

---

## SURTIDO DE ROMANCES EN LOS TIEMPOS MODERNOS: SUS MECANISMOS DE TRANSMISIÓN

JOAQUÍN DÍAZ  
(Fundación «Joaquín Díaz»)

CUANDO RECIBÍ la invitación para participar en este Congreso y la sugerencia de un título para la intervención, «Surtido de romances en los tiempos modernos», pensé preparar la ponencia sobre la actividad de la imprenta Santarén, de Valladolid, cuyos propietarios fueron publicando, desde 1800 hasta bien avanzado el siglo xx, un nutrido ramillete de romances viejos y de época. Fernando Santarén Martínez, Dámaso Santarén Varela, Fernando Santarén Ramón y Fernando Santarén Madrazo tuvieron, durante más de 150 años, una actividad incesante que abarcó casi todos los aspectos de la impresión, edición y difusión de pliegos y libros. El hecho de haber encontrado un eslabón más de la familia, Pedro Santarén, que desarrolló su trabajo en la fabricación de papel, durante el último cuarto del siglo xviii, me permitía entrar sin dificultad en el límite temporal del congreso. En efecto, al repasar los títulos publicados por la familia Santarén entre 1800 y 1900, se podía comprobar que muchos pertenecían al repertorio más frecuente en los siglos xvii y xviii: *El Gerineldo*, *La Vida de San Alejo*, *Santa Genoveva*, *Doña Francisca la cautiva*, *Rosaura*, *La divina peregrina*, *Doña Juana de Acevedo*, *El dominio del amor* o *El gran palanquín* podían ser algunos de los ejemplos. El tema estaba prácticamente resuelto: la pervivencia de romances antiguos en los tiempos modernos. Sin embargo diversas circunstancias y una cierta curiosidad nunca satisfecha me fueron inclinando hacia un aspecto menos trabajado. ¿Por qué determinados romances antiguos habían seguido imprimiéndose

y cantándose en tiempos más actuales? Por un lado, desde luego, estaba presente el interés que alguno de los argumentos despertaba en el público, pero era evidente también que la forma de presentarlos, la escuela, el estilo, tenían mucho que ver en su prolongación en el tiempo.

Desde hace muchos años –y al decir muchos me refiero a más de cien– los investigadores que trabajan en la cultura popular vienen anunciando cambios en la actitud de la sociedad hacia los conocimientos transmitidos por tradición y, como no podía ser menos, alertando acerca de la difícil supervivencia de esos mismos conocimientos. Recientemente, y hablo de este mismo año, algunas instituciones como la Unesco y el Icom han disparado las alarmas de estudiosos y sociedad al dedicar el 2004 a la llamada «cultura inmaterial», lo que evidencia el grado de peligro que dichas instituciones reconocen para la tradición oral. No se puede decir que la tradición transmitida de boca a oreja haya estado abandonada hasta hoy, pero quienes han estudiado el mundo de los estilos orales y sus producciones, han dedicado mucha más atención a los repertorios que a la forma de crearlos y difundirlos. Es decir, se ha descuidado el examen crítico de los procesos que preceden al hecho cultural. Casi siempre ha interesado más el producto acabado, el resultado, que su causa y el camino seguido hasta llegar a él. Frente al abrumador número de publicaciones en las que se recopilan canciones, romances, cuentos y un sinfín de expresiones populares, escasea la bibliografía acerca del verdadero protagonista de la transmisión que es el individuo especializado en memorizar y difundir modelos musicales y poéticos a través de un procedimiento. Es difícil detenerse pormenorizadamente en todos los momentos de ese proceso, de la misma manera que sería difícil explicar el encadenamiento de todos los instantes que componen una existencia y la influencia diversa que cada uno de esos instantes tiene en el desarrollo de una personalidad. Sin embargo no es imposible, y ello sin grave esfuerzo para el entendimiento, fijarse en la existencia de unas características comunes en ese proceso personal y artístico que da como resultado la mayor parte de las expresiones populares. Una personalidad tan característica como es la del narrador de historias, se viene formando mucho antes de nacer –la transmisión genética es algo incontestable– y continúa existiendo mucho después de morir, pues sus expresiones siguen recordándose y revive en ellas. En medio de esas dos realidades, una educación alentada por el interés hacia los temas de la tradición y las formas en que esos temas se transmitían, completa y redondea aquella personalidad creando un estilo.

El estilo oral, que parte de un gesto laringobucal por el cual se cristaliza el espíritu, no es algo casual o arbitrario, sino que obedece a unas leyes

o fórmulas cuyo último sentido es la comunicación, es decir, la relación entre alguien que piensa y dice algo y otro que lo escucha. En esa comunicación, el mensaje tiene algo de personal pero lleva además elementos éticos y estéticos que dan carácter al simple mecanismo.

El mecanismo por el que se transmiten los conocimientos tiene sus propias características que también forman parte de la misma tradición. Un niño, en su aprendizaje vital, tiende a imitar esa mecánica, pero no sólo imita el contenido de los mensajes sino el continente: el ritmo, el gesto, el acento, la expresión, la entonación, la melodía le ayudan a recordar los textos, los movimientos, las actitudes, que van a ser parte de su cultura y de su identidad.

En las sociedades rurales, donde los conceptos de identidad y propiedad tenían gran importancia en el aprendizaje por imitación de los patrones culturales, la especialización se hacía necesaria al desarrollarse el individuo en sociedad. Ésta, en general, se caracterizaba por su capacidad de subsistir y evolucionar de forma casi autónoma, pero ello gracias a que determinados miembros de esa misma sociedad dedicaban su actividad a algunos oficios necesarios para todos. Carreteros, herreros, molineros, panaderos, cuberos, etc., servían a sus vecinos conservando y mejorando las técnicas de un modo práctico. Entre esos oficios tradicionales estaba el de narrador, continuador de creencias y expresiones populares que representaban a todos y además les entretenían.

¿Cuáles eran los pasos fundamentales en el camino que llevaba a un individuo a especializarse en transmisión oral? A mi modo de ver, los siguientes:

1. Preparación a través de una percepción sensible de impresiones puntuales y diversas: un individuo recibía, a lo largo de su vida pero ya desde la infancia, sensaciones múltiples que iban conformando su personalidad, iban determinando sus preferencias o gustos e iban encauzando su vocación. Sobre las impresiones que habían determinado inicialmente su predilección, un niño almacenaba con más interés y deleite nuevas y sucesivas sensaciones que creaban en él la necesidad de alimentar y cuidar tal inclinación.
2. Educación o instrucción interna: es decir, cultivo de la memoria, relación de conceptos e imágenes, representación conceptual, facilidad para convertir esas representaciones en algo artístico, etc.; la necesidad de alimentar su inclinación le llevaba casi inconscientemente a practicar intelectualmente sobre determinados recursos que le ayudaban a mejorarla y dar a todo eso un sentido artístico.

3. Educación o instrucción externa: esto es, ejercitarse en el desarrollo de una capacidad vocal, gestual, rítmica y melódica, plástica, etc.; no sería posible la transmisión adecuada de aquella vocación o del mensaje que contenía, si no se hubiesen tenido las cualidades para comunicar; así, el individuo adquiriría desde la infancia, y generalmente por imitación y mejoramiento de las propias cualidades, los trucos y recursos con los que transmitir, entregar o comunicar su repertorio de forma adecuada.
4. Elaboración intelectual y estética sobre estructuras determinadas. Lo cual conducía al uso de recursos fijados por el sentido común y la experiencia. La educación o la instrucción en determinadas formas poéticas, musicales, gestuales o plásticas –todas ellas constitutivas de un bagaje identitario– ayudaban a que cada individuo fuese capaz de manifestarse personalmente a través de moldes comunes que le eran familiares y cercanos. A esos moldes se los podría denominar normas de la lengua étnica.

El proceso de creación y repetición de lo creado, por tanto, pasaría de la inicial observación y percepción de algo, a la interiorización y conversión de ese algo en imagen intelectual sobre la que se crearían (haciendo uso de estructuras poéticas, musicales o gestuales) unas fórmulas cuya memorización permitiría después usarlas cada vez que fuesen necesarias. La aceptación posterior de esas fórmulas por parte del colectivo social cercano al individuo que las creaba, convertiría dichas fórmulas en un recurso normalizado cuya transmisión avalaría la funcionalidad de su uso. Aunque todos los pasos eran necesarios en ese proceso, es evidente que el individuo y su capacidad para imaginar y crear constituían el elemento más determinante. La necesidad de transmitir lo experimentado constituiría el segundo paso, al que sucedería finalmente la aplicación y repetición de esa experiencia. Es esa repetición y aplicación la que convertiría lo subjetivo en objetivo aunque sin llegar a ser tangible. La materialización de lo subjetivo, es decir su puesta en escena, vendría a significar el último paso de un largo y complicado proceso en el que nada era superficial.

Otra forma de entender los pasos de ese proceso sería atender a sus diferentes fases:

- ☞ *Elaboración.* En la fase en la que un individuo decide aceptar la experiencia previa como ayuda para su educación y como base para su existencia se producen sucesivamente: 1. un sentimiento de valoración del pasado, 2. una aceptación y selección de los conocimientos

más susceptibles de ser transmitidos porque contribuyen a hacer la vida del individuo más fácil o placentera y, finalmente, 3. una recreación o reelaboración de todos esos conocimientos en la que interviene su memorización y su personalización. Debe entenderse el uso de la memoria no sólo como facultad para inventariar algo y recordarlo después, sino como principio sobre el cual se articulan las ideas y se relacionan conceptos y creencias. Al personalizar los conocimientos se crea un bagaje cultural que tiene mucho que ver con la identidad de cada individuo, o de un conjunto de individuos cuando se trata de un colectivo unido por prácticas comunes.

☞ *Uso.* Una vez elaborado ese repertorio de conocimientos y expresiones que complementan o explican esos conocimientos, viene su adecuada aplicación a determinadas situaciones, privadas o públicas, en que el uso contribuye, por ejemplo, a mejorar un rito, a complementar una costumbre o a facilitar la comprensión de un hecho. En el perfeccionamiento de ese uso se van necesitando facultades o cualidades que hacen imprescindible una especialización que termina por convertirse en oficio, como ya hemos insinuado, dando a veces un rango especial a quien lo practica. Dicha especialización se produce por sectores o actividades, ya que no es lo mismo usar y transmitir conocimientos que se refieren a la práctica de la herrería, por ejemplo, que transmitir a través de un relato un argumento mítico. En el segundo caso pueden ser necesarias cualidades o capacidades musicales, rítmicas, gestuales o de comunicación en las cuales va implícito un sentido artístico o estético que no es imprescindible en el primer caso, donde predominarían el uso de la fuerza o la mecánica. Ese sentido y la forma en que se transmite puede llegar incluso a crear una especie de esoterismo entre quienes lo practican, al suponer que es necesaria una preparación que otros no tienen o estar convencidos del carácter críptico o secreto de lo que se comunica (y en este supuesto podrían estar incluidos desde una cofradía de ciegos hasta un gremio como el de los canteros). En cualquier caso, y como he reiterado tantas veces, especialista es, tanto un carpintero que conoce cómo tornear y ensamblar las partes de una silla, como quien transmite unas cabañuelas convencido de su efectividad sobre la meteorología del año o quien aventura un horóscopo fiándose de lo que dicen los almanaques.

☞ *Aprendizaje.* La repetición de las expresiones susodichas contribuirá no sólo a dar un sentido de continuidad a la existencia –repetir para

no morir–, sino a facilitar su aprendizaje entre quienes pueden ser más adelante especialistas en la misma materia.

El aprendizaje, uso y difusión de los conocimientos van creando un repertorio común que llega a ser patrimonial, tanto para cada persona como para la sociedad en la que vive y con la que se identifica. El patrimonio musical incluye un repertorio común con el que se familiariza aquella sociedad constituyendo un bagaje personal y social que se transmite dentro del estilo oral. Ese estilo estaría basado, al menos, en estos cinco pilares:

1. *Mentalidad*. En el especialista se dan sucesivamente razones para crear, recordar y difundir una serie de conocimientos que, no sólo significan la traducción de un mundo propio a un lenguaje artístico, sino –dado que ese mundo representa a veces un gusto común– una traducción de una ética y una estética sociales. También se podría añadir que se hallan implícitos en el mensaje una valoración efectiva del pasado y un deseo a veces inadvertido de trascendencia. A todo ello ayuda la especialización para la que el transmisor se ha ido preparando y educando, basando su interés en una autovaloración y en una admiración por otros cantores de los que toma circunstancialmente estilo y formas.
2. *Creencias*. Las opiniones, los modos de pensar y actuar conforme a unos patrones morales y culturales, son determinantes en la selección y desarrollo de los temas que se van a crear y transmitir: la familia, el respeto a la jerarquía social, la educación y el comportamiento del individuo en sociedad son cuatro preocupaciones a las que se vienen a añadir la relación con la naturaleza y con la divinidad. Los héroes de los relatos épicos o de los cuentos, sean personas o animales personificados, se comportan como lo desea la sociedad que los ha elegido y encumbrado con su recuerdo y veneración.
3. *Recursos*. Importante pilar en el que el transmisor basa la efectividad del mensaje que va a comunicar. De esos recursos unos son internos (la memoria o la imaginación por un lado y el uso de fórmulas –aliteración, amplificación, paralelismo, etc.– por otro) y otros son externos, como la entonación o el volumen de la voz, la colocación del cantor en las reuniones, la utilización de acompañamiento, la combinación adecuada de ritmo y melodía, etc.
4. *Interpretación*. Las creencias transformadas en temas y todo ello acompañado de determinados recursos daría origen a un tipo de

interpretación que podría producirse de tres modos: o bien improvisando (lo que antiguamente se denominaba «echar coplas de repente»), o bien creando sobre algún soporte como palabras o estructuras o bien repitiendo, ya fuese de forma idéntica o exacta lo recordado, ya con algunas variantes.

5. *Géneros*. Finalmente, en esa interpretación cabrían dos estilos que estarían presentes tanto en la creación como en la comunicación: uno sería un género abierto y el otro, formulaico. El abierto estaría representado por relatos con estructura como los cuentos o por narraciones sin estructura como las leyendas. El formulaico, en el que se fijarían los términos y expresiones –ya fuesen poéticas ya en prosa–, estaría representado por romances, canciones, adivinanzas, refranes, etc.

Ésta podría ser una primera base a partir de la cual se estudiaran, sobre ejemplos, las distintas formas en que la tradición se desarrolla. Por razones de tiempo, sólo enunciare otros problemas que podrían presentarse en ese estudio:

1. La relación permanente entre relato e historia, lo oral y lo escrito. No todo relato es historia y sin embargo toda historia procede de un relato que tiende a fijarse por medio de la escritura. ¿Por qué la historia escrita se convierte en la única fuente fiable teniendo como tiene el relato oral una estructura identificable? La propia historia de las primeras comunidades cristianas serviría de ejemplo, ya que los evangelios canónicos están muy relacionados con la transformación de una multiformidad oral, existente entre las primeras comunidades judías cristianas, en una uniformidad escrita a partir de San Pablo y por influencia helénica.
2. Otro tema interesante sería el de la incidencia del sexo en la temática de lo transmitido. Es evidente que la educación según los sexos habría influido en la forma de entregar los conocimientos y en la selección de esos mismos conocimientos. Sería pretensión vana y, por supuesto, acientífica, la de partir de la base de un transmisor asexual. ¿Hasta qué punto son ciertas (o solamente son producto de una educación) las adscripciones tradicionales de funciones elegíacas para las mujeres y épicas para los hombres?
3. Sería importantísimo crear un sistema que permitiese relacionar los abundantes elementos que intervienen en la transmisión oral –palabra, sonido, ritmo, contenido, gesto, etc.– para formar un entramado sólido sobre el que desarrollar una teoría de la interpreta-

ción. El jesuita francés Marcel Jousse estudió los recitados rítmicos de Jesús a sus discípulos en lengua aramea, modo de transmisión que, según él, se perpetuó en el aprendizaje memorístico de las escuelas rabínicas. La mecánica de ese aprendizaje se basaba en la combinación de la palabra y el movimiento: un balanceo del cuerpo y un ritmo insistente y pegadizo ayudaban a memorizar textos al estilo de lo que, por poner un ejemplo cercano, se hacía en las escuelas españolas al estudiar la tabla de multiplicar o el Padre Nuestro. El ritmo binario no sólo ayudaba a repetir y fijar en la memoria sino que, en ocasiones, facilitaba al creador las primeras bases para el paralelismo poético. Ese paralelismo iba muy unido a la bilateralidad, presente, según muchos investigadores, en el cuerpo y la mente humanos. Las fórmulas que aplican el paralelismo y la bilateralidad, por tanto, parece que siempre tuvieron un innegable éxito en la transmisión de los conocimientos primarios, pero es evidente que se han seguido aplicando con fortuna también en otras circunstancias más complejas y avanzadas.

El «Dos por dos, cuatro», aparentemente tan simple, aplica la misma fórmula que «Aserrín, aserrán» o que «Bendita sea la luz del día», por poner algunos ejemplos fáciles de recordar para el alumno o el niño de poca edad. Cuando esa fórmula binaria se convierte en bilateral, tiene en realidad tres puntos, pues siempre se pasa por el centro, convirtiéndose así en ternaria. Recordemos las interpretaciones infantiles del *Don Gato* o del romance «Monja contra su gusto», que permitían a los niños y niñas ejercitarse en la susodicha bilateralidad.

Vayamos sacando conclusiones. Para quienes nos hemos relacionado con el universo de los pliegos poéticos, generalmente vendidos en mercados, calles y plazas, la afirmación de que la música fue, en cualquier época, un excelente soporte sobre el que el texto se apoyaba para ser lanzado o difundido, es una obviedad. Sin embargo nos resultaría difícil explicar por qué los profesionales de esa difusión, los ciegos, solían preferir unos temas musicales, por qué usaban determinadas cantinelas o por qué elegían unos ritmos muy precisos evitando otros.

Todos conocemos la facilidad con que cualquier persona, sin tener una preparación especial, comprende todavía hoy —si bien hay que reconocer que cada vez de forma menos unívoca— expresiones como «con el tono de un ciego», tan frecuentes en la literatura y el teatro, en las que se sobreentiende una tonada especial o un recitativo, clásico de los ciegos, para transmitir su mensaje. ¿Se podría identificar la estructura de ese peculiar



cántico al que habitualmente se denomina por quienes lo describen salmodia, recitativo o cantinela?

Creo que sí. Podríamos hacer uso de varios ejemplos para estudiarlo. Comenzaremos por decir que todas las muestras a las que me voy a referir poseen una serie de características comunes:

1. Son melodías aisladas o cerradas, es decir, forman una especie de anillo que se enlaza al siguiente como el eslabón de una cadena permitiendo alargar el texto hasta el infinito.
2. La recitación se hace sobre pocas notas, que siguen una línea general ascendente-descendente.
3. El recitado se suele efectuar sin acompañamiento.
4. La recitación no responde a un compás riguroso, confiriendo más importancia a la expresión, hecho que se manifiesta en la utilización de la acentuación interna del verso para reafirmarla con el acento musical.
5. La cantinela suele establecerse sobre una fórmula salmódica tripartita, con un inicio, una parte media y un final. El inicio tendría una función de aviso –elevando la voz al tiempo que la altura del sonido–, la parte media tendría un sentido de descanso, intermedio o entretenimiento y la final seguiría la idea de la cadencia, tanto en el sentido de caída o terminación de la frase, con un intervalo a todas luces excesivo e intencional, como en el de adorno con el cual se cierra el anillo musical.

La melodía se desarrolla, como mucho, en el ámbito de una octava. Veamos unos casos:

### La pobre Adela



## Cantinelita de Ciego



A tien dan bien a mis co plas que el cie goy la co jaen se ñan



a sa ber a brir el o jo y del pie que se co je a



y por un real na da más ve rá el cie go las es tre llas



y la co ja bai la rá se gui di llas dees ta tie rra.

## Tonada de Ciego



Chi cos, mo zos, gran des ve nid to dos ao ir al co ple ro que trae el me jor re la to que sees cri bióen a quel tiem po

## Disparates



El Pres te Juan de las Ju días cuan do vi no de Mi lán



a la bu rra de Ba laán vio re to zar con el lo bo.

Hemos podido comprobar en el primer ejemplo que el recitativo se adapta al texto a voluntad de la cantora, quien lo aprendió «fielmente» de un ciego de Palencia. Esa fidelidad estaba asegurada porque cada día al pasar al mercado le escuchaba y se paraba a aprender qué cantaba y cómo lo hacía. La segunda muestra incluye un pregón y a continuación una melodía, hecho muy frecuente entre los ciegos copleros que soldaban así dos estilos distintos, el recitativo y el melódico, sin dificultad. Sólo se diferencia de la tercera en que los intervalos del inicio están invertidos por razón del acento de las palabras. El cuarto ejemplo son unos «disparates» recitados en un estilo bien curioso que recuerda en la cadencia, aunque no plenamente, un cántico gregoriano.

El estilo salmódico de todas estas muestras y su posible relación con los cánticos religiosos con que los chantres interpretaban los salmos en el templo, siguiendo, a partir del siglo VII, la norma de san Gregorio, nos llevaría a plantearnos varias cuestiones de indudable importancia.

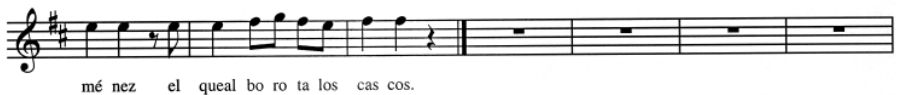
A) La primera, de dónde procede la fórmula silábica recitativa de los salmos eclesiásticos, fijada a partir del siglo VII en la iglesia de Occidente pero con raíces en la primitiva iglesia oriental en la que monjes entusiastas habían ido tomando de fórmulas populares armenias, sirias, arameas o coptas un estilo que sería luego recogido y agrupado en Constantinopla. Egon Wellesz en su obra sobre la *Música Bizantina* reconocía que esas fórmulas de entonación eran «probablemente, restos de cantos antiguos, cuyos esquemas servían de modelo para los nuevos; era éste un principio de composición muy en boga en el oriente cercano que fue descubierto y demostrado por primera vez en cantos árabes; su aplicación fue comprobada también en cantos del sur de Rusia y en cantos de iglesia serbios y rutenos».

B) La segunda cuestión es qué incidencia, probablemente negativa para el asunto que tratamos, tuvo la «normalización» en los cantos litúrgicos; no sólo porque trataron de reducir a las leyes de los ocho modos toda la variedad que por la práctica de la centonización se había acumulado, sino porque fijaron a la fuerza y para siempre fórmulas hieráticas o rígidas en las que no cabía el espíritu creativo y libre de la recitación. La apuesta por la permanencia de algunas fórmulas prácticas muy antiguas para la recitación entre los cantores ambulantes debe ser aceptada, con las reservas que todos suponemos para la tradición oral y su transmisión, sí, pero con la permanente sospecha también de que lo que se transmitían eran fórmulas de recitación muy eficaces, adaptables además a diferentes lenguas porque hacían que el acento musical no estuviera fijo y pudiera desplazarse en la entonación, acomodándolo no sólo al acento del verso sino a la intención poética, y porque permitían asimismo que con una simple cadencia se

cerrara el sentido de una frase y se pasara a otra sin ningún problema. Estas soluciones, probablemente anteriores al nacimiento y desarrollo del ritmo y de la melodía, se perpetuaron en el tiempo y deberían ser contempladas hoy a la luz de la etnomusicología con el apoyo de la musicología histórica.

C) La tercera cuestión sería si esas fórmulas, que permitían una libertad en la recitación, se pudieron ir adaptando poco a poco a los sistemas rítmico y melódico produciendo un tipo de estética propio, transmitido entre los ciegos –todos conocemos la relación maestro-alumno entre ciegos, a veces reflejada en contratos–, estética que habitualmente despertó pocas simpatías entre los músicos que recogían el repertorio rural y opinaban sobre él. Las frases, a veces despectivas (género indigno, pobre, de pronto uso, canallesco), con que califican este tipo de temas, se deben, fundamentalmente a que cayeron siempre en el error de comparar los sistemas melódicos habituales (mucho más dados a melismas o a complicaciones rítmicas) con un sistema muy distinto en el que la eficacia en la comunicación y en la transmisión eran los principales objetivos. La estética más cercana a estos recitativos será, por tanto, la que presente dos frases musicales (también cuatro, divididas en dos) con una línea melódica muy sencilla. La primera frase subirá esa línea melódica hasta el reposo intermedio, que tendrá un pequeño adorno y la segunda frase irá descendiendo hasta la cadencia. Mostraré dos ejemplos, uno recogido de la música histórica y otro de la tradición oral. Ambos son de la misma época y reflejan bien estas cualidades. El primero lo recoge Misón en su tonadilla «Los ciegos» y muestra claramente el interés del autor por reflejar la melodía plana que debe cantar el ciego y que Misón trata de adornar con el pequeño grupo orquestal que le acompaña para que no quede pobre en el espectáculo teatral. El segundo ejemplo es el tema de Josefa Ramírez interpretado sobre cuatro frases musicales. Este caso es abundante y podría ser un ejemplo de transición entre un recitativo y una salmodia melódica: se trata de una repetición escalonada de frases musicales que van descendiendo desde el comienzo, por segundas generalmente, hasta la nota final. A veces la repetición se hace en tres ocasiones, que corresponderían a las frases B, C y D, y en otros casos, cuando sólo hay dos frases musicales, se repite la segunda.

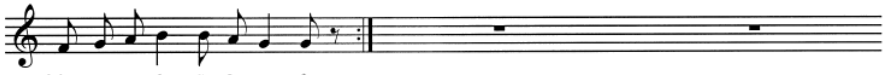
### Los ciegos



## Josefa Ramírez



Pres tad mea ten ción, os rue go y en la ciu dad de Va len cia na ció de muy no bles pa dres



laher mo sa do ña Jo se fa

Termino. Bien podría ser éste asunto para una tesis o para un trabajo extenso y profundo en el que musicólogos y filólogos sin prejuicios trataran de encontrar las claves de un estilo que todavía está en uso, tanto entre los pueblos que aún basan su sistema de transmisión en la tradición oral como entre aquellos otros que, centrados en el mundo de la imagen, más tecnológico y en el que la palabra parece sobrar, recurren al *talking blues* o al *rap* para narrar historias de ayer, de hoy y de siempre.

