

L I Ñ O

Revista de Historia del Arte

Universidad de Oviedo

Nº 12. 2006

Evolución de la zanfona a través de las imágenes

Elena Le Barbier Ramos
Universidad de Oviedo

RESUMEN

La zanfona ha sido uno de los instrumentos más representados en el arte durante todas las épocas. La iconografía musical nos permite apreciar la evolución de este instrumento tanto en el aspecto organológico como en el social.

ABSTRACT

The hurdy-gurdy has been one of the instruments most represented in the art during all the times. The musical iconography allows us to estimate the evolution of this instrument in the organological and social aspects.

PALABRAS CLAVE:

Palabras Clave: Organistrum, Zanfona, Iconografía Musical, Iconología, Música.

KEYWORDS:

Key words: Hurdy-gurdy, Musical Iconography, Iconology, Music.

* * * * *

La zanfona u organistrum, nombre con el que se conocía en la edad media, ha sido uno de los instrumentos más representados en las artes plásticas a lo largo de la historia. Naturalmente, en el período medieval la mayoría de las representaciones las encontramos en la escultura, sobre todo en los pórticos de iglesias y catedrales, tanto románicos como góticos. Durante los siglos XIV y XV la representación de este instrumento es considerablemente menor, sin embargo a partir de esa época, la iconografía es muy abundante sobre todo en pinturas, tapices y grabados.

Expondremos, a continuación, someramente, las características morfológicas de la zanfona, para pasar seguidamente a sus diferentes tipologías, que a lo largo de los siglos se pueden ver a través de la iconografía.

La terminología de la zanfona proviene de la palabra latina "symphonia", que significa unión de diversas voces, considerando la capacidad de éste instrumento de producir varios sonidos simultáneamente. A lo largo de su historia ha recibido numerosas denominaciones; el vocablo más antiguo fue el de organistrum, utilizado durante la edad media. Posteriormente, surgieron diversidad de nombres derivados de symphonia, como cifonia, cinfonia, chinfonia y zanfona. Además en español tiene otros apelativos como los de vihuela de rueda, viola de ciego, gaita de rueda o lira de rueda.

La forma de emisión del sonido en este cordófono no se debe a la acción de un arco ni a la pulsación o punteo de sus cuerdas, sino que las mismas son rozadas por una rueda de madera, insertada verticalmente en la caja de resonancia, que gira gracias a la colocación de un manubrio, accionado con la mano derecha. En la parte superior de dicha rueda se disponen las cuerdas melódicas, generalmente en número de tres y en los laterales de la tabla de armonía se colocan, normalmente otras dos, que sirven de bordones. Las cuerdas melódicas se acortan por medio de un pequeño tecladillo, situado en la tapa armónica, cuyas teclas no son pulsadas hacia abajo, como en un instrumento común de teclado, sino hacia el cofrecillo, produciéndose el regreso de la tecla por la presión que la cuerda ejerce sobre la misma. Otros elementos constitutivos de la zanfona son el cordal, el clavijero en el cual se insertan las clavijas frontalmente, el cofrecillo para proteger las cuerdas y el aro de madera resguardando la rueda de frotación.

El primer documento literario que nos habla de la zanfona aparece en el siglo X en un

tratado de música atribuido a Odon de Cluny, donde hay una parte dedicada a este instrumento "Quomodo organistrum construat". El vocablo organistrum, utilizado en el citado tratado, pudiera provenir de la práctica vocal "organum" ya que en ambos se producían varios sonidos paralelos. Se le describe como un instrumento de uso monástico, quizá con una función didáctica de ayuda a los monjes para conseguir la justa entonación en la incipiente polifonía. Igualmente se dice que su longitud aproximada era de un metro y medio y que llevaba incorporado ocho teclas; también se menciona la rueda¹. Ya en el siglo XII lo encontramos citado en el Codex Calixtino² como rota británica o gala, lo que nos hace suponer un origen del instrumento posiblemente francés, y conocido en España a través del Camino de Santiago. Asimismo aparece nombrado en el Libro del Buen Amor (ca.1330) del Arcipreste de Hita, entre los instrumentos que no son aptos para la música árabe³.

A pesar de que se nos menciona este instrumento ya en el siglo X, no encontramos ninguna representación iconográfica hasta el siglo XII. La morfología de su caja de resonancia estrangulada, indica que derivó probablemente de la fidula en forma de ocho, que también fue muy representada en los pórticos de las iglesias medievales. Curiosamente, aunque quizá el organistrum tenga un origen francés, no fue representado en los primeros pórticos románicos medievales franceses, como sí sucedió en nuestro país. Así por ejemplo en las portadas de Moissac, Olorón o Aulnay, todas ellas de la primera mitad del siglo XII, solamente encontramos la representación de fidulas de variadas formas que portan los Ancianos del Apocalipsis, a pesar de que el organistrum era ya un instrumento conocido.

La primera representación datada de este instrumento en España probablemente sea la del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, realizado por el maestro Mateo y finalizado en 1188. Aquí por primera vez, el organistrum ocupa el lugar principal dentro del pórtico (Fig.1). Lógicamente el maestro Mateo,

¹ ALVAREZ, Rosario *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la edad media: los cordófonos*. Madrid, 1981.

² LOPEZ CALO, José *La música medieval en Galicia*. La Coruña, 1982.

³ ANDRES, Ramón. *Diccionario de Instrumentos Musicales*. Barcelona, 1995; p.443

al concebir la obra en su totalidad antes de comenzar la ejecución, quiso reservar para la parte superior del pórtico los ejemplares más lujosos y complicados que culminarían con el magnífico organistrum que supo proyectar. Dada la perfección artística del pórtico en general y especialmente la perfección técnica de los instrumentos representados, puede reconstruirse exactamente las características morfológicas del organistrum medieval.

Este instrumento era alargado, podía medir hasta metro y medio de longitud, su caja de resonancia era muy similar a la de las fidulas en ocho y tenía una larga pieza rectangular unida a ella en la cual se encontraba el rudimentario mecanismo del teclado. Las teclas no eran como en las posteriores zanfonas, sino que estaban constituidas por unas varillas giratorias con un saliente⁴ que eran accionadas por uno de los instrumentistas, mientras que el otro hacía girar la manivela, situada en el extremo opuesto. Dada su longitud eran necesarios dos ejecutantes para la práctica de este instrumento. También se pueden apreciar otros elementos constitutivos como el cordal, la rueda y las tres cuerdas melódicas. La ornamentación es bastante rica, con una curiosa celosía a lo largo del cofrecillo y en la tabla de armonía diversos oídos tornavoces dispuestos simétricamente, al igual que se realizaba en las fidulas en forma de ocho, además en su parte más próxima al mástil se ornamenta con un rosetón tallado con motivos vegetales.

Otra representación de este instrumento, quizá anterior al del pórtico de la Gloria se encuentra en la iglesia de San Juan de Puertomarín, en la provincia de Lugo. No se sabe exactamente la fecha de su construcción, aunque se cree que es de comienzos de la segunda mitad del siglo XII, tampoco se conoce quién fue el escultor pero parece probable que fuera del entorno de Mateo o incluso del mismo maestro⁵, ya que las afinidades estilísticas entre los dos pórticos son notables; los ancianos también están agrupados de dos en dos y varios de ellos están afinando los instrumentos. Sin embargo, el organistrum representado, dista mucho del esculpido en el pórtico de la Gloria, es casi un esbozo de aquél; curio-



Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago de Compostela. Maestro Mateo. 1188

samente está mucho más relacionado con el mismo cordófono tallado en el pórtico de Santo Domingo de Soria, del que tampoco se sabe la fecha de su construcción, aunque por las características artísticas y técnicas ambos parecen de una cronología cercana. De confirmarse este hecho, serían dos representaciones del organistrum anteriores al de Santiago de Compostela, aunque ambos instrumentos están incluidos en un lugar más modesto y técnicamente concebidos de una forma mucho más rudimentaria que en el pórtico de la Gloria.

De la misma época es el organistrum representado en el Palacio de Gelmírez, también en Santiago de Compostela. Es un instrumento que parece copiado exactamente del pórtico de esta Catedral, con los mismos elementos constitutivos e incluso repite el mismo adorno de la celosía del cofrecillo, así como la posición de las manos de ambos instrumentistas.

Igualmente del siglo XII, concretamente de 1190 es la iglesia de San Lorenzo de Carboeiro, en la provincia de Pontevedra, la cual presenta en el centro de su pórtico, un instrumento erosionado por el paso del tiempo, que por la posición de los dos ancianos pudiera ser un organistrum. A pesar de su cercana cronología con relación al pórtico de la Gloria, ésta es una concepción mucho más tosca, y curiosamente el número de ancianos que aparecen no son 24, como sería de esperar, sino 23, quizá porque el artista calculó mal el espacio arquitectónico. Además, el anciano número 9 no tiene ningún instrumento, sino dos redomas en sus manos, hecho que lo distancia de la Catedral de Santiago.

Otra tipología del organistrum un poco diferente de la anterior, es la que aparece en el manuscrito de Saint-Blaise del siglo XII. Tiene forma aguitarrada, y en él se puede observar claramente su clavijero, en forma circular con las tres clavijas insertadas frontalmente. Se

⁴ ANDRES, Ramón *Diccionario de Instrumentos Musicales*. Barcelona, 1995

⁵ LÓPEZ CALO, José. *La música medieval en Galicia*. La Coruña, 1982



*Pórtico de la Majestad. Colegiata de Toro. 1240
y Catedral León, m.s. XIII*

muestran además unas letras, indicando las diferentes notas, que corresponden a los botones giratorios del teclado.

En el pórtico norte de la Colegiata de Toro, en la provincia de Zamora, realizado hacia el año 1200, se conserva una representación del organistrum de tipología románica, con la forma alargada, tocado por dos de los ancianos, muy parecido al del pórtico de la Gloria, aunque más rudimentario y no ubicado en el centro.

De esta tipología de organistrum, que podemos denominar románico, existe otra representación tardía, derivada igualmente del instrumento santiagués; se trata del existente en el pórtico del Paraíso de la Catedral de Orense. A pesar del distanciamiento cronológico (1248), el organistrum apenas ha variado su morfología, quizá debido, precisamente, a que es una derivación del pórtico de la Gloria.

A partir del siglo XIII el organistrum, conocido ya con el nombre de symphonia o sus derivados, cambia de tipología y va transformando su morfología. Donde mejor se ve la transición y el cambio de forma de este instrumento es en la Colegiata de Toro, ya que existen dos zanfonas, cada una en un pórtico distinto; la primera ubicada en el pórtico norte, realizado alrededor de 1200 (ya citada anteriormente) y la segunda correspondiente al pórtico de la Majestad, de concepción gótica, del año 1240 (Fig. 2).

En esta segunda representación se observa ya, a diferencia del organistrum medieval representado en la portada norte, una zanfona unipersonal, tañida por un solo anciano, la longitud se ha acortado mucho y por ello ya puede ser manejado por una sola persona. En esta nueva tipología, propia de las catedrales góticas, la caja de resonancia parece tener una forma parecida a la de 8, aunque con las escotaduras menos marcadas. Todavía presenta el elemento rectangular unido a ella, en el que se encuentra el teclado, aunque las teclas parece que se tañen, debido a la posición de las manos del músico, como en las zanfonas posteriores, pulsadas hacia el cofrecillo.

Así lo vemos representado igualmente en la portada de la Catedral del Burgo de Osma, en las catedrales de Burgos y León (Fig.2b) y en Sasamón, donde quizá por descuido del artista, la mano del músico está en el lado opuesto del teclado, al igual que en el organistrum románico.

Otra tipología que podemos encontrar en la iconografía de la zanfona del siglo XIII es la



que aparece representada en la Cantiga nº 160 de Alfonso X el Sabio. También es un instrumento unipersonal, de caja rectangular, y con un teclado de 14 teclas, que abarcan toda la longitud de la caja, en uno de los extremos de la misma se contempla un pequeño clavijero semicircular. La rueda en este modelo iría dentro de la caja de resonancia.

Una de las pocas representaciones de este instrumento correspondientes al siglo XIV, la encontramos en una curiosa imagen, se trata de la arqueta-relicario del monasterio de



*El Bosco. "El Jardín de las Delicias"; detalle: "El Infierno".
Museo del Prado. 1510?*

Piedra, ubicada hoy día en la real Academia de la Historia de Madrid; la zanfona está tañida por un ángel, y presenta la caja de resonancia en forma cuadrangular con un mástil independiente y clavijero circular en el cual se insertan frontalmente las cuatro clavijas. El teclado está colocado en el mástil y presenta distintas letras correspondiendo a las notas musicales. El instrumento presenta una decoración bastante profusa, con oídos tornavoces en forma de media luna y adornos en forma de estrella.



P. Brueghel. "El triunfo de la muerte". Museo del Prado. 1562?

En los siglos XIV y XV hay un cambio de concepción en la técnica artística empleada, es ahora cuando la pintura supera en importancia a la escultura, que había tenido prioridad durante toda la edad media. Se realizan muchas representaciones de temática religiosa, fundamentalmente de tema mariano. Los instrumentos representados están casi siempre en manos de ángeles músicos que acompañan a la Virgen. La representación de la zanfona disminuye considerablemente en estos siglos, quizá sea porque a partir de entonces el instrumento pasó a ser de dominio popular, posiblemente desbancado por el órgano, muy utilizado en

iglesias y monasterios (así lo demuestran las numerosas representaciones iconográficas).

Como se puede observar en diferentes imágenes, la zanfona va descendiendo progresivamente en su rango social; de ser un instrumento representado en manos de los Ancianos del Apocalipsis en la Edad Media, es decir, considerado útil para ejecutar "música celestial" y alabar a Dios, llega a convertirse finalmente en un instrumento popular, incluso en alguna época predominando su representación asociada únicamente a mendigos o ciegos ambulantes (de ahí el apelativo de viola de ciego). De ello tenemos numerosos ejemplos en



George de La Tour. "Riña de Músicos". Museo Getty. Los Ángeles. 1625

el arte, uno de los más famosos sea quizá el cuadro de Brueghel titulado "La parábola de los ciegos" de 1568, donde se aprecia que el primer invidente, que está cayendo, lleva en su cintura una zanfona, demostrando así que éste instrumento estaba asociado a este grupo social, tan numeroso por otra parte en esos siglos.

La iconografía de este instrumento es bastante más abundante en el siglo XVI, aunque muchas veces, está relacionado con lo morboso y lo macabro, incluso asociado íntimamente con la muerte. Así se puede comprobar en el cuadro titulado "El Jardín de las Delicias" del Bosco, ubicado en el museo del Prado (Fig.3). Presidiendo la escena del Infierno encontramos una gran zanfona, en la cual se pueden distinguir todos sus elementos organológicos. Aquí el instrumento está asociado íntimamente con el triángulo, idiófono que casi siempre encontramos en las escenas de ciegos, ya que mientras éstos tañen la zanfona, sus lazarillos acompañan con el triángulo, contraponiendo así un elemento marcadamente rítmico, con otro melódico.

No es casual el que el pintor haya colocado encima de la zanfona un mendigo, que es el encargado de girar con su mano derecha la manivela del instrumento, mientras que con la izquierda sostiene su escudriña; queda plasmado así la unión de este instrumento con la capa social más baja de la sociedad, los pobres y mendigos. Aquí la zanfona además representa

la lujuria y las bajas pasiones terrenales, junto con los otros instrumentos de viento y percusión, en contraposición al laúd y el arpa que tienen otra categoría social más elevada.

También se puede observar en el cuadro "El triunfo de la muerte" de Brueghel, conservado igualmente en el museo del Prado (Fig.4). Sobre un carro repleto de calaveras se sienta un esqueleto que tañe una gran zanfona; a pesar de su tamaño, el instrumento tiene todos los detalles organológicos necesarios, como el manubrio, que aquí está accionado con la mano izquierda, los oídos tornavoces en forma de "C" invertida, el aro de madera que protege la rueda, el cofrecillo decorado donde van interiormente las cuerdas y hasta el teclado, que es accionado por la mano derecha del esqueleto. A ello hay que añadir que el extraño intérprete incluso presenta una cuerda a lo largo de su cuello para sostener mejor el instrumento. Al frente del carro se sitúa otro esqueleto que lleva el farol y va tañendo una campana (idiófono que sustituye en este caso al triángulo), anunciando así su temida presencia.

En este cuadro, se asocia la zanfona a la muerte, ya que en sustitución de la tradicional guadaña, aquí el esqueleto porta este instrumento musical; es más, en el momento de la escena, está ejecutando alguna música, se supone que "por la celebración de su triunfo". Podemos preguntarnos por qué Brueghel esco-

gió este instrumento y no otro; probablemente porque la zanfona ya se asociaba en ésta época a los estamentos sociales más bajos, como ciegos o mendigos (incluso más cercanos a la propia muerte). Esta escena musical se contrapone además con la parte inferior derecha del cuadro, donde aparece una pareja de enamorados, cantando y tocando el laúd, ajenos a lo que ocurre a su alrededor, y justo detrás de esta representación del amor se encuentra acechando igualmente la muerte, esta vez tocando otro cordófono, representando igualmente su triunfo sobre lo efímero del amor, de la música y de la propia vida.

El siglo XVII se caracteriza por representar las escenas cotidianas, populares o familiares. Es en este género donde destacan los pintores flamencos; la zanfona reaparece con fuerza inusitada en todas las pinturas de género costumbrista y casi nunca falta este instrumento asociado a escenas festivas. Esto indica claramente el marcado carácter popular de las zafonas en ésta época. Señalamos como ejemplo un cuadro de Adrian Van Ostade titulado "Concierto rústico" de 1638, y conservado en el museo del Prado; en el que se puede observar en primer plano un campesino sentado, vuelto de espaldas que toca una zanfona, ya con todos sus elementos organológicos que conocemos en la actualidad.

Uno de los cuadros más famosos en los que encontramos la zanfona en manos de un músico ciego es el de Georges de La Tour, "El tocador de zanfona", del año 1631. Un anciano ciego, envuelto en una capa, acompaña su canto con este instrumento. La precisión del cuadro, característica de este artista, nos deja ver detalles tan minuciosos como el algodón incorporado a las cuerdas en la parte en que éstas son frotadas con la rueda, gracias a que La Tour no colocó el arco de madera que protege la misma. La caja de resonancia presenta un contorno lobulado y clavijero cuadrangular que contiene las seis clavijas frontales correspondientes a las cuerdas.

Otro famoso cuadro del mismo autor es el titulado "Riña de Músicos", (Fig.5) en el que igualmente pinta a un invidente con su zanfona colgada al cuello, que en esta ocasión se está peleando con otro músico de chirimía. Aparte del cuchillo es curioso observar que el ciego esgrime también para su defensa el manubrio de la zanfona. Se han dado varias interpretaciones del cuadro, pero desde el punto de vista de la iconografía musical se podría pensar en las distintas categorías sociales de los instrumentos.

Por un lado, tenemos a un hombre bien vestido tocado con un sombrero de pluma, que sostiene un violín en representación de la música "cultura" y del estamento social más elevado; con ropas más vulgares se viste el que sostiene los instrumentos de viento, así como el gaitero, representando la música popular y a los campesinos, y finalmente con ropa más andrajosa el ciego de la zanfona, que correspondería al status social más bajo. La pelea se entabla entre el músico de chirimía y el ciego, quizá debido a una discusión sobre el valor de su música, mientras que el rico violinista se queda al margen a sabiendas que él ya es ganador en esta batalla, sin necesidad de pelea ninguna.

También en el siglo XVII hay algunas representaciones de este instrumento en tapices. No podíamos dejar de nombrar el famoso tapiz de Cornélis Schut "La música", dentro de la serie "Las Artes Liberales", conservado en la iglesia parroquial de Castrojeriz, en la provincia de Burgos (Fig.6). Es una composición alegórica, en la cual la música se representa en sus distintos estamentos sociales; la música "cultura" se concibe por medio de un trío, formado por un laúd, un violín y un violoncelo; la música popular tiene su representación en el aerófono que está sobre el cojín; por otro lado, el triángulo y la zanfona, que como ya hemos indicado, son dos instrumentos que casi siempre van unidos a los ciegos y mendigos, por ello se sitúan en el suelo, indicando la baja condición social de los mismos.

La zanfona, en esta alegoría, tiene un perfil lobulado, oídos tornavoces en forma de C, clavijero trilobulado con seis clavijas, correspondiendo a cuatro cuerdas melódicas y dos bordones, aunque éstas últimas no están dibujadas; el teclado se encuentra en la tabla de armonía. Incluso la música mitológica tiene su representación a través de Apolo que toca un arpa, aunque el instrumento es irreal, acústicamente imposible de tocar, ya que las cuerdas están mal representadas al ir directamente del clavijero a la columna y no a la caja de resonancia; por tanto no tiene ningún interés desde el punto de vista organológico⁶. Los demás instrumentos son reales, sin embargo el arpa representa el atributo de Apolo (equiparándose a la lira) y el autor no tiene la obligación de representar este instrumento de forma detallada o real.

⁶ ALVAREZ, Rosario en *Catálogo de la Exposición Las Edades del Hombre: la música en la iglesia de Castilla y León*. León, 1991, pp.316-317



Cornélis Schut. Tapiz "La Música" de la serie "Las Artes Liberales". Iglesia Parroquial de Castrojeriz (Burgos). 2º tercio del siglo XVII.
Fuente: "Exposición de las Edades del Hombre: la música en la iglesia de Castilla-León", León, 1991

El panorama social de la zanfona cambia notablemente en el siglo XVIII, ya que el gusto por lo bucólico y pastoril de los reinados de Luis XIV y Luis XV en Francia hizo que los instrumentos de carácter más popular fueran representados nuevamente en las artes plásticas y en manos de la nobleza. Hubo también muchos artesanos que para construir rápidamente este instrumento, destruyeron a menudo laúdes, tiorbas y guitarras, con el fin de aprovechar sus cajas acústicas para las zanfonas. Así nacieron las llamadas "vielle en luth" y "vielle en guitare".

Un ejemplo lo encontramos en un grabado de Scheuker, que representa un salón cortesano en el que una dama toca una zanfona muy decorada, tipo guitarra, que contrasta con el triángulo, haciendo referencia justamente a la asociación de ambos instrumentos en la música popular. Otro ejemplo muestra, aún más claramente a un noble, con ricos ropajes, a la vera de un camino tocando la zanfona, queriendo reproducir así la figura de los mendigos en un paraje campestre. Se trata exactamente del retrato de François Botet realizado por Charles-Antoine Coypel hacia 1730⁷.

Además de la iconografía, también se encuentran referencias literarias sobre este hecho; por ejemplo con motivo del nacimiento de los infantes gemelos Carlos y Felipe de Borbón, hijos de la Princesa de Asturias, se celebra en Oviedo unos actos festivos que van desde el 29 de diciembre de 1783 al 29 de enero de 1784. En la descripción de estas festividades está reflejado que se oía "música de gaitas y sinfonías", apreciada por la gente, junto a la música de carácter más militar como los tambores, clarines y pífanos⁸. En este contexto, queda excluida la zanfona asociada únicamente a la población marginal, demostrándose una vez más que este instrumento estaba de moda y era del gusto de todas las capas sociales en el siglo XVIII.

Después de este breve resurgir de la zanfona, seguimos encontrando el instrumento en pinturas y grabados que durante todo el siglo XIX y el XX se caracterizan por representar ciegos ambulantes, que acompañan su canto (romances o coplas de ciego) con este cordófo-

⁷ GÉTREAU, Florence. "Watteau et sa génération" en *Imago Musicae*. Tomo IV, París 1987, p.307

⁸ MEDINA ALVAREZ, Ángel. "De gaitas, danzas, zanfonas y festejos reales en el Oviedo del s.XVIII", en *Nuestro Museo. Boletín Anual del Museo Arqueológico de Asturias*(1997). Oviedo, 1999. p.78



L. Menéndez Pidal. "Guiñol en la Aldea". 1913. Fuente: «La Música en Asturias: Asturias y el rock» en *Historia de Asturias* nº 52, 1990

no, al igual que en los cuadros de Georges de La Tour.

Por citar sólo un ejemplo, nombramos un grabado de J. Cuevas del siglo XIX titulado "El tañedor de zanfona". Se trata de una escena situada en un ambiente rural; se puede observar que al ciego le acompañan en esta ocasión dos lazarillos, una niña que toca la pandereta y otro adormecido por el cansancio de seguir al anciano, es el encargado de tocar el famoso triángulo que va tan asociado a este tipo de escenas.

Un último ejemplo del uso y función de la zanfona lo encontramos en un cuadro del pintor asturiano Luis Menéndez Pidal, titulado "Guiñol en la aldea" de 1913 (Fig. 7). Observamos claramente en primer plano un ciego tañendo el instrumento, que en este caso acompaña la representación de un guiñol, entreteniendo así a la concurrencia en alguna fiesta popular de una aldea asturiana.

Para terminar podríamos preguntarnos por qué la zanfona siempre ha sido el instrumento

por excelencia de los ciegos y mendigos ambulantes, que generalmente iban cantando romances de pueblo en pueblo a partir sobre todo del siglo XVI, aunque con la honrosa excepción del siglo XVIII. En este sentido, ya Ramón Menéndez Pidal, señalaba que en las aldeas de las comarcas más arcaizantes “vaga el tañedor de la zanfona y del rabel, por lo común un ciego, que recita romances de santos milagrosos, de bandidos o de monstruosos casos y de aventuras”⁹.

Obviamente, el hecho de poder producir música con el simple movimiento de un manubrio debió facilitar lógicamente la ejecución del repertorio a los ciegos. Este instrumento fue un soporte para las historias narradas, ya que la letra, en muchos casos morbosa, era lo que realmente importaba a los que escuchaban. Quizá la fácil obtención de unas notas tenidas a las que se añadía una sencilla frase musical, fue lo que hizo decidirse a los ciegos por este cordófono de sencillo manejo¹⁰.

Concluyendo, a través del análisis de la Iconografía hemos podido elaborar una evolución cronológica de las diferentes tipologías morfológicas que a lo largo de la historia ha tenido este instrumento. La primera que correspondería al románico, siglo XII, caracterizada por el gran organistrum. Ya en el siglo XIII se diversifican las tipologías, aunque todas tienen en común el ser unipersonales, primeramente la zanfona “gótica”, que correspondería al pórtico de Sasamón, Burgos, León,

Burgo de Osma y Toro entre otras, todavía con el teclado en el mástil; otra tipología es la zanfona rectangular de las Cantigas de Santa María. Lógicamente hubo algunas zanfonas de transición, que también quedaron reflejadas en imágenes como la que aparece en la iglesia de la Virgen de la Peña en Sepúlveda, del siglo XII, todavía con el elemento rectangular unido a la caja de resonancia, aunque sin embargo el teclado ya está ubicado en ella.

Posteriormente este cordófono se unifica bastante, quizá a excepción de la ubicación del teclado. A partir del siglo XVIII aparecen dos tipologías fundamentales, la zanfona tipo guitarra y la zanfona tipo laúd, aunque el teclado se sitúa ya prácticamente en todas las representaciones, en la tabla de armonía.

Hemos elegido para este trabajo algunas ilustraciones representativas, aunque obviamente el elenco es mucho mayor. Lamentablemente no hemos podido incorporarlas todas aquí (por razones de espacio), sin embargo creemos que, al menos una gran mayoría, pueden ser fácilmente localizables por el lector. Una vez más debemos agradecer la ayuda que nos presta la iconografía musical, ya que gracias a las imágenes podemos reconstruir la historia de un determinado instrumento o escena musical; tanto por sus características morfológicas como por su asociación con otros instrumentos, su estatus sociológico, el pensamiento musical de cada época, en definitiva, lo que subyace detrás de la mera representación.

⁹ ANDRES, Ramón *Diccionario de Instrumentos Musicales*. Barcelona, 1995.

¹⁰ DÍAZ, Joaquín. “Ciegos zanfoneros en grabados del siglo XIX” en *Dialectología y Tradiciones Populares*, tomo XLIII, Madrid, 1988.