, used from about 1530 in the Court of the Emperor Carlos, were in fact bowed vihuelas played by Flemish musicians from the house of Burgundy, although this ambiguity does appear to date from earlier times¹⁰.

⁶ I. Woodfield, *op. cit.*, pp. 87 et seq. and 95.

⁷ Gonzalo Fernández de Oviedo, *Libro de Cámara Real del Príncipe Don Juan*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1870, pp. 182-84, and A. Corona Alcalde, *op. cit.*, p. 78. See also note 14.

⁸ Cf. Egberto Bermúdez, *La vihuela en América Latina*, unpublished ms. 1989; José Torre Revello, "Merchandise brought to America by the Spaniards (1534-1586)", *Hispanic American Historical Review*, XXIII (1943), pp. 773-781; Irving A. Leonard, *Los libros del Conquistador*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1953, pp. 282, 309 and 327; and Jania Sarno, "El tráfico de instrumentos y libros musicales de España al Nuevo Mundo a través de los documentos del Archivo General de Indias de Sevilla: Notas para el comienzo de una investigación", *Bulletin: The Brussels Museum of Musical Instruments*, XVI, 1986, pp. 95-107.

⁹ Madrid-Archivo de Protocolos, *Protocolo 325*, January 1565, f. 54.

¹⁰ The reference under note 7 is explicit, while that referring to the properties of Empress Isabel is not. There we find "Una vihuela grande con un lazo ... una vihuela mediana con dos lazos ... (y) otra vihuela más pequeña ...". Cf. Emilio Pujol, ed., *Luis Narváez: Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela* (Valladolid 1538), Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1945, p. 8. n. 1. This argument was used erroneously by D. Gill, *op. cit.*, (1981), p. 458, to argue that there were different sizes of vihuela.

¹¹ Luis Robledo, "Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III", *España en la Música de Occidente: Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 20 Octubre-5 Noviembre 1985*, Madrid: INAEM, Ministerio de Cultura, 1987, II, pp. 63-76, and "La música en la corte madrileña de los Austrias. Antecedentes: Las casas reales hasta 1556", *Revista de Musicología*, X, 3 (Sep/Dec. 1987), pp. 753-796. Cf. pp. 766 et seq. For example, Rodrigo Donayre, an official in the house of Queen Isabel is recorded in 1493 as "tañedor de vihuela de arco" and in 1495 just as "tañedor de vihuela": moreover, in the 1503 inventory, the only vihuelas mentioned among the other instruments are "dos vihuelas de arco, viejas, hechas pedazos". Cf. Higinio Anglés, *La música en la corte de los reyes católicos*, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1960, pp. 68-72.

Also in this period, there is documentary evidence of the presence in America of vihuelas and vihuela players in places such as Lima, Santa Fe, Mexico, La Plata, Brazil and northern Argentina. The vihuela was particularly associated with secular music and dance schools, although there is also reference to its use in the acculturation of the natives¹³. Because of the relative isolation and cultural conservatism, musical practises and styles were maintained in America which had fallen into disuse in Spain, including vihuela construction and technique, until the final decades of the seventeenth century. In other places too the marginal survival of sixteenth century Hispanic musical culture into the following century is seen by the presence of musical instruments. In Amsterdam for example, about 1650, among the Spanish and Portuguese Sephardic Jews, there were some who still played the vihuela¹⁴.

The Instruments (Ills. 7,8)

The vihuela in the Jacquemart-André Museum was built in Spain, probably for a luthier's examination. The *Ordenanzas de Sevilla*, referred to above, state that the luthier's examination includes not just the manufacture of keyboard instruments, bowed vihuela, harp and lute, but also of "... a large vihuela of many parts, with its inlays, and other, lesser vihuelas ... and the minimum examination to be made must be for a large vihuela, of many parts, as stated, with carved rose ... with fine inlays and everything it needs to be good ..."¹⁵. Clearly, a common vihuela was not sufficient and an instrument of many parts, like the one in the Jacquemart-André, was the fundamental and mandatory part of the examination for anyone wishing to publicly practise the craft of luthier. As made clear from this document, the Jacquemart-André instrument was made by assembling a large number of parts made of different woods. The back, for example, is made of more than 200 parts, alternating pale woods (plane, cypress, sycamore or maple) with dark (rosewood or palisander), glued together, and of thicknesses between 4 and 5 mm (from the point where the neck joined the soundbox, to the back)¹⁶ (Ill. 9). T. Evans's remark, quoted by Abondance¹⁶, that an instrument with such a thick back would not have good acoustic properties would appear to make sense if we recall the dimensions of the few extant guitars of the epoch, or those of the vihuela in Quito. This would enhance the theory that this was in fact an examination instrument. From the construction standpoint, it is an excellent specimen, displaying a high

¹³ Cf. E. Bermúdez, *op. cit.* (1989); Robert Stevenson, *The Music of Peru*, Lima, Pacific Press, 1959, pp. 56-57, 180-181; O. Ohlsen, *op. cit.* (1981), pp. 12-13; Gabriel Saldivar, *Historia de la Música en México*, Mexico, SEP., 1934, pp. 181 *et seq.*; and José A. Guzmán Bravo, "Mexico, home of the first musical instrument workshops in America", *Early Music*, vi, 3 (July 1978), pp. 350-55.

¹⁴ Cf. Israel Adler, *La Pratique Musicale Savante dans quelques Communautés Juives en Europe au XVIIe et XVIIIe Siècles*, Paris, Mouton et Co., 1966, I, p. 193. References are also to be found on the use of instruments from the Hispanic tradition in the Jesuit Missions of the Far East and among Spanish and Portuguese communities in the Philippines, Goa, Batavia, South Africa and other colonies.

¹⁵ *Ordenanzas de Sevilla: Recopilación de ordenanzas de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla ... Sevilla*, Juan Varela, 1527, f. CXLIX^v; and P. Abondance, *op. cit.*, p. 60-63. For the 1502 text, see M. Weisman, *op. cit.*, p. 68.

¹⁶ M. Weisman, *op. cit.*, pp. 69-70, and M. Prynn, *op. cit.*, p. 24

¹⁷ P. Abondance, *op. cit.*, pp. 67-69.



9. Vihuela, siglo XVI. Musée Jacquemart-André, Paris.
Foto E. Bermúdez.

Vihuela, 16th century.
Musée Jacquemart-André, Paris.
Photo, E. Bermúdez.



10. Detalle.

Detail.



11. Detalle.

Detail.



12. Detalle.

Detail.



13. Vihuela, siglo XVI. Musée Jacquemart-André. Paris.
Foto C. González.

Vihuela, 16th century.
Musée Jacquemart-André, Paris.
Photo, C. González.



14. Vihuela, siglo XVII.
Iglesia de la Compañía de Jesús. Quito (Ecuador).
Foto E. Bermúdez.

Vihuela, 17th century.
Iglesia de la Compañía de Jesús, Quito (Ecuador).
Photo, E. Bermudez.

level of craftsmanship. Before being restored by Abondance, the vihuela was in an acceptable state of conservation and showed no sign of insect damage. But for some small losses, the soundbox of the instrument is complete, although it lacks the bridge, nut, strings, frets and original pegs. On the other hand, all that is known of its history is that it belonged to a private collection built up in the second half of the nineteenth century (and which includes a few other musical instruments, most of which were acquired for their ornamental interest) and which was bequeathed to the French Institute in 1912¹⁷.

The Quito vihuela belonged to the Ecuadorian saint Mariana de Jesus and, after her death, was kept by the nuns of her family in the "Carmelitas Descalzas" convents in Quito and Cuenca, until 1911-12 when it was placed where it is today. It was probably made about 1625, and there is a good deal of evidence that it was played by Mariana until she died in 1645. It is in a poor state of repair and appears to have suffered serious insect damage, particularly to the soundboard and back. The soundbox and neck are complete, but the instrument has no nut, pegs, frets or strings. Although it follows sixteenth century Hispanic construction techniques, it is not, when compared with the Paris instrument, particularly elegant, especially in some of its details, although the standard of craftsmanship and inlaying of the soundboard is quite good. It was, according to the evidence mentioned, used for solo instrumental music, albeit much more to accompany vocal music¹⁸.

Aspects of Construction

The two vihuelas follow basically the same design pattern. For the Paris specimen, the back, ribs and neck were assembled in parts but, otherwise, the construction of the soundbox is similar to that of the Quito instrument.

The Soundbox

The soundbox of both instruments comprises four parts: two ribs, soundboard and back. The soundboards of both are made of a single piece of fir or pine wood which covers the bottom of the fingerboard and, in addition, is highly decorated. The soundboard of the Paris instrument has five roses made of two layers of parchment (which Abondance says are not original) (Ill. 10), seven large inlaid squares, eight medium-sized squares and three crosses made up of a large central square with four smaller ones, the parts for which make use of three different woods, and of ivory, bone and green-dyed ivory¹⁹. The soundboard of the Quito vihuela is made of a single piece of pine and it has a soundhole for a parchment rose (of which only some fragments remain) around which, as at the point where the fingerboard is joined, and under the bridge, the instrument is decorated with ebony inlays, with a central silver filament showing motifs of plant stems combined with studs similar to fleurs-de-lys. Around the soundhole, and around the whole perimeter, the soundboard has ebony purfling with the central silver filament. The thickness of both soundboards varies between 2 and 3 mm: each has two harmonic bars, supported by fork-shaped wedges glued to the ribs and located above and below the soundhole.

¹⁷ P. Abondance, *op. cit.*, p. 57.

¹⁸ E. Bermúdez, *op. cit.*, (1991).

¹⁹ M. Weisman, *op. cit.*, p. 71.

According to Abondance, there are traces of a previous harmonic bar, under the bridge, which was removed when the bridge was replaced²⁰.

The back of the Paris instrument is, as already mentioned, formed by a mosaic of more than 200 pieces of pale and dark wood, between 4 and 5 mm thick. There are, as well, three harmonic bars (two parallel and one at a tangent). The two end bars are squared: the one at the top end is angled. The central bar has a square cross-section, and rests upon the fork-like wedges, glued to the ribs, already mentioned above. According to Abondance, these three bars are also a later addition²¹. The back of the Quito vihuela is made up of two sections of pine, of poorer quality than the soundboard, the average thickness is 3mm, and the joint is reinforced inside with a fabric tape.

The ribs of the Paris specimen are made of the same woods and the same assembly technique, and are reinforced with pieces fabric, paper and parchment, some of which bears Spanish manuscript from the first half of the sixteenth century (Ills. 11,12). The ribs of the Quito instrument are of two strips of pale wood (alder or maple), and they are joined at their base by ebony purfling and an internal block. The Paris instrument has no block, but rather a soft wooden lining covering the entire length of the ribs, over a length of some 200 mm. In both cases, the ribs were bent over a hot iron bar although Abondance points to signs of chisel marks at the waist and rib ends. He also feels that certain decorative anomalies on the ribs suggest that they may have been cut shorter²². One interesting feature, common to both instruments, is the way the ribs taper down to the point of union with the neck, from 76 to 64 mm on the Paris instrument, and from 110 to 95 mm on the one in Quito²³.

Neck and Head

The neck and head of the Quito instrument are carved from a single block of wood²⁴ while, on the Paris specimen, there is a joint between neck and pegbox and both parts are assembled in the manner described above. Both necks have the same type of internal block with which to join the soundboard, back and the two ribs, which are inserted in grooves. The heads of both instruments are at the same

²⁰ P. Abondance, *op. cit.*, p. 67.

²¹ *Id.*, *loc. cit.*

²² P. Abondance, *op. cit.*, p. 67. It is impossible to know how much.

²³ It is interesting to note the similarity between the Quito instrument and the vihuela de arco in the Museo de la Encarnación in Avila, particularly in the use of pine for the soundbox and back and the limited number of reinforcements (the Quito instrument has just two bars: there are none on the Avila specimen). Cf. Rafael Pérez Arroyo, "Una vihuela de arco y un bajón del Convento de la Encarnación de Avila", *Revista de Musicología*, III, 1-2, (1989), p. 235-259.

²⁴ This was identified in part as *platuquero*, used in Ecuador to make furniture and to carve religious images. It may also be a pale cedar. José L. Romanillos considers that the joint between neck and pegbox on the Paris instrument is not a Spanish characteristic: it is however possible that it was intended to ensure greater stability and strength as well as being an interesting design in the combination of the woods assembled since, had it been made from the same block as the neck, the pegbox could not have been very rigid and the design would not have been attractive. Cf. José Romanillos, "The vihuela in Spain and the Instrument in the Jacquemart-André Museum", *Classical Guitar* (March 1987), p. 41.

angle (14°-15°) and have twelve peg holes. The head and fingerboard of the Quito instrument have a 2-mm-thick hardwood veneer (American rosewood) which also covers the entire head. The Paris vihuela also has this veneer, in this case 3 mm thick, but like the rest of the instrument, it is made of twelve sections, of pieces of wood assembled together, and it covers only the fingerboard³¹. The Quito vihuela shows traces of six frets although, given the length of the neck, there was plenty of room for the ten frets mentioned in sixteenth century sources.

Bridge, Nut, Pegs, Frets and Strings

At present, the Jacquemart-André vihuela has no bridge, although there are marks on the soundboard suggesting that there must have been at least two, one with six orifices for double strings and the other with five. The marks of the six course bridge are closer to the end of the soundboard. The nut mentioned by Prynne was for five double strings but, when the instrument was examined by Weisman in 1974, it had disappeared³². Prynne mentions four pegs: Abondance considers that they were added later³³. There are no fret marks on the neck of this instrument. For its part the Quito specimen has its original bridge, but not the nut and pegs. The bridge has holes for five courses of double strings and one for a single string course (the first). This detail confirms the historic use of only one first string, not just on the lute and guitar but also on the vihuela. This instrument shows signs of having had six tied frets, and there is evidence of string tension on the bridge. This, together with the historical data already referred to, enables us to conclude that the instrument was used quite a lot before Mariana died in 1645, after which it became a relic.

Size and String Length

The considerable string length of the Paris instrument (798 mm according to the marks of the six course bridge) has been one of the most controversial aspects of this vihuela. Those who have studied it have tended to treat it as a bass instrument. However, if the string length (720 mm) of the Quito vihuela is taken into account, along with the fact that instruments were tuned to relative pitch, it can be seen that both instruments could easily have been tuned to the common pitch of G³. It is also argued that the repertoire of the time demanded different sized instruments. However, in speaking of several vihuelas, Bermudo is referring to the possibility of transposing pieces by "imagining" that the instrument was tuned to a different pitch, but he does not refer specifically to differences of size³⁴. Another plausible

³¹ M. Prynne, *op. cit.*, p. 25.

³² *Id.*, *loc. cit.*, and M. Weisman, *op. cit.*, p. 70.

³³ P. Abondance, *op. cit.*, p. 67. This author considers that all the modifications were made when the guitar was converted to five courses, probably in the eighteenth century.

³⁴ P. Abondance, *op. cit.*, p. 63, and D. Gill, *op. cit.*, (1981) p. 456.

³⁵ Juan Bermudo, *Declaración de Instrumentos Musicales*, Osuna; Juan de León, 1555, Chap. 56, 58 et seq., ff. 92-93 et seq. When, in Chap. 60, f 93^v, Bermudo speaks of a "vihuela nueva pequeña", he is in fact describing a *scordatura* and not specifically an instrument of smaller size. Cf. Antonio Corona Alcalde, "Fray Juan Bermudo and his seven vihuelas", *The Lute: Journal of the Lute Society*, XXIV, 2 (1984), pp. 77-86.

explanation might be that the Paris instrument was used as a seven course vihuela tuned to G-c-f-g-c'-f'-g', for which Bermudo recommends the use of a large "tenor"³⁰. Although, as pointed out, the Quito vihuela could have accommodated more, it shows signs that it was used with six frets, suggesting (as in the historical evidence) that it was probably used to accompany devout songs: had it been used for works written in tablature, these would most likely have been in something like the modest domestic repertoire found in the fragments in the Simancas tablature³¹.

Repairs and Modifications

Before the 1978 consolidation and study, the Paris instrument was converted to five courses. According to Abondance, the ribs must have been cut down and the rosettes and probably the pegs replaced in the eighteenth century. At that time the instrument was opened from the back, a harmonic bar was removed from the soundboard, and reinforcements made of paper, fabric and parchment were probably added to the ribs and to the transverse bars on the back. The aim of all this work may have been to stabilize the many assembled pieces. In 1911-12, the Quito instrument had a broken rib and the back was partly damaged: this was all repaired with the addition of a new cedar rib strengthened by nine brackets also made of cedar, supported on another cedar section placed on the back and reinforced with fabric placed over both that section and the rib. At the time, a wax seal was placed over the Archbishop's paper label certifying the authenticity of the instrument as a relic: a few drops of wax are to be seen on the soundboard, and there are also signs that this material was used to strengthen the joints in the repair work and a worn area of the back³² (Ills. 13,14).

Conclusion

These are the only two known examples of the vihuela considered to be authentic; the instrument continues to be a mystery. That in the Jacquemart-André Museum is contemporaneous with the period when the vihuela was at its height in Spain in the sixteenth century, while the one in Quito is a product of Hispanic construction guidelines and musical trends in America at the beginning of the following century. It exemplifies the way in which vihuela construction changed at the time when the guitar broke upon the musical scene at the end of the sixteenth century. From the stylistic standpoint, the Quito instrument is very close to the design which had been adopted for the guitar during the period when

³⁰ Cf. J. Bermudo, *op. cit.*, ff. 95, 104 and 110. Such an alteration requires only that the bridge and nut be changed, since the first and second courses can be single while the others are double. The vihuela depicted by Bermudo at f. 110 has seven courses and twelve pegs.

³¹ Cf. Antonio Corona Alcalde, "A vihuela manuscript in the Archivo de Simancas"; or Antonio Corona Alcalde and Stewart McCoy, "Seven pieces for vihuela from the Simancas manuscript", *The Lute: Journal of the Lute Society*, XXVI, 1 (1986), pp. 3-17 and 18-20.

³² The details mentioned are in the 1911-12 document in the Archivo Arzobispal de Quito (AAQ), *Religiosos Doctrineros Jesuitas*, Caja no. 3, 1911-12, n.p. which states that "... se puso un sello de lacre sobre el sello antiguo sobre el cuello de la vihuela" and that, at the time, the vihuela had "...un lado de la banda rota"; the repair was probably done between 1911 and 1912. This assertion enables us to think that the present case was also probably made at that time in order to place the vihuela on the altar where it stands today.

the instrument rapidly gained popularity³³: the construction and dimensions of both instruments are very similar, as can be seen from the fact that, for the most part (as shown from the comparative table of measurements) the dimensions of the Paris instrument stand in an approximate but consistent ratio of 1.1:1.0 to those of the Quito specimen. Both instruments also show signs of use, although it is very likely that the context of such use, and their repertoires, were very different.

COMPARATIVE TABLE OF MEASUREMENTS (mm)

	QUITO	PARIS		QUITO	PARIS
Total length	1,015	1,123	Depth of Soundbox (neck)	95	64
Length of Soundbox	505	588	Depth of Soundbox (end)	110	76
Length of Neck	315	338	Width (lower bout)	270	319
Length of Pegbox	190	180	Width (waist)	195	270
Width of Neck (soundbox)	60	55	Width (upper bout)	225	298
Width of Neck (pegbox)	45	45	Diameter of Soundhole	100	52-68-62
Vibrating Length	727	757-798			

(*) Taken by the author in Quito, March-April 1991.

(**) Taken from the data of Prynne, Weisman and Abondance.

³³ According to some documents, it is possible during this period to detect some changes in vihuela construction methods in comparison with those exemplified by the Paris instrument or those in the iconography until the middle of the sixteenth century. A document published by José Romanillos points to the presence in 1587 of vihuelas with "fluted" or "vaulted" soundboxes, two of the prototypes found in guitar manufacture of the time and at the beginning of the following century, and in the Latin American iconographic documents of the seventeenth century. Cf. J. Romanillos, *op. cit.*, *loc. cit.*

