

## FEDERICO GARCÍA LORCA AS FOLKLORIST: THE IBERO-AMERICAN *ROMANCE DE DON GATO*\*

Israel J. KATZ and Roger D. TINNELL

### Abstract

Federico García Lorca's interest in ballads (*romances*) dates from his childhood. Among his unedited hand-written manuscripts in the archives of the Fundación F. García Lorca (Madrid) is a version of the widely-diffused *Romance de don Gato* whose source he did not reveal. Utilizing its text, we have sought out some sixty orally transmitted variants, including that of his sister Isabel, together with musical transcriptions representing some twenty-three sung versions and variants from among unedited and published Castilian, Catalan, Galician, Valencian, Portuguese, Sephardic, and New World sources.

### Resumen

El interés de Federico García Lorca por los romances populares puede fecharse desde su niñez. Entre sus propios manuscritos aun inéditos conservados en el archivo de la Fundación F. García Lorca (Madrid), existe una versión del conocido *Romance de Don Gato*, sin indicación de procedencia. En nuestro estudio de dicho texto, utilizamos unas 60 versiones recogidas de la tradición oral, incluyendo una de Isabel, hermana del poeta, y 23 transcripciones musicales de fuentes (inéditas y publicadas) castellanas, catalanas, valencianas, gallegas, portuguesas, sefardíes y americanas.

In the archives of the Fundación Federico García Lorca (Madrid), we have found an unedited manuscript written in Lorca's hand which bears the text of the popular and widely diffused *Romance de don Gato*,<sup>1</sup> a ballad whose transmission throughout the Hispanic world has been documented rather extensively since the sixteenth century.<sup>2</sup> Lorca was deeply interested in Span-

\* We would like to thank the heirs of Federico García Lorca for their kind permission to publish Lorca's *Don Gato* text, and especially Isabel García Lorca for her gracious interviews. We are also grateful to Rosa Illán de Haro, Sonia González García, Carmen Linares Ros, and Isidoro Comino Nava, who assisted with the transcription of the MS. We also wish to acknowledge help from the staffs of the Biblioteca Nacional, the Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, and the libraries of the Real Conservatorio Superior de Música and the Fundación Juan March.

1. According to the Lorca specialist Christopher Maurer (Tinnell interview, Summer 1989), the handwriting on the one-page manuscript (two sides of an approximately 6 × 8 inch sheet) is posterior to 1919. The MS is not included in de Paeppe (1992).

2. However, the ballad itself has been variously assigned to such ballad categories as humorous (*burlresco*), children's folklore (*infantiles*) or that dealing with animals (*animales*). In her article, "Survival of the Traditional *Romancero*: Field Expeditions", Ana VALENCIANO discusses several levels of diffusion among the present day informants, pointing out that "in the most superficial level or stratum are found the *romances* often classified as *infantiles*, which were memorized to serve as an accompaniment to children's games. In them interest in the story that is being told has been lost, for which reason they generally show up in very degraded versions that are resistant to variation. Included in these repertoires there are not only

ish folklore,<sup>3</sup> particularly traditional folksongs and ballads, whose texts and melodies he memorized from the numerous *cancioneros*, with which he came in contact.<sup>4</sup> He utilized these materials in his poetry and dramas, as well as for his many public lectures (*conferencias*) which included such diversified topics as the flamenco tradition, *cante jondo*,<sup>5</sup> the Spanish lullaby (*nana*),<sup>6</sup> Granadan culture, etc.

Among the traditional genres which fascinated Lorca, the *romance* (ballad) appears to have been of utmost importance (see Devoto 1950 and 1956).<sup>7</sup> Among the holdings which have survived from Lorca's personal library, now housed in Madrid's Fundación Federico García Lorca, are several *Romanceros* (see Fernández Montesinos 1985), the third volume of Pedrell's *Cancionero musical popular español* (Barcelona, 1921), and various musical manuscripts. Among the latter are four *canciones de cuna* that were collected in Morón de la Frontera, as well as several copies of music for Antonio Machado's allegorical ballad "La tierra de Alvargonzá-

---

poems like *Don Gato*, *Mambrú*, or *Hilo de oro*, which are at the outer limits of the genre, but also another series of versions [like *La doncella guerrera*, *Rico franco*, and *La vuelta del marido*] which, although coming from stories with traditional roots, on being incorporated into this superficial level lose their capacity for openness, thereby checking their natural evolution" (1989: 39).

3. Among Lorca's vast correspondence, two letters in particular attest to his folklorist efforts. In the latter (to Melchor FERNÁNDEZ ALMAGRO [July, 1918]) quoted in F. GARCÍA LORCA (1997: 148), he wrote: "quiero sacar de la sombra a algunas niñas árabes que jugaron por estos pueblos y perder en mis bosquecillos líricos a las figuras ideales de los romancillos anónimos." In the earlier (to Adriano del VALLE [May, 1922]), quoted in *op cit.*: 49-50), he wrote: "De música, me dedico ahora a recopilar la espléndida polifonía interior de la música popular granadina."

4. Roger D. TINNELL (1993: 57-58) has documented several historical and regional musical *cancioneros* with which Lorca was familiar. They include the following: Baldomero FERNÁNDEZ, *Cuarenta canciones asturianas para canto y piano* (Barcelona, 1914); Dámaso LEDESMA, *Folklore ó Cancionero Salmantino* (Madrid, 1907); Eduardo M. TORNER, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (Madrid, 1920); Eduardo OCÓN Y RIVAS, *Cantos españoles* (Málaga, 1874); Federico OLMEDA, *Folklore de Castilla ó Cancionero popular de Burgos* (Seville, 1903); Felipe PEDRELL, *Cancionero musical popular español* (Valls-Barcelona, 1919-22; 4 vols.); Francisco RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos populares españoles* (Seville, 1882-83; 5 vols.), together with the classic *Cancionero musical de los siglos xv y xvi* (Madrid, 1890), edited by Francisco ASEÑO, Barbieri and *Cincuenta y cuatro canciones [villancicos] españoles del siglo xvi. Cancionero de Uppsala* (Uppsala, 1909), edited by Rafael MITJANA. With regard to Pedrell, Rodolfo HALFFTER (1986: 38), citing Salvador Dalí, mentioned that: "Cuando Federico García Lorca agarra el diccionario (sic) de Pedrell, se pone insoportable, pero eso sí, con su voz y su piano nos descubre multitud de joyas de belleza incomparable". F. de Onís confirmed that Lorca memorized and popularized a goodly number of melodies from the aforementioned *cancioneros*, adding that "la labor de Federico García Lorca en el campo folklórico musical no fue la obra sistemática y metódica de un especialista, sino la de un artista que buscaba en lo popular el placer del descubrimiento e interpretación de un arte distinto, lleno de originalidad, perfección y belleza. No utilizó, como en la poesía, esta inspiración de la música popular para la creación de una obra musical propia. Se limita a cantar a sus amadas, canciones sólo, para su propio placer acompañándolas al piano" (1986: 87).

5. It was not until the summer of 1921 that Lorca became intensely interested in Flamenco, particularly *cante jondo* which encompassed the purest and oldest strata of songs of the flamenco tradition. Having met several singers and guitarists in the previous year during his visits, together with Manuel de Falla, to the gypsy caves in the Sacramonte (Granada), he now began taking flamenco guitar lessons. His lectures on *cante jondo*, were written in preparation for the famous *Concurso* (competition), which took place in Granada on the 13th and 14th of June, 1922, which he planned in collaboration with Falla and Miguel Cerón Rubio. There has been much speculation concerning the author (Falla or Lorca) of the anonymous brochure entitled "El «Cante jondo» (canto primitivo andaluz) which was printed specifically for the event. For those who are interested in this matter, see I. GIBSON (1989: 108-16) and J. de PERSIA (1992: 103-12) for their clarification.

6. J.B. TREND, whose close friendship with Lorca began in 1919, tells us that "in the late 'twenties, Lorca went about Spain collecting *nanas*, and formed the impression that, in Spain, they use melodies of the most melancholy and blood-thirsty description (1956: 8)." It should be pointed out that Lorca did not confine the *nanas infantiles* to simple nursery rhyme texts, but included traditional ballad texts as well. Among his informants were nurses and domestic servants, from the small towns and villages, who were employed at the home of the well-to-do.

7. TINNELL (1993) itemized over fifty *romances*, *canciones de cuna*, and children's songs in Lorca's collected works. Concerning the latter category, see T. FUENTES (1991).

lez”.<sup>8</sup> The Lorquian predilection for the *Romancero* can be seen in his own poetry, particularly in the characteristic octosyllabic lines and use of assonance.

Lorca’s deep interest in traditional ballad melodies can be explained, in part, from his close friendships with Manuel de Falla and with the musical folklorist Eduardo M. Torner, whom he knew from his Madrid years (1919-1928) at the Residencia de Estudiantes.<sup>9</sup> We know that Federico collected ballads with and for Ramón Menéndez Pidal,<sup>10</sup> and that while he was preparing the Madrid production of *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* with the theatrical troupe La Barraca, Lorca undertook fieldwork with several young actors in search of authentic songs for that production.<sup>11</sup> He was also fascinated by children’s street games and songs, as attested to in several of his brief musical compositions (now at the Foundation’s archives) and in his early poetry and prose.

Many of the songs which Lorca himself collected and harmonized are included in his *Obras completas* (for example, the “Canciones populares españolas [= ‘antiguas’]”, (I: 1115-133, and II: 1153-1200). Moreover, Gustavo Pittaluga (1960), the composer and conductor, who was one of Lorca’s friends, published other songs which, according to his recollection, Lorca had collected and used in his plays. Another friend, Luis Sáenz de La Calzada (1976), an actor in the La Barraca troupe, compiled (with transcriptions by Ángel Barja) the songs which he remembered from Lorca’s work with that troupe. Unfortunately, much of what Lorca collected and harmonized has been lost, and we can only surmise that the Lorquian melody for *Don Gato* is among the missing tunes. Yet, in spite of the loss of its music, the ballad’s text, which Lorca wrote down, deserves our attention:

Estando el señor don gato en silla de [oro] esparto sentado  
Rañañado rañañado en silla de esparto sentado

8. This was Machado’s sole attempt at narrative poetry (see his *Obras completas*, 3rd edition [Madrid, 1957], pp. 762-88). See TINNELL (1993: 269). For additional information on the ballad, see Helen F. GRANT, “La tierra de Alvar González”, *Celtiberia*, 3 (1953), 57-90; Allen W. PHILLIPS, “La tierra de Alvar González: verso y prosa”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 6 (1955), 129-48; Bernardo GICOVANTE, “Reflexiones en torno a «La tierra de Alvar González»”, *Hispanófila*, no. 11 (1961), 259-73.

9. J. BAL Y GAY (1963: 77-80), from his personal recollections, and J. de PERSIA (1986: 47-63) provide excellent overviews of the Residencia’s musical activities, including Lorca’s participation during his years there. A much broader overview of the musical scene in Spain, during Lorca’s generation, the so-called «Generación del 27», is admirably discussed by E. CASARES RODICIO (1986: 20-34). Information relating to Lorca as a musician can be found in U. BARDI (1981: 30-42), E. CASARES RODICIO (1992: 113-25), I. GIBSON 1886: 81-83), C. MAURER (1986: 237-50), J. NOGALES BELLO (1982: 22-25), G. PITTALUGA (1960), and J. TORRALBA (1980: 41-51). Occasional references to Lorca’s musical background and experiences, can be found in I. GIBSON’s superb biography of Lorca (1989: 41-42, 46-47, 95, 108-09, 175, 325, 352, and 373).

10. R. MENÉNDEZ PIDAL (1953: II,438-39) recalled that: “en 1920 cuando hice un viaje a Granada, un jovencito me acompañó durante unos días, conduciéndome por las calles del Albaicín y por las cuevas del Sacro Monte para hacerme posible el recoger romances orales en aquellos barrios gitanos de la ciudad. Este muchacho era Federico García Lorca, que se mostró interesadísimo en aquella para él tarea recolectiva de la tradición, llegando a ofrecerme recoger y enviarme más romances. Pero juventud y poesía le hicieron olvidadizo de su oferta”. In a letter to José MORA GUARNIDO (cited in Mora Guarnido 1958: 120), Melchor Fernández Almagro writes of a project of the Rinconcillo (Lorca’s Granadan tertulia group): “Uno de ellos es un viaje a la Alpujarra de Federico, Falla, Ortiz, Vilches, algún que otro más y yo, llevando un guiñol y unos romances para costearnos dando funciones en los pueblos”. On Lorca’s excursions, see Federico GARCÍA LORCA (1986: III, 753 and 916). See also I. GIBSON (1985: I, 299-300) and Lorca’s *Epistolario Completo*, pp. 50 and 555.

11. See A. de FIGUEROA (1935: 39).

- 2 Alli le vino la nueva si queria (sic) ser casado  
*Ectr*  
 con una gata mermeja (sic) hija de un gato romano  
*Ectr*
- 4 Un día por darle un beso se callo (sic) por un tejado  
*Ectr*  
 Se quebro (sic) siete costillas y un brazo desgobernado  
*Ectr*
- 6 Fueron (sic) hacerle el entierro en lo mejor de un tejado  
*Ectr*  
 Fueron a ver el testamento de lo que habia (sic) robado  
*Ectr*
- 8 siete arrobas de tocino y otras tantas de pescado  
*Ectr*  
 Los gatos le llevan luto los gatos capote largo  
*Ectr*
- 10 La (sic) ratas y los ratones de alegria (sic) van bailando.

It would be interesting to know where Lorca found this version and whether it was one he knew from his childhood in Granada. Isabel García Lorca, the poet's sister, was unaware of the version which we found in her brother's handwriting. The Granadan version, which she recalled having sung with Federico when they were children, can still be heard there and in other parts of Andalusia:<sup>12</sup>

- Estando el señor don gato sentadito en su tejado  
*Marramamiau, miao, miao* sentadito en su tejado.
- 2 Ha recibido [ha tenido] una carta que si quiere [de que va a] ser casado  
 con una gatita blanca sobrina de un gato pardo.
- 4 El gato como que es tan [malo] pillo se ha caído del tejado.  
 Se ha roto siete costillas el espinazo y el rabo.
- 6 Ya lo llevan a enterrar por [a] la calle del mercado.  
 Al olor de la sardina el gato ha resucitado.
- 8 Por eso dice la gente [copla] siete vidas tiene un gato.

Inasmuch as Lorca's text varies considerably from the version his sister remembered, certain questions come to mind: Could he have created it? Did he find it in a *cancionero* which we have yet to encounter? Did he hear it in Granada, Barcelona, Figueras, or in the Alpujarra? Did he collect it during an excursion with Falla? Was it among the items he collected to fulfill his pro-

12. Text recorded by Roger Tinnell during a interview on 27 May 1989 and on 22 January 1994. During the 1994 interview, she graciously agreed to sing her version of *Don Gato*. At that recording session, Isabel recalled other words for the ballad, which are enclosed in brackets. Several interesting recollections of her childhood in Granada can be found in I. GARCÍA LORCA (1986: 11-19). It should also be mentioned in passing, and confirmed by Isabel, that the Lorca household had many cats. His interest in the domestic cat has been documented. R. Tinnell finds that Lorca mentioned the animal in seventeen works between 1917 and 1920, and in another seventeen works written after 1920. In addition to house cats, Lorca wrote on lions, tigers and leopards in fifteen works spanning 1917 to 1936. See TINNELL (1995: 9-25).

mise to send to Ramón Menéndez Pidal? Could Lorca have written the ballad's text after hearing children sing it in the street, or after listening to his friend Ana María Dalí sing her version in Catalan, or is it a version that was sung by one of his many friends?

We may never know the answers to these questions, yet, given the text's similarities to other versions sung throughout Spain, it seems plausible that the MS constitutes a version which Lorca may have heard outside of Andalucía. The MS proves that he knew and collected this ubiquitous ballad which enjoyed four centuries of oral transmission throughout Spain and Portugal, in the Sephardic tradition, and in Latin America, where it is still sung today.

Be that as it may, the origin of the text of Federico's handwritten manuscript will continue to remain a mystery.

The Lorca MS is similar to several non-Andalusian versions: the "silla de oro" (in the MS, Lorca wrote "esparto" above the word "oro") appears also in versions in Appendices 5, 6, 7, 10, 11, and 12; the cat breaks "siete costillas" not only in the Lorca version, but also in those cited in Appendices 1, 2-a, 3-a-c, 5, 6-9, 12-a-c, 12-f-g, 12-j-r, 14-a, and 15-b. The "siete costillas" are reduced to four in an Andalusian version (App. 12-h), to "tres costelles" in the Valencian and Catalan versions (Apps. 10 and 11, resp.) and two Mexican versions (App. 15-c and 15-j), to "dues costelles" in a Catalan version (App. 10), and to "media costilla" in a Sephardic version (App. 13-b). The ribs increase to ten in another Mexican version (App. 15-g). In Lorca's MS the cat leaves behind the same "siete arrobas de tocino / y otras tantas de pescado" that we find in the Asturian version (App. 12-f) and in some Portuguese versions (App. 14-b and 14-c). *Don Gato* leaves different legacies in various versions of the ballad: "tretze pams de llonganissa i quatre arroves de carn" (App. 11); "siete ollas de manteca y otras tantas de lo magro, de chorizo y longaniza" (App. 12-a); and "una vara 'e longaniza una cuarta 'e charqui asado" (App. 15-a).

Interesting is a comparison of the Lorca text with portions of two other versions, one from Catalunya and another from Valencia (for their full texts see Apps. 10 and 11, respectively):

## Lorca

## Catalan and [Valencian]

(Apps. 10 and 11, respectively)

Alli le vino la noticia  
si queria ser casado  
con una gata mermeja (sic)  
hija de un gato romano.  
Un día por darle un beso  
se callo (sic) por un tejado.  
Se quebro (sic) siete costillas  
y un brazo desgobernado.  
Fueron (sic) harcerle el testamento  
de lo que habia (sic) robado  
siete arrobas de tocino  
y otras tantas de pescado  
Los gatos le llevan luto

Ja n'hi porten [arriba] la notícia  
Si [en] volia ser casat  
amb una gata morena  
germana d'un gat tigrat  
Un dia[,] fent-li un petó  
cau daltabaix del terrat  
s'ha enfonsant dues tres [se n'ha trencat] costelles  
i s'ha desllorigat [s'ha desenganxat] un braç  
diu que vol fer testament  
de les coses que ha robat  
Quatre [tretze] pams de llonganissa  
i dues terces [quatre] arroves de carn  
El dia del seu enterro

Los gatos capote largo	deu [cent] mil gats hi van anar
La (sic) ratas y los ratones	Les rates i els ratolins
de alegria (sic) van bailando	tots ballaven [ballen] molt d'alegria [eixerits].

In his *Costumari català*, J. Amades describes a popular Catalan festival which included a dramatized version of the *Don Gato* ballad:

“[...] que simulava el casament d’un gat [...] Al nuvi se li assentava malament i es rebolcava per terra enmig d’un mal de ventre terrible [...] El pregoner feia una crida demanant l’auxili de metges i sagnadors [...] El gat començava dient el que havia robat durant la seva vida [...] Per fi moria enmig de mil gemecs i cargolaments [...]

Acte seguit es simulava l’enterrament [...] Deien que eren les rates i les gents a qui el gat havia robat que ballaven de contents per celebrar la seva mort [...] el gat [...] ressuscitava [...]

Durant la gresca solien cantar la cançó del casament del gat [...] Cantaven una versió castellana que no posseïm [...]

Pel Camp de Tarragona trobem indicis d’una representació que figurava el testament, la mort i l’enterrament d’un gat per part de les rates, gat que a mitja funció ressuscitava i feia un estrall entre les ratetes que el portaven a enterrar.” (pp. 69-71).

Lorca’s MS also shares the feline mourning and the happy rodent dance with the following versions: Catalan (App. 10) and Valencian (App. 11), as well as those from Extremadura (App. 12-i), Burgos (App. 12-m), two unmentioned locales in the Sección Femenina’s *Mil canciones españolas* (Apps. 12-and 12-k),<sup>13</sup> Badajoz (App. 12-o), and Guatemala (App. 15-e). We note also the similarity to a version in Fernán Caballero’s *Cosa cumplida solo en la otra vida* (1873: 179):

Lorca	Fernán Caballero
Los gatos le llevan luto	las gatas se ponen luto,
los gatos capotes largos...	los gatos capote largos...

Lorca’s “brazo desgobernado” is “desenganxat-desllorigat” in the Catalan-Valencian examples and appears also in the version sung by the bilingual Spanish-Catalan woman (“un brazo se ha lastimado”; App. 6), also “se partió... un brazo” in two Sephardic versions (Apps. 13-a and 13-b, “se descompuso un brazo” in the Chilean version (App. 15-a), and in several Mexican versions “desconchiflado” (Apps. 15-gand 15-j), “se desconchayó un brazo” (App. 15-k) and “se desconcertó un brazo” (App. 15-m)).

Lorca’s interest in the ballad continued throughout his career. We know that he used versions of the ballads *Delgadina*, *Durandarte*, *Gerineldo*, *La malcasada*, *La mala suegra*, *Las tres cautivas*, *La viudita*, and so forth, in his poetry, prose, and dramas. In the “Fiesta del romance”,

13. It should be noted that 12-j duplicated the tune and text underlay from S. CÓRDOVA Y OÑA (1948: I, no. 232; transposed a Major 2nd lower).

which he mounted with *La Barraca* in late 1933, he included musical settings of the aforementioned “*La tierra de Alvargonzález*” and of *Conde Claros* and *Delgadina*. Until the end of his life, Lorca found opportunities to use the ballad, particularly in his last great plays. His interest in the *romance* had begun in his childhood. Unfortunately, most of Lorca’s ballad texts, which he collected throughout his youth, have been lost, and this previously unedited text of *Don Gato* is one of the few remaining testimonies to his efforts to “sacar de la sombra” the music he found around him. Yet his MS not only offers us intriguing insights into the development of the *Don Gato* ballad, but it also aids us in the task of documenting Lorca’s work as a musician and folklorist who had a strong interest in preserving his nation’s musical heritage.

## Appendices

In the following appendices we note some sixty textual examples of the *Don Gato* ballad, among them versions in Castilian, Valencian, Galician, Catalan, Sephardic, Portuguese, Mexican, Guatemalan, and Chilean Spanish, and so forth. In order to facilitate their comparison, we have grouped them into five categories: Peninsular Spanish (1-11), twentieth-century Spanish *cancioneros* and *Romanceros* (12), Judeo-Spanish (13), Portuguese (14), and New World versions (15).

### A. Peninsular Spanish versions

1. A. Machado y Álvarez, “Demófilo” (1981: 372; no music) recalled the following incomplete version “... que empieza de este modo”:

- Estando un gato sentado en su gran sillón de palo,  
 2 Le ha venida la noticia que si quiere ser casado,  
 Con una gata morisca hija de un gatillo pardo, etc.

He also cited a version “alicantina” of Galician origin (1981: 371-373; no music):

- Estandu señor don gatu sentadu en sillón de palu,  
 2 haciendu media de punto, zapatitus encarnadus;  
 Vinu una jata ranbona, chiquetita y de este barriu,  
 4 Y un día por darle un besu, s’ha caidu d’un tejadu;  
 S’ha quebrau siete costillas y un brazu descoyuntadu.  
 6 Llaman al cura, birlula, para hacer el testamentu, Birlentu,  
 Que lu entierren en sagradu, birladu, dunde nun pase janadu,  
 8 Y a la cabecera pongan un Cristu crucificadu,  
 Y a lus pies una bandera de tafetan encarnadu,  
 10 Con un leteru que diga: «Aqui murió el desgraciadu  
 Nun murió de calentura, nin de dular de custadu,  
 12 Que murió de mal d’amores, que’s dular desesperadu.»

**2-a.** Isabel García Lorca (in interview with Roger D. Tinnell, May 1989) recited the following version, affirming that she and her brother sang it as children in Granada. However, she did not recollect ever hearing the aforesaid text her brother notated.

- Estando el señor don gato sentadito en su tejado  
*Marramamiau, miau, miau* sentadito en su tejado.
- 2 Ha recibido una carta que si quiere ser casado  
 con una gatita blanca [morisca]\* sobrina de un gato pardo.
  - 4 El gato como que es tan malo se ha caído del tejado.  
 Se ha roto siete costillas, el espinazo y el rabo.
  - 6 Ya lo llevan a enterrar por [a] la calle del mercado.  
 Al olor de la sardina el gato ha resucitado.
  - 8 Por eso dice la gente [copla] siete vidas tiene un gato.

[\*See the versions collected in Texas by A.L. Campa (Apps. 15-c and 15-d), the Mexican versions (Apps. 15-g-m) and the aforesaid version noted by Antonio Machado (App. 1).]

**2-b.** During a much later interview with doña Isabel (January 1994), Tinnell recorded the tune she knew for her earlier version (see Ex. 2a). Here, however, in her fragmented rendition, she recalled other words for the ballad:

..... Sentadito en su tejado.  
 Le ha venido la noticia de si quiere ser casado,  
*marrama miau, miau* de si quiere ser casado.

The previous version (App. 2-a) is very similar to those sung by Teresa Navas González, a 63-year-old woman (App. 3-a), Teresa Comino Vilches, her 10-year-old granddaughter (App. 3-b), and Josefa Torres Torralba, her 95-year-old mother-in-law (App. 3-c), all three of which were collected by R. Tinnell in Navas de San Juan [Jaén] in August 1989:

**3-a.** Sung by Teresa Navas González:

- Estando el señor don gato sentadito en su tejado  
*Marramamiau, etc.*
- 2 Ha recibido una carta que si quiere ser casado.  
 El gato por ver a la gata se ha caído del tejado.
  - 4 Se ha roto siete costillas, el rabo y el espinazo.  
 Ya lo llevan a enterrar por la plaza del [pescado] mercado.
  - 6 Al olor de la sardina el gato ha resucitado.  
 Con razón dice la gente siete vidas tiene un gato.<sup>14</sup>

14. From almost identical renditions collected by TINNELL (July 1994) from Pilar Calzada Jiménez, a 56-year-old Salamancan woman and Felipe Luis Sánchez Sánchez, her 57-year-old husband from Badajoz, we found the following textual discrepancies in their second and fourth verses:

2 si quería ser casado con una gatita blanca  
 4 el espinazo y el rabo.



**3-b.** Teresa Comino Vilches, joined in intermittently by her 7-year-old brother, Juan Gabriel:

- Estaba el señor don gato sentadito en su tejado,  
*Marramamiau*, etc.
- 2 Ha recibido una carta que si quiere ser casado  
 con una gatita blanca, sobrina de un gato pardo.
- 4 El gato como es tan pillo se ha caído del tejado.  
 Se ha roto siete costillas, el rabo y el espinazo.
- 6 Ya lo llevan a enterrar por la calle del mercado.  
 Al olor de las sardinas el gato ha resucitado.
- 8 Por eso dice la gente siete vidas tiene un gato.<sup>15</sup>

**3-c.** Josefa Torres Torralba:

- Estaba el señor don gato sentadito en su tejado,  
*Marramamiau*, etc.
- 2 Ha recibido una carta que si quiere ser casado  
 con una gata (parda) romana, hija (sobrina) de un gato pardo
- 4 El gato por visitarla (ir a verla) se ha caído del [de un] tejado.  
 Se ha quebrado siete costillas, el rabo y el espinazo.
- 6 Se ha comido siete sardinas y una raspa del pescado.  
 Al cabo de los tres días el gato ha resucitado.
- 8 Ya lo llevan a enterrar por la plaza del pescado.<sup>16</sup>

**4.** Another version, collected in Sant Antoni, Eivissa, Balears by R. Tinnell in June, 1989, from a 70-year-old Ibizan woman, is almost identical to the preceding text. We cite here only the textual variants:

- Para miau miau miau*  
 Ha recibido una carta (le ha venido la noticia)\*\*
- 2 que tenía que ser casado  
 sobrina de un gato pardo
- 4 Al recibir las noticias se ha caído del tejado...<sup>17</sup>

**5.** Manuela Bonet Torres, the 37-year-old daughter of the Ibizan woman sang a version (collected by Tinnell) which she claims her mother knew:

- Estaba el señor don gato en sillón de oro sentado  
*Riñau, ñau, ñau, ñau*, en sillón de oro sentado
- 2 con una gatita blanca que anda por los tejados.  
 Para ir a ver a su novia se ha caído y se ha matado.

15. The grandson remembered very little of the ballad, yet he sang the interjection as *Parapapán, pan pan*.

16. She insisted on the strophe, "La ha cogido de un puñado", but could not remember where it belonged.

17. This woman remembered two variants, but could not recall which one she sang as a child. However, she stated that *Don Gato* is a Castilian song and that she never knew a version in Ibizenco (Catalan).

- 4 Se ha roto siete costillas y un brazo se ha lastimado  
Ya lo llevan a enterrar por la calle del pescado  
6 y al olor de la sardina el gato ha resucitado.  
Por eso dice la gente siete vidas tiene un gato.

6. Among the manuscripts housed at the Colegio Nacional Vara de Rey (Sant Antoni, Eivissa, Balears), we found an additional text that was included in *Lengua Castellana. En busca de viejas canciones*, a booklet prepared by a 13-year-old student who wrote down her mother's version:

- Estaba el señor Don gato, en sillón de oro sentado,  
*Marramamiau, miau, miau,* en sillón de oro sentado.  
2 Ya le vienen a decir, que si quiere ser casado,  
Con una gatita blanca, que anda por los tejados.  
4 El día de su boda, se ha caído y se ha matado.  
Se ha roto siete costillas, y un brazo se ha lastimado.  
6 Lo llevaron a enterrar, por la calle del pescado.  
Al olor de la sardina, el gato ha resucitado.  
8 Por eso dice la gente, siete vidas tiene el gato.

7. Version collected by R. Tinnell (August 1989) from a 40-year-old Valencian woman. Here we note only the textual variants from Isabel García Lorca's rendition (App. 2-a):

- 2 de si quiere ser casado  
con una gatita parda, sobrina de un gato pardo.  
4 Se ha roto siete costillas y la puntita del rabo.

Miguel Asíns Arbó, in his *Cancionero popular...* (p. 65), cites an earlier Valencian version from the 1920's:

Estaba el señor don Gato en silla de oro sentado,  
*Marramarramarra, marra miau miau miau.*

8. Version which R. Tinnell obtained (July 1989) from Emilio Bolaños, a 35-year-old man from Badajoz. Again we note the textual variants from that shown in Appendix 2-a:

- 2 Ha recibido una carta  
sobrina de un gato pardo  
4 Al recibir las noticias se ha caído del tejado.

9. In 1994, in Sant Antoni (Eivissa), Tinnell interviewed África Briones Segarra, an 11-year-old girl, who possessed a white-haired "Granny" doll, wearing spectacles, that sang *Don Gato*. The plastic head of the doll bears the manufacturer's name JESMAR. A mechanism in the doll's back initiates the disk which contains the verses:

Estaba el señor don Gato sentadito en su tejado  
*Marramamiau,* etc.

- 2 Ha recibido una carta que si quiere ser casado  
con una gatita parda, sobrina de un gato pardo.  
4 El gato por ir a verla se ha caído del tejado.  
Se ha roto siete costillas, el espinazo y el rabo.  
6 Ya lo llevan a enterrar por la calle del pescado.  
Al olor de las sardinas el gato ha resucitado.<sup>18</sup>

10. J. Amades (1989: 71) offers the following version, sung in Catalan, which he collected:

- S'està el guapu de don Gatu en cadira d'or sentat,  
2 posant-se mitges de seda i sabates de brillants.  
*Tra la ra ra larà larà tra la ra ra larà larà*  
Ja n'hi porten la notícia si en volia ésser casat  
4 amb una gata morena germana d'un gat tigrat.  
*Tra la ra etc.*  
Don Gatu, que és un tronera, de seguida ha acceptat;  
6 ja n'acorden fer les bodes quan un any serà passat.  
Un dia, fent-li un petó, cau daltabaix del terrat;  
8 s'ha enfonsat dues costelles i s'ha desllorigat un braç.  
Vinguin metges y barbers i també un bon cirucanu;  
10 mateu-li forces gallines, doneu-li tasses de caldo.  
A les tres de matinada don Gatu està molt mal;  
12 diu que vol fer testament de les coses que ha robat.  
Quatre pams de llonganissa i dues terces de carn  
14 i tres pollastres d'una boda mentre estaven a l'ast.  
El dia del seu enterro deu mil gats hi van anar,  
16 i també la gata morena no parava de plorar.  
Les rates i els ratolins tots ballaven d'alegria,  
18 dient amb el seu llenguatge: —S'ha mort el nostre enemic.

11. A *pliego suelto* (broadside) which R. Tinnell found in Valencia (July 1989) contains a version in Valencian:<sup>19</sup>

- S'està el guapo de don Gatu en cadira d'or sentat,  
2 posant se mitges de seda i sabetes de brillants.  
*Tra la ra ra larà larà. Tra la ra ra larà larà.*  
Ja n'hi arriba la noticia si volia ser casat  
4 amb una gata morena germana d'un gat tigrat.  
*Tra la ra ra etc.*  
Don Gatu, que es un tronera de seguida n'ha acceptat

18. Due to the poor condition of the record, the doll's last verse was inaudible. Fortunately the girl supplied it: Por eso dice la gente, siete vidas tiene un gato.

19. Several persons informed us that this version is a translation from the Castellian, that the word "guapu" is never used in Catalan-Valenciano, and that there is no word "gatu" in either language.

- 6 i acorden fer-ne la boda quan tres anys seran passats.  
Un dia fent-li un petó, cau daltabaix del terrat;  
8 se n'ha trencat tres costelles s'ha desenganxat un braç.  
Veniu metges i doctors i també un bon "cirucanu".  
10 Mateu-li forces gallines, doneu-li tasses de caldo.  
A les tres de matinada don Gatu segueix molt mal;  
12 diu que vol fer testament de les coses que ha robat.  
Tretze pams de llonganissa i quatre arroves de carn,  
14 tres pollastres d'una boda que encara estaven a l'ast.  
El dia del seu enterro cent mil gats hi van anar;  
16 també la gata morena no parava de plorar.  
Les rates i els ratolins tots ballen molt eixerits,  
18 dient en el seu llenguatge: —S'ha mort el nostre enemic.

B. *Twentieth-century Spanish cancioneros and Romanceros*

**12-a.** J. Díaz and L. Díaz Viana (1982: 25-26; no music). Version which they collected (November 6, 1975) in Santiago de la Requejada (Zamora) from a 73-year-old man:

- Sentado se estaba el gato, en sillas de oro sentado,  
2 calzando medias de seda con zapatillos picados.  
Cartas le llegan, cartas, que ha de ser casado  
4 con una gata montesa que tiene seis mil ducados.  
El gato con la alegría se subiera a los tejados;  
6 resbaláranle las uñas, cayó del tejado abajo.  
Rompiera siete costillas y la cruz del espinazo;  
8 llamaran siete barberos y otros tantos cirujanos;  
unos le tocan el pulso, otros le tocan el rabo,  
10 ninguno le entiende el mal y el gato está muy malo.  
—Haz la confesión, gato, de todo lo que has robado:  
12 Siete ollas de manteca y otras tantas de lo magro,  
de chorizos y longaniza ya no puedo averiguarlo.

**12-b.** L. Díaz Viana and M. Manzano Alonso, *et al.* (1989: II, 98). Version collected from an 89-year-old resident of Medina del Campo (Valladolid) on September 19, 1984:

- Estaba el señor gatito, birulito, en silla de oro sentao, burulao,  
2 haciendo medias de seda, biruleda, y un zapatito picao.  
Anoche por ir a ver, birulé, se ha caído del tejado, burilado,  
4 se ha roto siete costillas, birulillas, el espinazo y el rabo.  
Llamaremos al barbero, birulero, que quiere hacer testamento,  
6 de los poco que le ha quedado:  
Tres ollas de longaniza, y otras tantitas de magro,  
8 y las que no cuento, biruló, y las que se han olvidado.  
Las morcillas no las cuento, y las ollas de manteca,

- 10 para hacer buenos guisados.  
 Y ahora dicen los ratones, birulones: —Ya se murió el condenado, birulado,  
 12 el que nos hacía entrar, birular, por un «bujero» pretado.  
 Ya le llevan a enterrar, por la calle del mercado,  
 14 y al olor de las sardinas, birulitas, el gato ha resucitado;  
 y ahora dicen los ratones: — Siete vidas tiene el gato.

**12-c.** Anonymous (1981: V, 44; no music):

- Estaba el señor Don Gato, en silla de oro sentado  
*Miarramiau, miau, miau,*  
 2 calzando media de seda y zapatito dorado,  
 Cuando llegó la noticia que había de ser casado,  
 4 con una gata parda hija de un gato romano.  
 El Gato, con alegría, subió a bailar al tejado,  
 6 mas se dió un buen resbalón y rodando vino abajo.  
 Se rompió siete costillas y la puntita del rabo.  
 8 *Marramiau, miau, miau.*

**12-d.** B. Gil García (1964: 116-17):

- Estaba el señor Don Gato *alepúm*  
 en silla de oro sentado, *alepúm, catapúm, catapúm:*  
 2 cuando vino la noticia, *alepúm*  
 que tiene que ser casado *alepúm, catapúm, catapúm.*  
 con una gatita blanca, hija del gatito pardo.  
 4 Y se puso tan contento, que se cayó desmayado.  
 Llamaron a siete médicos y otros siete cirujanos;  
 6 dijeron que estaba muerto y por muerto le dejaron.  
 Ya le llevan a enterrar, por la calle del pescado;  
 8 y al olor del pescado; y al olor de las sardinas,  
 el gato ha resucitado.  
 10 Dando un salto de la caja, se ha metido en el mercado;  
 robando una pescadilla, porque estaba desmayado.  
 12 Entonces salió corriendo, de un modo desesperado.  
 Por tirar la calle arriba, tiró por la calle abajo,  
 14 tropezando con un perro, que le arrancó medio rabo,  
 le echó las tripas al aire, después de haberle besado,  
 16 y entonces quedó bien muerto, como en la guerra el soldado.

**12-e.** Anonymous (1969: 78-79):

- Estando el señor don gato ¡*chimbón!* en silla de oro sentado  
 2 cartas le venían, cartas ¡*chimbón!* que había de ser casado.  
 ¡Ay, *chimbón, chimbón!*

**12-f.** J. L. Pérez de Castro (1953: 352):

Estaba el Sr. D. Gato en silla de oro sentado,  
 2 y le dieron la noticia que tenía que ser casado  
 con una gata montesa que tenía dos mil ducados.  
 4 El gato de tan contento cayó de la silla abajo,  
 rompió las siete costillas, también la punta del rabo.  
 6 Mandaron llamar al juez, al cura y al escribano,  
 e hicieron testamento de lo que el gato había dejado:  
 8 siete arrobas de tocino y otras tantas de pescado,  
 y otras tantas de manteca para los viernes del año.

**12-g.** M. Trapero (1982: 179):

Estaba el señor don Gato sentadito en su tejado;  
 2 ha recibido una carta que si quiere ser casado  
 con una gatita parda, sobrina de un gato pardo.  
 4 El gato por ver su novia se ha caído del tejado;  
 se ha roto siete costillas y la puntita del rabo.  
 6 Ya lo llevan a enterrar a la plaza del mercado.  
 Al olor de las sardinas el gato ha resucitado;  
 8 por eso dice la gente: “Siete vidas tiene un gato”.

**12-h.** P. Piñero and V. Atero (1986b: 192; no music). Collected by the authors (1980) in Gelves (Seville):

Estando el señor don Gato sentadito en su tejado  
 2 ha recibido una carta que si quiere ser casado  
 con una gatita parda, sobrina de un gato pardo.  
 4 De contento que se puso, se ha caído del tejado,  
 se ha roto cuatro costillas y la puntita del rabo.  
 6 Ya lo llevan a enterrar por la calle del mercado,  
 al olor de las sardinas el gato ha resucitado.  
 8 ¡Con razón dice la gente: “Siete vidas tiene un gato”!

**12-i.** B. Gil García (1931: I, no. 32):

Estaba el señor don gato ¡y *olepún!*  
 2 sentadito en su tejado... ¡y *olepún, catapún y olepún!*  
 Ha recibido una carta, que si quiere ser casado  
 4 Con una gatita parda, sobrina de un gato pardo.  
 El gatito, de contento, se ha caído del tejado;  
 6 Se ha roto siete costiya, la mitá del espinazo  
 El médico le receta una tacita de caldo:  
 8 —Si no la quiere bebé, que le den doscientoh palo.  
 Le rompen siete costiya, la mitá del espinazo.

- 10 Ya se ha muerto, ya se ha muerto ya se ha muerto el pobre gato  
 Ya lo yevan a enterrá por la caye del pescado;  
 12 Lah gatita van de luto, y loh ratone, bailando.  
 Y al oló de la sardina el gato ha resucitado.  
 14 Por eso dice la gente: “Siete vida tiene un gato”.

In the ‘Sección V de música: Canciones infantiles’ (text and music):

– First version (pp. 86-87, from Campanario):

Sentado en *siya de oro* estaba el señor don Gato

– Second version (p. 100, from Santiago de Carbajo):

Estaba el señor don gato sentadito en un tejado

– Third version (p. 103, from Alcuéscar):

Estaba el señor don gato sentadito en su sillón.

**12-j.** Sección Femenina (1966: II, 724):

- Sentado en silla de oro estaba el señor don Gato,  
 2 con una medias de seda y unos zapatitos blancos.  
*Ate y ale pum, ate y ale pum,* y unos zapatitos blancos.  
 4 Ha recibido una carta que si quiere ser casado  
 con una gatita parda, sobrina de una gato pardo, *Ate...*  
 6 El gatito, de contento, se ha caído del tejado;  
 se ha roto siete costillas, la mitad del espinazo, *Ate...*  
 8 El médico le receta una tacita de caldo;  
 si no la quiere beber, que le den doscientos palos, *Ate...*  
 10 Le rompen siete costillas, la mitad del espinazo.  
 Ya se ha muerto, ya se ha muerto, ya se ha muerto el pobre gato, *Ate...*  
 12 Ya lo llevan a enterrar por la calle del pescado,  
 las gatitas van de luto y los ratones bailando, *Ate...*  
 14 Y al olor de las sardinas el gato ha resucitado.  
 Por eso dice la gente: —“Siete vidas tiene un gato”, *Ate...*

**12-k.** *Idem.* (p. 725):

- Estaba el señor don Gato (bis) en silla de oro sentado,  
*miau, miau, mirrimiau,* en silla de oro sentado.  
 2 Calzando medias de seda (bis) y zapatitos dorados...  
 Cuando llegó la noticia (bis) que había de ser casado.  
 4 Con una gata rabona (bis) vecina del otro barrio...  
 El gato, con la alegría (bis) subió a bailar al tejado...  
 6 Mas tropezó con un palo (bis) y rodando vino abajo...  
 Se ha roto siete costillas (bis) y la puntita del rabo...

- 8 Llamaron siete doctores, (bis) médicos y cirujanos...  
 No acertaron en la cura (bis) ¡era enfermo deshauciado!
- 10 Sin ristras de longaniza, (bis) cual las que había robado...  
 Sin los trozos del jamón (bis) que arrebató, mal guardado...
- 12 Decía, poquito a poco, (bis) en tono desconsolado...  
 —Madre mía. Si me muero (bis) no me entierren en sagrado...
- 14 Ponedme en un campo verde (bis) donde paceré a mi agrado,...  
 Dejen mi cabeza fuera, (bis) con el pelo bien peinado,...
- 16 Para que digan las gentes (bis) —“Este pobre infortunado...  
 No murió de tabardillo (bis) ni tampoco de costado,...
- 18 Que murió de mal de amores, ¡ese mal tan desdichado!  
 Lo llevaron a enterrar (bis) al pobrecito don Gato,...
- 20 Y lo llevaban en hombros (bis) cuatro gatos colorados.  
 Encima la caja iban (bis) siete ratones bailando,...
- 22 Al ver que se había muerto (bis) aquel su enemigo malo,...  
 Cuando lo iban a enterrar (bis) en la calle los pescados,...
- 24 Al olor de las sardinas (bis) el gato ha resucitado.  
 Por eso dicen las gentes; (bis) “Siete vidas tiene un gato”.

**12-l.** E.M. Torner (1948: no. 3, from Castilla = Ex. 13):

- El señor don Gato estaba sentadito en el tejado  
 2 cuando le vinieron cartas *miarramiau*  
 si quería ser casado con una gatita blanca,  
 4 sobrina de una gato pardo, que no la había mas linda,  
 en las casas de aquel barrio.
- 6 Don Gato con la alegría se ha caído del tejado;  
 ha roto siete costillas, las dos orejas y el rabo.
- 8 A visitarlo venian médicos y cirujanos;  
 todos dicen que se muere, que don Gato está muy malo.
- 10 El gatito ya se ha muerto, ya se ha muerto el buen don Gato;  
 a enterrar ya se lo llevan todos los gatos llorando.
- 12 Cuando pasaba el entierro por la plaza del pescado,  
 al olor de las sardinas, don Gato ha resucitado.

**12-m.** Antonio José (1980: II, no. 154) cites:

- Estaba el señor don Gato, en silla de oro sentado,  
*murru murru miau*, en silla de oro sentado
- 2 haciendo media de “abuja” y el zapato colorado.  
 Por mirar a una gatita, se cae del tejado abajo.
- 4 Se ha roto siete costillas y la puntita del rabo  
 El médico le receta una tacita de caldo
- 6 si no la quiere tomar que le metan cuatro palos.  
 Don Gato no lo tomó, y a palos me le mataron.
- 8 Ya le llevan a enterrar, por la calle abajo.  
 Los gatos iban de luto y los ratones cantando.



**12-n.** S. Córdova y Oña (1948: I, no. 292; from Santander):

Estaba el señor don gato en silla de oro sentado,  
*mia miau, mirri-miau,* en silla de oro sentado.  
 2 Calzando medias de seda y zapatito bordado;  
 cuando llegó la noticia que había de ser casado  
 4 con una gatita parda, con una pinta en el rabo.  
 El gato, con la alegría, se ha caído del tejado.  
 6 Se rompió siete costillas y la puntita del rabo.  
 Llamaron al curandero, médicos y cirujanos;  
 8 mataron siete gallinas y le dieron de aquel caldo.  
 Le llevaron a enterrar por la calle del pescado  
 10 y al olor de las sardinas el gato ha resucitado.  
 Aunque tiene siete vidas las siete, al fin, ha entregado,  
 12 ninguno de los doctores ha podido remediarlo.  
 Sobre la cajita iban siete ratones, bailando,  
 14 al ver que se había muerto aquel enemigo malo.  
 Cuando llegaron los curas el gatito fué robado  
 16 y con sertas de chorizos lo comieron los gitanos.<sup>20</sup>

**12-o.** J. Tomás Pares and J. Romeu Figueras (1954: no. 41):

Sentado en silla de oro, estaba el señor don Gato  
 2 con unas medias de seda y unos zapatitos blancos.  
*hale y hale, pun,* (bis) unos zapatitos blancos.  
 4 Ha recibido una carta, que si quiere ser casado  
 con una gatita parda, sobrina de un gato pardo.  
 6 El gatito, de contento, se ha caído del tejado;  
 se ha roto siete costillas, la mitad del espinazo.  
 8 El médico le receta una tacita de caldo.  
 —Si no la quiere beber, que le den doscientos palos.—  
 10 Le rompan siete costillas, la mitad del espinazo.  
 Ya se ha muerto, ya se ha muerto, ya se ha muerto el pobre gato.  
 12 Las gatitas van de luto, y los ratones bailando.

**12-p.** J. Salvador Martí (n.d.: 12):

Estaba el señor don gato en silla de oro sentado,  
*miau, miau, mirrimiau,* en silla de oro sentado  
 2 calzando medias de seda y zapatito dorado,  
 cuando llegó la noticia que había de ser casado

20. In a footnote (p. 273), CÓRDOVA Y OÑA explained that: “Las niñas se colocan en ruedas, pero con las manos sobre las caderas, de forma que el dedo pulgar corresponde a la espalda y la palma de la mano a la parte anterior del cuerpo. Avanzan en rueda con ritmo lento sin saltar, de forma que a cada paso corresponda una negra en música. Al decir: «Miarrau, miau, miau» se paran y hacen un movimiento grotesco con las caderas de un lado para otro, también en ritmo de negras. Y siguen dando la vuelta en rueda de la misma forma que empezaron, que no se altera sino cuando pronuncien en el canto esas palabras: «Miarrau, miau, miau».”

- 4 con una gatita parda, hija de un gato romano.  
El gato, con la alegría, subió a bailar al tejado;  
6 mas con un palo le dieron, y rodando, vino abajo.  
Se rompió siete costillas y la puntita del rabo.  
8 Llamaron a los médicos, médicos y cirujanos;  
mataron siete gallinas y le dieron el caldo.  
10 Le llevaron a enterrar al pobrecito don gato,  
y le llevaban en hombros cuatro gatos colorados.  
12 Sobre la cajita iban siete ratones bailando  
al ver que se había muerto aquel enemigo malo.

**12-q.** V. Serra i Boldú (1934: II, 550):

- Se estaba el señor Don Gato en silla de oro sentado;  
lleva mitjones de seda ¡Ah! ¡ah! ¡ah! ¡ah!  
¡oh! ¡oh! ¡oh! ¡oh! y zapatito bordado.  
2 Cuando llegó la noticia que había de ser casado  
con una gata morena con una pinta en el rabo.  
4 El gato, con la alegría subió a bailar al tejado;  
mas con un palo le dieron y rodando vino abajo.  
6 Se rompió siete costillas, y la puntita del rabo;  
lo llevaron a enterrar, al pobrecito del gato.  
8 Iban sobre la cajita siete ratones bailando,  
y la llevaban a hombros cuatro gatos de encarnado.  
10 Cuando llegaron los curas el gato fuera robado,  
Y con sartas de chorizos después de bien adobado.

**12-r.** K. Schindler (1941: text on p. 72), noted the following version which he collected in Aldealseñor (Soria). The text corresponds to melody number 562:

- Estaba el señor Don Gato sentadito en su tejado,  
2 cuando recibió una carta, que tiene que ser casado,  
con una gata rabona parienta de un gato pardo;  
4 de contento que se ha puesto se ha caído el tejado abajo,  
se ha roto siete costillas el espinazo y el rabo.  
6 Llamad médicos a prisa, médicos y cirujanos;  
le han recetado una taza de manzanilla y de caldo.  
8 Ya lo llevan a enterrar por la calle del pescado,  
y al olor de las sardinas el gato ha resucitado;  
10 por eso dice la gente: siete vidas tiene el gato.

For additional Spanish sources pertaining to *Don Gato*, see X.M. Álvarez Blázquez (1972), D. Catalán and M. de la Campa (1969: no. 52), J.M. Cossío and T. Maza Solano (1933-1934: nos. 349-54), Checa Beltrán, J. (1981), M.P. Escudero (1988: 184-86), P. García del Diego (1948: 306-07), J.M. Pedrosa (1995: 61-62), M. Menéndez Pelayo (1945: IX, 315); M. Milá y Fontanals (1882: 523), J.H. Montoya (1975: 81), F. Rodríguez Marín (1882: I, 43), S.H. Peter-

sen, et al. (1982: no. 66), E.M. Torner (1960: no. 3), E.M. Torner and J. Bal y Gay (1933: no. 7), and A. Vallejo Cisneros (1988: 105).

### C. Judeo-Spanish versions

The following two versions (13a-b) are taken from A. Larrea Palacín (1954: III, 274-75). He did not identify the informant of the first (T. 173), but gives “a varias de mis informadoras” as the source for his second version (T. 174). See music on p. 274 (M. 144):

#### 13-a.

Estaba el señor Don Gato sentadito en su tejado  
 2 con la mano en la cintura y la otra en el costado.  
 Por ahí pasó una gata con los ojos arrelumbrando,  
 4 el gato, por darla un bezo se cayó de su tejado,  
 se partió media cabeza, media cabeza y un brazo.  
 6 Ya mandan por los dutores, dutores y cirujanos,  
 todos dicen a una boca: —Señor Gato está muy malo.  
 8 Al día por la mañana ya se murió el señor Gato.  
 Las gatas visten de negro, los gatos, capotes largos,  
 10 los ratones, de la alegría se visten de colorado  
 y se suben a los tejados.

#### 13-b.

Estaba el señor Don Gato sentadito en su tejado  
 2 con la mano en la cintura y la otra en el costado.  
 Por allí pasó una gata con los ojos arrelumbrando; \*  
 4 el gato, por darle un bezo se cayó de su tejado, \*\*  
 se rompió media costilla, \*\*\* media costilla y un brazo.  
 6 Ya mandan por los dutores, dutores y sirujanos, \*\*\*\*  
 todos dicen a una vos: —Ya se murió el señor Gato. \*\*\*\*\*  
 8 Ya le llevan a enterrar por la plaza del pescado,  
 al olor de las sardinas el Gato ha resucitado,  
 10 por eso dize la gente: —Siete vidas tiene un gato.

Note the following variants: \* que de ella se había enamorado; \*\* se ha caído y se ha matado; \*\*\* se le partió la cabeza, media cabeza y un brazo; \*\*\*\* unos le miran el pulso, otros le miran la mano; \*\*\*\*\* El señor Gato está malo, todos cantan con alegría: —Ya murió el gato negro que nos comía el pescado.

**13-c.** D. Catalán (1970: 286; for its tune see Ex. 14a below), cites a Sephardic version of the *romancillo* text “de la compra de un mal caballo” and notes that the version (collected in Tetuán) has been “contaminada con el tema de la muerte del gato”:<sup>21</sup>

21. M. MANRIQUE DE LARA obtained this version from Majni Bensimbra, age 65, in Tetuán during the summer of 1915.

- Estaba ese gato en el su tejado,  
 2 calçones, jubones, bonete colorado,  
 tijerita en cinto y el codo en la mano.  
 4 Fuesse de casa en casa: —¿Quién quié(re) cortar algo?  
 Halló una viejita que salió de un caño.  
 6 —Mi primita sois, no puedo negarlo.  
 —De esta caparuça, cortaidme y un sayo,  
 8 para Manuelito que se ha desposado.  
 De las alegrías se fuera al mercado,  
 10 compra que compraba, compraba un caballo,  
 de los tres pies cojo y el otro quebrado.  
 12 Amontó Manuel sobre ese caballo,  
 trompeçó en un troncho, se cayó en un charco.  
 14 Gatos por la calle, gatas por el terrado  
 a ver a Manuel que se ha desmayado:  
 16 —Hazelde un caldo, caldo de esforçado,  
 no menos de gallo, ni menos de gallina,  
 18 sino un ratoncito que había caçado.

Additional Sephardic versions can be found in S.G. Armistead and J.H. Silverman (1977: 59A-59B) and J. Martínez Ruiz (1963: 119).

#### D. Portuguese versions

The following three Portuguese versions, collected by S.G. Armistead in July, 1980, can be found in S.G. Armistead, M. da Costa Fontes, et al. (1998):

**14-a.** Version from Freixiosa de Vila Chá (c. de Miranda do Douro), sung by Clementina Rosa Afonso, 50 years (no. 46A, p. 157):

- [Estaba'l señor] don gato sentadito en su tejado.  
*M'arramanhum, nhum, nhum.*  
 2 L'hán roto siete costillas y el espinazo y su rabo.  
*Ramanahum, e nhum e nhum.*

**14-b.** Version from Caçarelhos [c. de Vimioso], sung Adelaide Jesus Vicente, ca. 65 years (no. 46B, p. 157):

- Ai um dia o senhor Gato, em silhas d'ouro assentado,  
 2 calçando meias de seda e sapatinho dourado,  
 cartas novas le vieram que havia de ser casado  
 4 com una gatinhá preta que vinha do outro lado  
 Foi per le dar un beijo, caiu do telhado abaixo  
 6 e cobrou sete costelas e tambem a nós do rabo.  
 De que se biu ta-o doente, mandou chamar o letrado

- 8 para fazer testamento de quanto tinha roubado:  
 set'arobas de presunto e outras tantas de pescado  
 10 e outras tantas rebanadas de pão e trigo pingado  
 e linguiças nao tinham conta, eram mais de cento e quatro.

**14-c.** Version from Caçarelhos (c. de Vimioso), sung by Adelia Augusta García, 35 years (no. 46C, p. 159):

- Eu bem bi o senhor gato em silhas d'ouoro assentado,  
 2 calçando meias de seda, seu sapatinho picado.  
 Cartas nobas lhe bieram qu'habia de ser casado  
 4 com una gatinhá preta que vinha do outro lado.  
 Foi per lhe dar um beijo, caiu do telhado abaixo,  
 6 partindo sete costelas e também a nós do rabo.  
 Ele desque se biu tao agoniado mandou chamar o letrado  
 8 para fazer testamento, tudo o quanto tinha roubado:  
 set'arobas de presunto, outras tantas de pescada,  
 10 outras tantas rabanadas de bom trigo e bem pingadas.  
 Tchouriços nao tinham conta, passabam de cento e quátro.  
 12 Eu comprei um carro de lenha, cara lenha eu comprei.  
 Foi p'ra m'aquecer a i-ela, todo o meu manto eu queimei.

For additional Portuguese sources, see T. Braga (1907: II, 295): M. de Costa Fontes (1997: II, no. 1344), M.A.D. Gahloz (1987-1988: no. 381), J. Leite de Vasconcellos (1958-1960; nos. 641 and 1017), and J. Torres (1955: 50)

#### E. *New World versions*

**15-a.** R. Menéndez Pidal (1958: 27-28) collected "La muerte del señor don Gato", a Chilean version (from Santiago):

- Estaba el señor Gato sentadito en su tejado,  
 2 y le llegaron las nuevas que había de ser casado.  
 Llegó la señora Gata, con vestido muy planchado,  
 4 con medicitas de seda, y zapatos rebajados.  
 El Gato, por darle un beso, se cayó tejado abajo;  
 6 se rompió media cabeza y se descompuso un brazo.  
 A deshora de la noche está don Gato muy malo  
 8 queriendo hacer testamento delo (sic) mucho que ha robado:  
 una vara 'e longaniza una cuarta 'e charqui asado.<sup>22</sup>

22. The word 'charqui', according to MENÉNDEZ PIDAL (1958: 28) is a "voz de origen quechua, que significa «tasa-jo», «decina»."

- 10 Y los ratones, de gusto, se visten de colorado,  
diciendo: —¡Gracias a Dios que murió este condenado,  
12 que nos hacía correr con el rabito parado!<sup>23</sup>

**15-b.** R. Barros and M. Danneman (1970: 108) collected the following version:

- Estaba el señor Don Gato sentadito en el tejado;  
2 ha recibido una carta, que si quiere ser casado,  
con una gata montesa, sobrina de un gato pardo,  
4 y el gato, con alegría, se ha caído del tejado;  
se ha roto siete costillas, el espinazo y el rabo,  
6 y hoy vienen a visitarlo médicos y cirujanos.  
Unos dicen: “Vaya, vaya!”, otros dicen: “Malo, malo”.  
8 Ya lo llevan a enterrar por las calles del pescado.<sup>24</sup>

A.L. Campa (1946: 47) cited the following two versions:<sup>25</sup>

**15-c.** Version recited in El Paso, Texas by a 90-year-old woman:

- Estaba Señor don Gato en silla de oro sentado  
2 con camisita de lino y zapatito bordado.  
Entró su compadre y dijo que si quería ser casado  
4 con una gata morisca que andaba por el tejado.  
El gato por verla pronto se echó del tejado abajo;  
6 se ha rompido tres costillas y se ha lastimado un brazo.  
Que vengan, que vengan todos los médicos cirujanos,

23. MENÉNDEZ PIDAL (*loc cit.*) cited another version which he found in Fernán Caballero's *Cosa cumplida solo en la otra vida*:

los ratones, de alegría, se visten de colorado;  
las gatas se ponen luto, los gatos capotes largos  
y los gatitos chiquitos dicen: «¡Miau, miau, miau!»

In his *Romancero hispánico...* (1953: 302), he mentions a version which he heard in Guernica.

24. The authors (1970: 109) believe that “éste es el de menor vigencia entre los de función lúdico-recreativa. Respecto de su origen, [they share with] don Julio VICUÑA (1912: 2) la aceptación de la hipótesis propuesta por Adolfo COELHO (1887-89) de que la Muerte del Señor don Gato sería una parodia de romances portugueses y españoles, como por ejemplo el del Cid, que comienza: Sentado está el rey / en su silla de respaldo.

25. In his commentary (pp. 45-46), Campa mentioned other sources for the ballad in the USA, Mexico and Latin America which, “in addition to the three versions found in New Mexico [A.L. CAMPA (1933: 31, no. 15) and A.M. ESPINOSA (1932), four have been recorded in Chile [J. VICUÑA CIFUENTES (1912) and R. MENÉNDEZ PIDAL (1927: 204)], one in Santo Domingo [P. HENRÍQUEZ UREÑA (1913: 386)], seven in Mexico [J. HENRÍQUEZ UREÑA (1925: II, 386) and V.T. MENDOZA (1939: 379-83 (= Apps. 15-f thru m)), one in Cuba [J.M. CHACÓN Y CALVO (1914: 106)], two in Puerto Rico [M. CADILLA DE MARTÍNEZ (1940: 199 and 205)], and one in Argentina [J.A. CARRIZO, (1934: 393)]. Campa called attention to the latter version as having “the same peculiarity of the second version [App. 15-d]”, adding that “in both cases there are a few verses from [the ballad] *El mal de amor*. Such a mixture appears quite consistently in the ballads found in the New World. The Mexican variants given by Mendoza, particularly number 167, are the longest known.” Vicuña CIFUENTES (*ibid.*) suggests a possible origin in the Portuguese ballads of *Doña Infanta*, but it is more likely a verse rendition of some animal folktale. Fernán Caballero, whose works have included, from time to time, bits of Andalusian folklore, gives a version of *Don Gato* in *Cosa cumplida solo en la otra vida* (1873: 179). Instead of the usual «entiérrenme en campo verde» of the peninsular and South American *Mal de amor*, the fragment of this ballad mixed with *Don Gato* substitutes a more likely regionalism «entiérrenme en el arroyo». Furthermore, [the] line «Que digan los gachupines» [App. 15-d] has a very American connotation. The line in the first version [App. 15-c] that reads «El médico, Don Carlos» refers, according to the informant, to a prominent physician known on the Mexican border.”

- 8 y que venga entre todos ellos el médico don Carlos.  
 Los ratones de alegría se visten de colorado,  
 10 Las gatas de luto negro, y los gatitos: —*miau, miau.*

**15-d.** Version recited in El Pino, New Mexico by an 85-year old woman:

- Estaba el gatito prieto en su silleta sentado,  
 2 con su media de pelillo y zapato alpargatado.  
 Le han llegado las noticias que había de ser casado  
 4 con una gata morita hija del gato bragado.  
 El gato de la alegría se cayó de arriba abajo  
 6 se ha quebrado la cabeza y la mitad del espinazo.  
 Tráiganle quien le confiese al gatito enamorado.  
 8 —Confieso a mi confesor que he sido un gato malvado,  
 y si de esta no me escapo no me entierren en sagrado.  
 10 Que digan los gachupines: —Aquí murió el malhadado.  
 No murió de tabardillo ni de dolor de costado;  
 12 murió de un dolor de amores que le dió desesperado.  
 Los ratones que lo saben se visten de colorado  
 14 a lo español y francés, lo que luce al soldado.

**15-e.** In his informative study, E.T. Stanford (1966) offers the *Canto del señor gato* (p. 65) and also includes the following Guatemalan version (p. 67), taken from C. Navarette (1963: 208):<sup>26</sup>

- Estaba el señor don Gato sentado en silla de oro,  
 2 estrenando medias blancas y zapato acharolado.  
 En eso pasó la gata mostrándole indiferencia,  
 4 y el gato por darle un beso se cayó desde el tejado.  
 Llamaron al cirujano y también al boticario,  
 6 le recetaron un caldo de longaniza y recado.  
 Se murió el señor don Gato a la mitad del puchero,  
 8 la gata vistió de luto, los gatos de pelo negro.  
 Los ratones muy contentos bailaban en el tejado,  
 10 —Se murió quien nos comía, al caer descalabrado.  
 Ya se murió el gato pinto, ya lo llevan a enterrar,  
 12 entre cuatro gatos pardos que lo van a sepultar.

Vicente T. Mendoza (1939: 379-82), cited the following eight *Don Gato* texts (15-f thru 15-m):

26. NAVARETTE (*loc cit.*) also included a second shorter version:  
 Estaba el señor don gato recostado en su tejado  
 2 con sus medias estampadas y el zapato colorado.  
 En eso pasó la gata saludándolo coqueta,  
 4 y el gato por abrazarla se cayó y rompió la jeta.

**15-f.** Taken from P. Henríquez Ureña and B.D. Wolfe (1925)(V.T. Mendoza 1939: 379):

Estaba el señor don Gato sentado en su silla de palo.

**15-g.** From Mexico (“comunicaron las niñas...”) (*op cit.*):

Estaba el señor don gato sentado en su silla de oro  
2 cuando apareció una gata con sus ojos relumbrosos.  
Por darle un beso a la gata del tejado se cayó;  
4 diez costillas se rompió, un brazo desconchinflado,  
y a las once de la noche don Gato estaba muy malo.  
6 Mandaron traer al juez y también al escribano  
para hacer el testamento de lo que se había robado;  
8 cien varas de longaniza, un lomo muy bien guisado,  
y a las doce de la noche don Gato ya había expirado.  
10 Los ratones de gusto vistieron de colorado,  
comenzaron a bailar —“Ya murió el señor don Gato”  
12 ya lo llevan a enterrar entre cuatro zopilotes  
y un ratón de sacristán.  
14 ha recibido una carta que si quiere ser casado  
con una gata montesa, sobrina de un gato pardo.  
16 El gato con la alegría, se ha caído del tejado;  
se ha roto siete costillas, el espinazo y el rabo.  
18 Ya vienen a visitarlo médicos y cirujanos;  
unos dicen; “¡vaya, vaya!” y otros dicen: “¡malo, malo!”

**15-h.** Version from Cholula, Puebla (*ibid.*: 379-80):

Estaba un gato sentado en su sillita de palo,  
2 con su ratón en la boca y su sombrero de lado.  
Vino una gata de España por si quería ser casado,  
4 y del gusto que le dió caéese de la silla abajo.  
Se rompió varias costillas, un brazo desconchinflado,  
6 y a las once de la noche llamaron al cirujano  
.....  
8 y también al escribano  
para hacer el testamento de lo que se había robado  
10 cien varas de longaniza y una arroba de pescado.

**15-i.** Fragment from Cholula, Puebla, ca. 1870 (*ibid.*: 380):

Estaba un gato sentado con su ratón en la boca,  
2 mirando muy enojado a los que beben de coca.

**15-j.** From Mexico (*loc cit.*):

Estaba el señor don Gato sentadito en su sillón,  
2 por allí pasó un ratón con sus ojos relumbrosos.



El Gato, por mirarlo, se cayó del tejado:  
 4 tres costillas se rompió y un brazo desconchiflado,  
 y a las once de la noche estaba el señor don Gato  
 6 muy malo, pero muy malo;  
 mandaron traer al juez y también al escribano  
 8 para hacer el testamento de lo que se había robado:  
 un lomo muy bien guisado, dulces y otras cosas más, pasteles...  
 10 Y cuando murió don Gato los ratones vistieron de colorado  
 y se pusieron a cantar: —“Ya murió el señor don Gato,  
 12 ya lo llevan a enterrar  
 entre cuatro zopilotes y un ratón de sacristán”.

**15-k.** From Guanajuato (*ibid.*: 381):

Estaba un gato sentado en su sillita de palo,  
 2 con su media a la francesa y su zapato picado;  
 recibió carta de España que si quería ser casado  
 4 con la gatita morisca de los ojos colorados.  
 El gato dijo que sí, la gata dijo que no;  
 6 el gato de sentimiento se echó de un tejado abajo;  
 se rompió media cabeza, se desconchayó un brazo;  
 8 mandaron llamar al médico y el médico recetó  
 tres varas de longaniza, y un puerquito bien asado;  
 10 a las once de la noche el gato ya había expirado.  
 Los gatos se ponen luto, las gatas capotes largos;  
 12 los ratones de contento, se visten de colorado  
 al ver que había muerto un rey que tanta guerra había dado.

**15-l.** From Irapuato, Guanajuato (*ibid.*: 382):

Estaba un gato sentado en su sillita de palo,  
 2 con su media de pelillo, con su zapato picado;  
 le llegó carta de España: que si quería ser casado  
 4 con una gata morisca del pescuezo colorado.  
 Su padre dijo que sí, su madre que no,  
 6 y Micho, de pesadumbre del tejado se cayó.

**15-m.** The melody (Ex. 22) is attributed to the “Presbítero Anacleto Vera y Mazano, de Oaxaca” (ca. 1898), whereas the text is from La Mixteca (*ibid.*: 382-83):

Estaba el señor don Gato sentadito en su tejado,  
 2 calzado de media blanca y su zapatito bajo.  
 Iba subiendo la Gata con sus ojos relumbrando  
 4 y al tiempo de darle un beso el Gato se vino abajo.  
 Se rompió media cabeza y se desconcertó un brazo,  
 6 tuvieron junta de médicos y también de cirujanos.  
 Uno le agarra las patas, otro le agarra las manos

8 y hay otro que en las orejas el pulso le está tomando.  
 Y meneando la cabeza en señal de desahuciarlo,  
 10 el médico en jefe exclama: —¡Siempre muere el desgraciado!  
 Que traigan al padre cura para que confiese al Gato  
 12 y que haga su testamento de todo lo que ha robado—.  
 Salió la Gata corriendo a sacar de su curato  
 14 al bendito padre cura, quien llega muy fatigado.  
 Y al enamorado luego, comienza su gran relato:  
 16 —“Acúsome, padre mío, que he robado buen tasajo,  
 mucho queso, longaniza es lo que he robado;  
 18 además, muchos chorizos y también un lomo asado”—.  
 A las once de la noche acabó medio maullando  
 20 y le trajeron gallina para darle tibios caldos.  
 La Gato se pone luto, los gatos capotes (pardos) largos,  
 22 y unos buenos funerales le hacen al señor don Gato.  
 Los ratones de contento se visten de colorado  
 24 y celebran un banquete por la muerte del tirano.  
 Y en su tumba le pusieron —“¡Aquí yace un desdichado!  
 26 No murió de tabardillo ni de dolor de costado,  
 su muerte fue ocasionada a causa de un beso dado  
 28 a su Gata tan querida, y murió por descuidado”—  
 A todos los que me escuchan y que sean enamorados,  
 30 no la del Gato les pase y mueran desconchiflados.

For additional Latin American sources containing the *Don Gato* ballad, see I. Aretz (1988), J. de D. Arais (1953), A. Campa (1976: nos. 12-13), M.S. de Cruz-Sáens (1986: 30-31), I. Dözl-Blackburn (1979: no. 120), L. Flury (1947: 41ff.), R. Laval (1928), P. Montesinos (1944), V.T. Mendoza (1942, 1951: 81 and 134-35, and 1956: no. 74), O. Plath (1946 and 1953), J.D. Robb (1980), E. Romero de Valle (1971: 377), G. A. Terrera (1948), and C. Vega (1944).

\* \* \*

### Musicological Commentary

Judging from the structure of Lorca's aforementioned unedited *Don Gato* text and from the second of his sister Isabel's sung versions (Ex. 2b = App. 2-b), which, according to her recollection, she and Federico sang in Granada during their youth, one will see by their coordination that hers was most likely the tune. Moreover, in our search for other tunes that could accommodate Lorca's unedited text, we not only encountered additional variants for Isabel's second tune, but discovered numerous melodic versions which differ widely from the unedited text's formal structure. Although our search was far from exhaustive, we would like to share the extent of our

gleanings from both published and unedited sources so as to convey a preliminary spectrum of the manifold tunes that have become associated with the *Romance del don Gato*.

What is interesting is that Lorca's text consists of a series of single verses, each of which constitutes a quatrain stanza (abīb, cdīd, efīf, etc.), wherein the third hemistich comprises the reiterative interjection «*Rañañado rañañado*» (different from Isabel's and all other interjections we have encountered to date), while the fourth hemistich repeats the text of the second:

- a Estando el señor don gato
- b en silla de [oro] esparto sentado,
- ī *rañañado rañañado*
- b en silla de esparto sentado.

The first (Ex. 1a) of the two tunes Isabel recorded exhibits four distinct hemistichs (abcd) which do not conform to Lorca's verse scheme. In spite of an initial leap of a 4th, it comprises a chain of descending melodic phrasal sequences (ABCD) which concludes on the third degree (e, based on *finalis c'*). To our knowledge, this melody constitutes a unique occurrence among the *Don Gato* tunes with which we are familiar. Yet, apart from its duple meter, Isabel's rendition is highly reminiscent of a *corrido* tune associated with the ballad *Bernal Francés* (Ex. 1b)<sup>27</sup> that is known throughout Mexico, southwestern United States, and Texas.

**Example 1a:** Isabel García Lorca (1st version) **Example 1b:** *Bernal Francés*

♩ = 185

Es - ta - bael se - ñor don Ga - to

sen - ta - do en su te - ja - do.

Le - ha - ve - ni - do la no - ti - cia

que sí quie - re ser ca - sa - do,

♩ = 75

En es - te plan de ba - rran - co\_\_\_,

sin sa - ber có - mo ni cuán - do\_\_\_

a - hí fu'on de seal - con - tró

Vi - ya - no con don Fer - nan - do\_\_\_

Isabel's second rendition (Ex. 2a) deserves closer scrutiny. Although she abruptly terminated the tune at the onset of the last melody phrase, her recollection of the text was also faulty,

27. Taken from S.G. ARMISTEAD (1992: 179); transcribed by I.J.K.

perhaps due to her advanced age. Nonetheless, her rendition is noteworthy, for it was linked, according to her aforementioned remark, to a tune that was also familiar to Lorca during their childhood.

- Example 2:** a) Isabel García Lorca (2nd version = App. 2-a)  
 b) P. Echevarría (1951: 117)  
 c) M. Asins Arbó (1987: 65)  
 d) M. García Matos (1951: I, no. 179)

Example 2 shows four musical variants (a, b, c, d) of a song. Variant a is in 2/4 time with a tempo of  $J = 140$ . It features three melodic phrases labeled A, B, and C. Phrase A is "Sen - ta - di - toen su te - ja - do", phrase B is "de si quie - re ser ca - sa - do ma - rra - ma miau, miau, miau", and phrase C is "de si quie - re ser ca - sa - do". Variant b is in 2/4 time with a tempo of Moderato. It features phrases A, B, and C. Variant c is in 2/4 time with a tempo of Andantino. It features phrases A, B, and C. Variant d is in 2/4 time with a tempo of  $J = 116$ . It features phrases A, B, and C. The lyrics are in Spanish and include the interjection "marrama miau, miau".

Inasmuch as the tune's formal structure comprises a quatrain strophe (AABC), whose extended third melody phrase (B) includes the interjection «*marrama miau, miau*», one should be cognizant of the internal relationships among the melodic segments of each phrase which can be depicted as:  $A^{w+z}A^{w+z}B^{x+i}C^{y+z}$ . The repeated phrase A also appears in variants 2b and 2c (from Valencia),<sup>28</sup> as well as in several other tune versions which will be discussed later.<sup>29</sup> A tune (Ex. 2d) from the village of Brunete, about twenty-two kilometers west of Madrid, preserves only melody phrase C.

Still, the most favored rendition, which enjoyed wide circulation throughout Spain and Latin America, is that which omits the repetition of phrase A. Example 3a, from Jaén, may serve as the prototype. Its tune-text relationship adheres to the following tripartite scheme:

$$A^{w+z}B^{x+i}C^{y+z},^{30}$$

a b+i**b**

28. Notice that the third melody phrase of Example 2c consists entirely of the interjection. Of the four examples, 2b exhibits what one would expect to be the proper textual distribution within a quatrain strophe.

29. The tunes collected by S. SEGÚI (1980: 157) and A. VALLEJO CISNEROS (1988: 105), conforming to the tripartite strophe (ABC), are also related melodically to Example 2b.

30. The same tune was confirmed by Tinnell's recorded renditions of the 63-year-old Teresa Navas González (App. 3-b), the 70-year-old Ibizan woman (App. 4) and her 37-year old daughter (App. 5), a 40-year-old Valencian woman (App. 7), a 35-year-old man from Badajoz (App. 8), and the recording made of the JESMAE "Granny" doll (App. 9). See also the tune published by the Sección Femenina (1975: 10).

**Example 3:** a) = App. 3-a

b) M. Trapero (1982: no. 21.1; transcribed by L. Siemens)

c) S. Córdoba y Oña (1948: I, no. 291)

d) J. Díaz, L. Díaz Viana, and J. Delfin Val (1978: II, 296)

e) A. Ciarra Irurita (1983: 79)

f) = App. 3-c

g) collected by S.G. Armistead and I.J. Katz (Summer, 1972)

The same tune, with slight variations, was also collected in Ingenio, Gran Canaria (Ex. 3b), Santander (Ex. 3c), Valladolid (3d), and Pamplona (3e). The rendition from Navas de San Juan (Jaén) (Ex. 3f = App. 3-c) may be considered a closely related version. Although it adheres to the tripartite strophe ABA, its relationship to Example 3a, considering the encircled tones  $\underline{d}$  and  $\underline{f}$  in the initial and following phrase, respectively, as an altered variant, can be depicted as  $A^{w+z}B^{x+i}A^{w+z}$ . S.G. Armistead and I.J. Katz collected variants in the villages of Calatañazor and Yanguas (Soria),<sup>31</sup> together with an additional fragmented variant (Ex. 3g) from the village of

31. To date their field recordings from Soria remains unedited. For details concerning their fieldwork, see S.G. ARMISTEAD and I.J. KATZ (1979a and 1979b).

Fuentecambrón whose initial melody phrase and concluding tones of phrase B yields a rendition that is quite erratic.

Among the many other peninsular tunes that have been registered for the *Don Gato* ballad, we have discovered tunes that were either markedly unique or could be linked to tune families which share similar melodic characteristics. Included among the unique specimens is the following unistrophe (A), in compound duple meter (6/8), that was collected by J. Amades and transcribed by J. Tomàs Pares (Ex. 4 = App. 10). The repeated first strophe carries verses 1 and 2, respectively, while the third repetition bears the refrain. The *pliego suelto* (App. 11), containing a Valencian text, is an exact copy of Amades' melody.

**Example 4** (= the tune accompanying Apps. 10 and 11):

*S'es - tà'l gua - po de Don Ga - tu en ca - di - ra d'or sen tat - llants.*  
*po - sant - se mit - ges de se - da i sa - ba - tes de bri*

*tra la ra ra la ra la ra, tra la ra ra la ra la ra*

Another version (Ex. 5a, from San Pedro Manrique [Soria]) is confined to an *ambitus* of a Minor pentachord (a-b-c'-d'-e'). Its tripartite structure (AAB') corresponds to the text aab'. In this case, the extended melody phrase B includes the refrain «*rumiau miau, miau*».

**Example 5a:** K. Schindler (1941: no. 802)

*Es - ta - bael Se - ñor Don Ga - to,*

*sen - ta - di - toen su te - ja - do, que ru-miau miau, miau, que ru-miau miau, miau.*

What is interesting is that Schindler's tune may represent an earlier melodic prototype from which subsequent variants and versions arose. Rendered in duple meter and excluding the initial anacrusis, it bears a marked resemblance to the first two measures of a triple-meter tune from Burgos (Ex. 5b). Although its last two phrases comprise a Minor tetrachord (d'-c'-b-a), it shares—with the former tune—the same cadential tones, as well as the concluding cadential progressions. The Burgos tune could have also accommodated Lorca's text. Both Castilian tunes, however, exhibit distinct metric differences; the former bears the strophic pattern AAB, whereas the latter, AABB'.

**Example 5b:** Antonio José (1980: II, no. 154 = App. 12-m):

Es - ta - bael se - ñor don Ga - to,  
 en si - lla deo - ro sen - ta - do, mu - rru mu - rru miau,  
 en si - lla deo - ro sen - ta - do.

From here we proceed to three other examples which bear a resemblance to the initial melody phrase of the Burgos tune. Here, however, the cadential portion of the initial phrase descends immediately to  $\underline{e}$  prior to concluding on the *finalis*. The first tune (Ex. 6a), a more elaborate example from the anonymous *El mundo de los niños*, displays the strophic structure AABAABA/B, wherein melody phrases A and I carry the interjections «¡chimbón!» and the repeated «¡Ay, chimbón, chimbón!», respectively. The second (Ex. 6b), a «canción infantil» which M. García Matos collected in the village of Brunete, about forty kilometers west of Madrid, was rendered without an anacrusis. It is a quatrain strophe (AABB') comprising distinct interjections at the close of its first, second, and third melody phrases. Melody phrase B, in both tunes, begins on the upper fifth degree ( $\underline{e}'$ ). A third tune (Ex. 6c, from Valladolid), constituting a quatrain strophe (AAAC) in the Minor mode, bears varied textual transformations of the interjection «burilito». An additional related variant can be found in M. D. de los Torres Rodríguez de Gálvez (1972: 49).

**Example 6a:** Anonymous (1969: 78-79 = App. 12-e):

*Allegretto*  
 A B  
 Es-tan-do el se-ñor don ga - to ¡chim-bón! en si - lla deo - ro sen - ta - do  
 A B  
 car-tas le ve-ní - an, car-tas ¡chim-bón! que ha-bí - a de ser ca - sa - do  
 I B  
 ¡Ay, chim-bón, chim-bón! ¡Ay, chim-bón, chim-bón! que ha-bí - a de ser ca - sa - do

**Example 6b:** M. Garía Matos (1951: I, no. 180)

(Place mus. ex. 6b here)

$\text{♩} = 100$

Es - ta - bael se - ñor don Ga - to, ¡Rau miau!

en si - lla deo ro sen - ta - do, Que rau miau, miau, miau

en si - lla deo - ro sen - ta - do.

**Example 6c:** J. Díaz Viana and M. Manzano (1989: II, 98 = App. 12-b)

(Place mus. ex. 6c here)

$\text{♩} = 96$   $\text{♩} = 64$

Es - ta - bael se - ñor ga - ti - to, bi - ru - li - to, bi - ru lao,

ha - cien - do me - dias de se - da, bi - ru - le - da

yun za - pa - ti - to pi - cao.

The following pair of tunes (Exs. 7a-b) differ from the previous set (Exs. 6a-c) in their formal structure and in the cadential portion of their initial phrases. Both were collected in Cáceres by B. Gil García. Each contains internal and external interjections. The former, from the village of Alcuésar, comprises a ‘circular’ distich (AB), whose *ambitus* spans a Minor 9th. The latter tune, also a distich from the village of Santiago de Carbajo, is confined to an octave. Notice the raised leading tone ( $\text{g}\sharp$ ) in its first phrase, as well as the Major pentachord which accompanies the refrain burden. Notice also the relationship of both tunes to the extended B phrase of Schindler’s example (5a).



**Example 7a:** B. Gil García (1931: I, canciones infantiles, no. 40)

Es - ta - bael se - ñor don ga - to ¡yo le pún!

sen - ta - di - toen su si - llón\_\_\_ ¡yo le pún, ca - ta - pún, ca - ta - pún!

**Example 7b:** B. Gil García (1931: I, canciones infantiles, no. 32 = App. 12-1):

Es - ta - bael se - ñor don ga - to ¡yo le pún!

sen-ta-di-toen un te - ja - do\_\_\_ ¡yo le pún, ca - ta - pún, yo le pún\_\_\_\_\_!

Turning briefly to the plagal Major modality which links the ensuing distich (8a) and tris-tichs (8b-c), one will see that their initial phrases are strikingly similar. Schindler's tune (Ex. 8a, from Soria) is in the plagal Major mode (*finalis f*) and bears a close resemblance to the triparti-te (AAB) tunes collected by Seguí (Ex. 8b, from Hortunas [Valencia]) and P. Piñero and V. Atero (Ex. 8c, from Arcos de la Frontera [Cádiz]), which span a Major 9th.

**Example 8a:** K. Schindler (1941: no. 562 = App. 12-r):

Es - ta - bael se - ñor Don Ga - to, o - lé plum\_\_\_

sen - ta - di - toen su te - ja - do, o - lé plum, ca - ta - plum, ca - ta - plum\_\_\_

**Example 8: b)** S. Seguí (1980: 155)

c) P. Piñero and V. Atero (1986b: no. 7)



Es - ta - bael se - ñor don Ga - to o - le púm,

Es - tan - doel se - ñor don Ga - toy o - le púm,

sen - ta - di - toen su - te - ja - do, o - le púm, ca - ta - púm, ca - ta - púm.

sen - ta - di - toen su - te - ja - do, o - le púm, ca - ta - púm, ca - ta - púm.

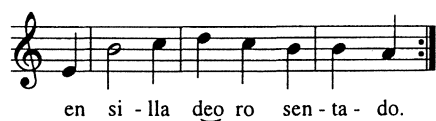
The following category consists of tunes (based on *finalis a*) whose initial phrase begins like the previous examples (particularly 5b), but which concludes on the lower fifth degree (e). Among them are several interesting variants, four of which (Exs. 9a-d) comprise a quatrain strophe (AAB<sup>x+i</sup>B<sup>x</sup>) that coordinates with the textual hemistichs aabib, cc<sub>d</sub>id, etc. The third hemistich includes the interjection. Their respective sources are: the Sección Femenina song anthology (Ex. 9a), S. Córdova y Oña (Ex. 9b), E.M. Torner's and J. Bal y Gay's *cancionero* (Ex. 9c, from Melide [La Coruña]), and M. Manrique de Lara's unedited ballad collection (Ex. 9d, from Seville). Notice, in Example 9a, the quasi-sequential relationship between melody phrases A and B. The interjection in Example 9b begins on the raised seventh degree (g). Manrique's transcription (Ex. 9d) suggests a rather lively rendition.

**Example 9a:** Sección Femenina (1966: II, 725 = App. 12-k):


♩ = 144

Es - ta - bael se - ñor don Ga - to,

en si - lla deo - ro sen - ta - do, miau, miau, mi - rri - miau,



**Example 9b:** S. Córdoba y Oña (1948: I, no. 292 = App. 12-n):

Allegro ♩ = 152

Es - ta - bael se - ñor don Ga - to,

en si - lla de o - ro sen - ta - do; *mia, miau, mi - rri - miáu;*

en si - lla de o - ro sen - ta - do.

**Example 9c:** E.M. Torner and J. Bal y Gay (1973: no. 675)

Es - tan - doel se - ñor don Ga - to,

en si - lla deo - ro sen - ta do *mu - ñáu mu - rru - ñáu*

en si - lla deo - ro sen - ta - do.

**Example 9d:** transcribed by M. Manrique de lara (unedited)

Es - tee - raun se - ñor don Ga - to,

sen - ta - doen si - llón do - ra - do ¡Ma - rra - mi - an, mi - an!

sen - ta - doen si - llón do - ra - do.

Examples 9e-f are distichs which also belong to this category. The former, collected by M. García Matos in Algete, a town northeast of Madrid, includes an interjection that appears in each melody phrase. The latter, taken from the children's songster edited by E.M. Torner (1936: no. 1) lacks the customary interjection, yet its cadential descent in melody phrase A includes the raised seventh degree. Inasmuch as this example could be considered an earlier prototype within this category, it appears likely that Torner may have simplified the tune for pedagogical reasons. Among all the tunes in this category, only Example 9e subscribes to a plagal Minor modality.

**Example 9e:** M. García Matos (1951: I, no. 214)

♩. = 69

Es - ta - bael se - ñor don ga - to, ¡O - lé, pún, ca - ta - pún!

sen - ta - di - toen su te - ja - do. ¡O - lé, pún, ca - ta - pún!

**Example 9f:** E.M. Torner (1936: no. 1)

*Allegretto*

Es - tan - doel se - ñor don Ga - to,

sen - ta - di - toen un te - ja - do, ja - do.

A category adhering to the strophic structure (|: AB: |A) is exemplified in Examples 10 a-c, which begin on the *finalis* g, leap to a reiterated fifth degree and return stepwise to the *finalis*

lis. Each tune is confined to a Minor pentachord and bears the repeated interjection in the fifth melody phrase. These examples were found in the publications of B. Gil García (Ex. 10a, from Campanario [Badajoz], duplicated in E.M. Torner (1936: no. 2), S. Córdoba y Oña (Ex. 10B, with slight melodic alterations,<sup>32</sup> and in J. Tomàs Pares and J. Romeu Figueras (Ex. 10c, from Badajoz), which appears to have been modeled on Gil García's notation and text underlay.

- Example 10:** a) B. Gil García (1931: I, canciones infantiles, no. 2)  
 b) S. Córdoba y Oña (1948: I, no. 232)  
 c) J. Tomàs Pares and J. Romeu Figueras (1954: no. 41 = 12-o)

a)  $\text{♩} = 176$   
 Sen - ta - doen si - yu de o - ro \_\_\_\_\_,  
 u - nah me - diah de se - da \_\_\_\_\_

b) *Allegro vivo*  $\text{♩} = 172$   
 Sen - ta - doen si - yu de o - ro \_\_\_\_\_,  
 u - nah me - diah de se - da \_\_\_\_\_

c)  $\text{♩} = 60$   
 Sen - ta - doen si - lla de o - ro \_\_\_\_\_  
 y uu - noas ma - pias - tide stos - da \_\_\_\_\_ blan - cos.  
 es - ta - bael se - ñor don Ga - to \_\_\_\_\_, con \_\_\_\_\_  
 yu - noh za - pa - ti - toh \_\_\_\_\_ blan - co.

a) 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>  
 es - ta - bael se - ñor don Ga - to \_\_\_\_\_, con \_\_\_\_\_  
 yu - nos za - pa - ti - tos \_\_\_\_\_ blan - cos.

b) \_\_\_\_\_  
 es - ta - bael se - ñor don Ga - to \_\_\_\_\_, con \_\_\_\_\_

c) \_\_\_\_\_  
 es - ta - bael se - ñor don Ga - to \_\_\_\_\_, con \_\_\_\_\_  
 yu - nos za - pa - ti - tos \_\_\_\_\_ blan - cos.

32. Its duplication, transposed to *finalis* d, can be found in *Mil canciones españolas* compiled by the Sección Femenina (1966: 724), where it was not properly acknowledged.

[1] [A]

a A - le ya - le pún, a - le ya - le pún, u - noh za - pa - ti - toh blan - co \_\_\_\_\_.

b A - té ya, le pum; a - té ya, le pum; u - nos za - pa - ti - tos blan - cos \_\_\_\_\_.

c Ha lé yha - le pun, ha - le yha le pun, u - nos za - pa - ti - tos blan - cos \_\_\_\_\_.

Each of the following tunes are related melodically to the preceding set (10a-c). They comprise distinct quatrain strophes, wherein melody phrase B includes the interjection. Spanning a Minor 9th, they exceed the *ambitus* of the preceding examples. The first (11a), collected by K. Schindler in Laina (Soria), bears the quatrain structure |: A<sup>x+z</sup>: |B<sup>y+i</sup>B<sup>y'z'</sup>. Motive 'x' resembles the cadential portion of phrase A of the previous examples, with its descending diatonic Minor pentachord. Motive 'x', which precedes it, ascends triadically from the lower fifth degree (g). Interestingly, the repetitive interjection *ay, ay, ay, ay, ay*, appended to the latter portion of melody phrase B, shares the same rhythmic pattern as those in Examples 20b-c. Schindler's example also displays interesting melodic relationships, as seen in the motives 'y' and 'z'.

- Example 11:** a) K. Schindler (1941: no. 695)  
 b) S. Seguí (1980: 156)  
 c) J.L. Pérez de Castro (1953: 355 = App. 12-f)

A *Allegro* x z

a Es - ta - bael Se - ñor Don Ga - to

b  $\text{♩} = 132$

c

**B**

a en si - lla deo - ro sen - ta - do, ay ay ay ay ay!

b sen - ta - di - toen un te - ja - do, ñam, ñan go - rri - ñan

c sen - ta - doen en si - lla deo - ro ma - rrau mau, miau, miau,

**C**

a en si - lla deo - ro sen - ta - do. etc.

b sen - ta - di - toen un te - ja - do.

c sen - ta - doen en si - lla deo - ro.

sen - ta - doen su si - lla deo - ro.

S. Seguí's transcription (Ex. 11*b*, from Aras de Puente [Valencia]), whose melody phrase B maintains the same rhythmic progression as Schindler's, concludes with the same descending Minor pentachord (motive 'z') as in Schindler's initial phrase. The tune from J.L. Pérez de Castro (Ex. 11*c*, from Figueras [Asturias]) displays mutually independent melodic lines throughout the rendition, save that its final cadential segment 'z"' comprises a descending Minor tetrachord. Like the earlier Schindler example (10*a*), it also spans a Minor 9th. Notice that melody phrase B contains two melodic segments, both of which bear the same textual distribution and rhythmic progressions as Examples 11*a* and 11*c*. It also carries a distinct interjection «*marrau mau, miau, miau*». All three tunes are related modally and subscribe to the formal structure |: A: |BB', wherein the extended phrase B includes the interjection. An additional example (11*d*), taken from the vocal arrangement by J. Salvador Martí, may be included in this category. Notice the melodic kinship of phrases B and C. Although Example 11*d* lacks the initial triadic segment, it is the only example with a raised *subtonium*.

**Example 11d:** J. Salvador Martí (n.d.: no. 5 = App. 12-p):

*Cómodamente y sin prisa*

Es - ta - bael se - ñor don Ga - to,  
 en si - lla deo - ro sen - ta - do, *miau miau mi ri miau*  
 en si - lla deo - ro sen - ta - do.

From the Peninsula tradition there remain two tunes which are unique. The first (Ex. 12), collected by K. Schindler in Herrera del Duque (Badajoz), is a distich ( $A^{x+y}B^{x+y}$ ). The motive-segments 'x' function as antecedents, while 'y', as consequents. Moreover, melody phrases A and B bear a distinct sequential relationship. The tune comprises a Major pentachord (based on *finalis*  $\mathfrak{f}$ ), with the raised *subtonium* ( $\mathfrak{e}$ ). It too lacks the customary interjection.

**Example 12:** K. Schindler (1941: no. 193)

Es - tan - doun Se - ñor ga - ti - to, *ti - ru - li - to,*  
 sen - ta - di - toen su te - ja - do, *ti - ru - ra - do, etc.*

The second tune (Ex. 13) served as an arrangement for voice and piano by E.M. Torner (1948: no. 3).<sup>33</sup> Here the strophic structure can be depicted as AAB $\overline{\text{BCC}}$ . Only phrases  $\overline{\text{BB}}$ , which are joined sequentially, include the interjection «*miarramiau*», whereas C repeats the rhythm of phrase A. Its mode is Minor (*finalis*  $\mathfrak{e}$ ) and its *ambitus*, a Minor 7th.

33. Torner compiled his *Cancionero* in London, where he continued his exile after the Spanish Civil War. It was conceived as a manual for teachers of the Spanish language who taught outside of Spain. All the songs contained therein were chosen purely from an artistic point of view and were presented as examples of the varied styles and forms of Spanish folk-song. It is unfortunate that he did not cite the sources nor provenance of the tunes upon which he based his arrangements.



**Example 13:** E.M. Torner (1948: no. 3 = App. 12-1)

*Moderato*

El se - ñor don Ga - toes - ta - ba  
 cuan - do le vi - nie - ron car - tas mia - rra - miau,  
 cuan - do le vi - nie - ron car - tas mia - rra - miau,  
 al que - rí - a ser - ca - sa - do, sa - do.

Among the earliest *Don Gato* tunes we possess from the Sephardic tradition were those collected and notated in Tetuán, Morocco by Manuel Manrique de Lara (1963-1929) during the summer of 1915 and possibly also in 1916. We present here the tunes from his unedited collection, each of which were sung without the customary interjection.

The first tune, a tripartite strophe (AAB) (Ex. 14a), is based on a Minor pentachord (*finalis g*), below which the raised *subtonium f#* appears momentarily in phrase A as a lower neighbor. The underlying dotted-rhythmic patterns permeating each melody phrase suggest a parody on the tango, whose origin in the suburbs of Buenos Aires at the turn of the century soon became highly popular throughout western Europe. It is interesting that Manrique provided two distinct readings of the tune, the second of which (Ex. 14b) he notated in a compound duple meter (6/8), conjecturing that it was an older rendition. Notice that the encircled notes in phrases A' and B, copied from his original manuscript, differ from his conjectural notation.

**Examples 14a-b:** transcribed by M. Manrique de Lara; see S.G. Armistead (1978: W1.1a-b):

*Allegretto* [ritmo exacto moderno]  
 Es - tá - ba - seel ga - to ne - gro  
*[Allegretto]* [ritmo antiguo conjetural]

**A'**

a a - pa - ra - doen su te ja - do\_\_\_

b

**B**

a con la ma-noen la me - ji - lla y la o - traen su cos - ta - do\_\_\_.

b lao - tra en el\_\_\_ cos - ta - do\_\_\_\_\_.

Manrique's second tune (Ex. 14c) bears the same mode, formal and rhythmic structure, and range. However, here the *subtonium*  $\underline{f}$  is not raised, nor is its initial cadential tone ( $\underline{a}$ ) the same as in the previous example. Again, Manrique added a conjectural transcription (Ex. 14d).

**Examples 14c-d** (= App. 13-c): transcribed by M. Manrique de Lara: see S.G. Armistead (1978: W1.2b-c)

**c** *Allegretto* (ritmo exacto moderno):

c Es - tá - ba - seel se - ñor ga - to\_\_\_  
sen - ta - di - toen su te - ja - do\_\_\_

**d** *Allegretto* (ritmo antiguo conjetural):

d Es - tá - ba - seel se - ñor ga - to\_\_\_,  
sen - ta - di - toen su\_\_\_ te - ja - do\_\_\_,

**c**

c con la ma-noen la cin - tu - ra y la o - traen el cos - ta - do\_\_\_.

**d**

d lao tra en el\_\_\_ cos - ta - do\_\_\_\_\_.

Manrique's third tune (Ex. 15), a quatrain strophe (ABCD) in the plagal Major mode (*finalis*  $\underline{f}$ ) is "circular", concluding on the raised *subtonium*  $\underline{e}$ . In comparison to its Moroccan counterparts, it is quite florid.<sup>34</sup>

**Example 15:** transcribed by M. Manrique de Lara; see S.G. Armistead 1978: W1.2a)

*Lento*

Es - tá - ba - seel se - ñor ga - to  
 sen - ta - di - toen su te - ja - do,  
 con la ma - noen la cin - tu - ra  
 y la o - traen el cos - ta - do.

An additional tune collected and transcribed by A. de Larrea Palacín (Ex. 16a) and confirmed by S. Weich-Shahak's transcription (16b) exhibits a tripartite strophe (ABC; based on *finalis*  $\underline{c}$ ), the first melody phrase of which carries a full textual verse, while each of the remaining phrases carry hemistichs. Inasmuch as both tunes share the same phrasal cadential tones, the former's initial melody phrase comprises a Major hexachord, whereas the latter, a Major pentachord. Notice the rhythmic differences in the respective transcriptions. Interestingly, Larrea's tune was also sung to the *endecha* «Muerte, que todos convidas...» (Larrea 1954: III, M.133), whose text is underlaid in brackets in Example 16a.<sup>35</sup>

34. MANRIQUE appended an interesting note to his transcription: "Los chicuelos judíos de Tetuán cantan esta romance, por burla, aplicándole en ocasiones la música de la[s] melodías fúnebres de Tishave. Así el romance original «Malato está el hijo del rey» [i.e., *Muerte del príncipe don Juan (á-a)*] y una parodia tienen música idéntica" Here, Manrique was referring to the *endechas* or funeral dirges, which are sung during the week preceding the ninth day of the Hebrew month Ab, to commemorate the destruction of the First and Second Temples in Jerusalem.

35. This is one of the texts which was studied by M. ALVAR (1969: 163-81). See also M. P. DÍAZ MÁS (1977: 184-86).

**Example 16:** a) Larrea Palacín (1954: III,M.144 [with *endecha* text underlay M.133] = App. 13-a)

b) S. Weich-Shahak (1992: no. 49 = App. 13-b)

$\text{♩} = 144$  [ $\text{♩} = 76$ ]

a

Es - ta - ba - seel se - ñor don Ga - to sen - ta - di - toen su - te - ja - do  
 [Muer-te quea to - dos con vi - das, di - me que sön tus can - ta - res

$\text{♩} = 84$

b

Es - ta - ba Se - ñor don Ga - to sen - ta - di - toen su te - ja - do

a

con la ma - - - no en la cin - tu - ra  
 son tris - tu - - - ras y pe - sa - res

b

con la ma - - - no en la cin - tu - ra

a

yo - tra ma - - - no en el cos - ta - do.  
 al - tas vo - - - ces do - lo - ri - das.]

b

y la o - - - tra el cos - ta - do.

From the Portuguese tradition, we include two examples which were collected by S. G. Armistead in the province of Trás-os-Montes during July 1980. The first (Ex. 17) comprises two sung distichs, the second of which has been transcribed here (due to the fact that the ballad's initial words were not recorded). The latter phrase (B) bears the second hemistich plus the interjection «*Ramanhanum, nhum, nhum, nhum*». Here we are dealing with the plagal Major mode (*finalis f*), whose concluding cadential tone (b) places the tune in the 'circular' category.

**Example 17:** S.G. Armistead, *et al.* (1998: no. 46A = App. 14-a):

$\text{♩} = 145$

v. 2: L'han ro - to sie - te cos - ti - llas



The second tune (Ex. 18, from Caçarelhos [c. de Vimioso]) is a simple distich (AB) without the customary interjection. It is based on a Major tetrachord (*finalis f*), with a raised *subtonium*.

**Example 18:** S.G. Armistead, *et al.* (1988: no. 46B = App. 14-b)



Although *Don Gato* was widely diffused throughout the New World (Central and South America, the Caribbean, and southwestern United States), more texts than tunes have actually been recorded. Apart from the tunes G. Beutler collected in Colombia (1969: nos. 40 and 41), which are basically variants of Example 3, we found several published examples from Chile, Guatemala, and Mexico.

The first (Ex. 19, from Santiago, Chile) is a duple-meter quatrain strophe in the Major mode, the first three melody phrases of which are rendered in the same rhythmic pattern.

**Example 19:** Á. Barros and D. Danneman (1970: 108 = App. 15-b)

The second (Ex. 20, from Guatemala) comprises a simple distich (AB), to which two textual verses were underlaid. In spite of the missing sixth degree (d), the mode is definitively in the plagal Major mode (*finalis* f).

**Example 20:** C. Navarette (1963: 208 = App. 15-e):

Es - ta - bael se - ñor don Ga - to  
 es - tre - nan-do me - dias blan - cas

sen - ta - dogn si - lla de o - ro \_\_\_\_  
 y za - pa toa - cha - ro - la - do \_\_\_\_.

Three Mexican examples follow. The textual rendition of the first (Ex. 21, from Mexico, D.F.), is similar to the preceding example. An initial audition of the tune, will immediately reveal that it is actually based on *finalis* d, upon whose dominant tone (a) it begins and ends. Notice also the sequential and rhythmic alignment of its melody phrases.

**Example 21:** V.T. Mendoza (1939: 380 = App. 15-j):

Ya mu - rióel se - ñor don Ga - to,  
 en - tre cua - tro zo - pi - lo - tes

ya lo lle - van aen - ter - rar:  
 yun ra - tón de sa - cris - tán.

The second (Ex. 22; melody from Oaxaca) is a simple quatrain, based on *finalis* f, which concludes on the fifth degree (a). Its notated scalar configuration comprises a minor pentachord (g-a-b-c'-d'). The odd and even numbered melody phrases adhere strictly to isometric rhythms.

**Example 22:** V.T. Mendoza (1939: 382-83 = App. 15-m):

Es - ta - bael se - ñor don Ga - to \_\_\_\_

sen - ta - di - to en su te - ja - do\_\_\_\_,  
cal - za - do de me - dia blan - ca\_\_\_\_  
y su za - pa - ti - to ba - jo\_\_\_\_\_.

Finally, our last example (23, from Mexico, D.F.) displays the quatrain structure AABB'. Here the modality is plagal Major (based on *finalis c'*). It is entirely isometric.

**Example 23:** V.T. Mendoza (1956: no. 74)

Es - ta - ba un ga - to sen - ta do  
con su som - bre - ro de la - do  
co - mo va - lien - te sol - da - do.

**References consulted**

- ALVAR, Manuel. 1969. *Endechas judeo-españolas*. Madrid: Instituto Arias Montano.  
 ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, Xosé María. 1972. *Cantares de cego*. Vigo. Ediciones Castrelos (Colección Castrelos, 1972 («O Moucho», no. 24).  
 AMADES, Joan. 1951. *Folklore de Catalunya: Cançoner (Cançons-refranys-endevinalles)*. Barcelona: Editorial Selecta.  
 ———. 1989. *Costumari Català. El curs de l'any*. Barcelona: Salvat Editores.  
 ANONYMOUS. (undated). *Pliego suelto* (from Valencia)  
 ———. 1969. *El mundo de los niños*. Barcelona: Salvat Editores.

- . 1981. *Poemas, canciones y juegos infantiles*. Bilbao: Cantábrico. (Vol. V of *Cuentos de ayer para niños de hoy*).
- ANTONIO, José. 1980. *Colección de cantos populares burgaleses (Nuevo cancionero burgalés)*. Madrid: Unión Musical Española. 2 vols.
- ARETZ, Isabel. 1988. “La música tradicional venezolana en la obra del maestro Vicente Emilio Sojo”, *Revista Musical de Venezuela*, 9/26 (Caracas) [73]-109.
- ARIAS, Juan de Dios. 1953. “Romances y dichos santandereanos”, *Bolívar*, no. 16 (Bogotá), 137-65.
- ARMISTEAD, Samuel G. 1978. *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*. Madrid: Cátedra Seminario-Menéndez Pidal. 3 vols.
- . 1992. *The Spanish Tradition in Louisiana. I. Isleño Folkliterature*. With musical transcriptions by Israel J. Katz. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.
- , and Joseph H. Silverman, con la colaboración de Oro A. Librowicz. 1977. *Romances judeo-españoles de Tánquer* (recogidos por Zarita Nahón). Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal.
- , and Israel J. Katz. 1979a. “El Romancero tradicional en la provincia de Soria”, *Celtiberia*, no. 58 (Soria), 163-72.
- . 1979b. “In the Footsteps of Kurt Schindler”, in Antonio Sánchez Romeralo, Diego Catalán, and Samuel G. Armistead, eds., *El Romancero hoy: Nuevas fronteras* (Madrid: Gredos), Vol. II, pp. 257-66.
- , and Zília Osório de Castro, Manuel da Costa Fontes, Israel J. Katz, and Candace Slater. 1998. *Cancioneiro Tradicional de Trás-os-Montes*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- ASÍNS ARBÓ, Miguel. 1987. *Cancionero popular de la Valencia de los Años 20*. Valencia: Biblioteca Gráfica.
- BAL Y GAY, Jesús. 1963. “La música en la Residencia”, *Residencia* (Mexico, commemorative issue, December), 77-80.
- BARDI, Ubaldo. 1981. “Federico García Lorca, Musician: Equipment for a Bibliography”, *García Lorca Review*, 9/1 (SUNY Brockport, New York), 30-42.
- BEUTLER, Gisela. 1969. *Studien zum spanischen Romancero in Kolumbien in seiner schriftlichen und mündlichen Überlieferung von der Zeit der Eroberung bis zur Gegenwart*. Heidelberg: Carl Winter Universitäts-verlag.
- BRAGA, Theóphilo. 1907. *Romanceiro geral português. II. Romances de aventuras, históricos, legendarios e sacros*. Lisbon: Manuel Gómes.
- CABALLERO, Fernán [pseud. for Cecilia Böhl de Faber y Larrea]. 1873. *Cosa cumplida... solo en la otra vida. Dialogos entre la juventud y la edad madura*. Leipzig: F. A. Brockhaus.
- CADILLA DE MARTÍNEZ, María. 1940. *Juegos y canciones infantiles de Puerto Rico*. San Juan: Baldrich.
- CAMPA, Arthur León. 1933. *The Spanish Folksong in the Southwest*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- . 1946. *Spanish Folk-Poetry in New Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- . 1976. *Hispanic Folklore Studies of...* With an introduction by Carlos E. Cortés. New York: Arno.
- CARRIZO, Juan Alfonso. 1934. *Cancionero popular de Jujuy*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.



- CASARES RODICIO, Emilio. 1986. "Música y músicos de la generación del 27", in E. Casares Rodicio, ed., *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939* (Madrid: Ministerio de Cultura), pp. 20-34.
- . 1992. "El Lorca músico", in Frédéric Deval, ed., «*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*». De *Federico García Lorca à Maurice Ohana* (Avignon: Actes Sud/Junta de Andalucía), pp. 113-25.
- CATALÁN, Diego. 1969. *La flor de la marañuela: Romancero general de las Islas Canarias*. Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal-Gredos. 2 vols.
- . 1970. *Por campos del romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*. Madrid: Gredos.
- , and Mariano de la Campa, et al. 1991. *Romancero general de León: Antología 1899-1989*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal - Diputación Provincial de León. 2 vols.
- CIARRA IRURITA, Alejandro. 1983. *Canciones populares infantiles en las calles de Pamplona (Años 40)*. Madrid: Editorial Música Mundana.
- COELHO, Francisco Adolfo. 1887-89. "Notas e paralelos folklóricos: IV. Romance de D. Gato", *Revista Lusitana*, 1 (Porto), 320-25.
- CÓRDOVA Y OÑA, Sixto. 1948. *Cancionero infantil español. Cancionero popular de la provincia de Santander*. Santander: Aldus. Vol. I.
- COSSIO Y MAZA, José María de, and Tomás Maza Solano. 1933-34. *Romancero popular de la Montaña: Colección de romances tradicionales*. Santander: Sociedad Menéndez y Pelayo. 2 vols.
- COSTA FONTES, Manuel da. 1997. *O Romanceiro Português e Brasileiro: índice temático e bibliográfico*. Com seleções e comentário musical de Israel J. Katz e correlação pan-europeia de Samuel G. Armistead. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, Ltd.
- , with the collaboration of Maria-João Câmara Fontes. 1987. *Romanceiro da Província de Trás os Montes (Distrito de Bragança)*. Coimbra: Universidade. 2 vols.
- CRUZ-SÁENS, Michèle S. de. 1986. *Romancero tradicional de Costa Rica*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.
- CHACÓN Y CALVO, José María. 1914. "Romances tradicionales de Cuba", *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, 18 (Havana), 45-121.
- CHECA BELTRÁN, José. 1981. *A propósito de una nueva recolección de romances en la provincia de Jaén*. Tesina. Universidad Complutense de Madrid: Facultad de Filología.
- DANNEMANN, Raquel Barros and Manuel. 1970. *El romancero chileno*. Santiago: Universidad.
- DE PAEPE, Christian. 1992. *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca. Vol. I. Manuscritos de la obra poética de madurez*. Madrid: Ministerio de Cultura-Dir. de Archivos Estatales-Fundación Federico García Lorca.
- DEVOTO, Daniel. 1950. "Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca", *Filología*, 2/3 (Buenos Aires), 292-341.
- . 1956. "García Lorca y los romanceros", *Quaderni Ibero-Americano*, nos. 19-20 (Turin) 249-51.
- DÍAZ, Joaquín. 1977. *25 canciones tradicionales renovadas por...* Madrid: Ediciones Quiroga.
- . 1980. *Temas del Romancero en Castilla y León*. Valladolid: Ayuntamiento (*Cuadernos de Trabajo*, no. 3)
- . 1981. *Cien temas infantiles*. Valladolid: Centro Castellano de Estudios Folklóricos.
- , and Luis Díaz Viana. 1982. *Romances tradicionales de Castilla y León*. Madison, Wisconsin: Hispanic Seminary of Medieval Studies.

- , and José Delfin Val. 1978. *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid. Vol. I. «Romances tradicionales»*. Valladolid: Institución Cultural Simancas.
- . 1979. *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid. Vol. II. «Romances tradicionales»*. Valladolid: Institución Cultural Simancas.
- DÍAZ MÁS, María Paloma. 1977. “Poesía luctuosa judeo-española”, *Memoria de Licenciatura*. Madrid: Universidad Complutense.
- DÍAZ VIANA, Luis, Miguel Manzano Alonso, et. al. 1989. *Cancionero popular de Castilla y León: Romances, canciones y danzas de tradición oral*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, Diputación Provincial. Vol. I.
- DÖLZ-BLACKBURN, Inés. 1979. *Antología crítica de la poesía tradicional chilena*. Mexico. Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro. 1951. *Cancionero musical popular manchego*. Madrid: C.S.I.C.
- ESCUADERO, María Pilar. 1988. *Cuentos musicales*. Especialidad de Preescolar e Inicial. Madrid: Real Musical.
- ESPINOSA, Aurelio M. 1932. “Traditional Spanish Ballads in New Mexico”, *Hispania*, 15/2 (Baltimore), 89-102.
- FERNÁNDEZ-MONTESINOS, Manuel. 1985. *Descripción de la Biblioteca de Federico García Lorca (Catálogo y estudio)*. Tesina para la licenciatura presentada en la Universidad Complutense, Madrid.
- FIGUEROA, Agustín de. 1935. “Un gran éxito de Anfistora. Peribañez y el comendador de Ocaña”, *Ahora* (Madrid, 27 January), 39.
- FLURY, Lázaro. 1947. *Danzas folklóricas argentinas*. Buenos Aires: Ciodia y Rodríguez.
- FUENTES, Tadea. 1991. *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad.
- GARCÍA DEL DIEGO, Pilar. 1948. “El testamento del gato”, *RDTP*, 4 (Madrid), 306-07.
- GARCÍA LORCA, Federico. 1922. “El cante jondo (Primitivo canto andaluz)”, reprinted in *Antaneus*, 21-22 (Spring-Summer, 1976), 189-207 and in Arturo del Hoyo, ed., *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1986), Vol. III, pp. 195-216.
- . 1986. *Obras completas*, Vols. I-III. Madrid: Aguilar. «Letra y partituras» in Vol. I, pp. 1115-133, and Vol. II, pp. 1153-1200. «Las conferencias» in Vol. III.
- . 1997. *Epistolario completo*. Edited by Andrew A. Anderson and Christopher Maurer. Madrid: Catédra.
- GARCÍA LORCA, Isabel. 1986. “Recuerdos de infancia”, in Laura Dolfi, ed., *L'impossible/ posible di Federico García Lorca* (Naples: Edizione Scientifiche Italiane), pp. 11-19.
- GARCÍA MATOS, Manuel. 1951, 1952, 1960. *Cancionero popular de la provincia de Madrid*. Barcelona-Madrid: Instituto Español de Musicología, C.S.I.C. 3 vols.
- GIBSON, Ian. 1985. *Federico García Lorca. I. De Fuente Vaqueros a Nueva York, 1898-1927*. Barcelona: Grijalbo.
- . 1986, “Lorca y la música”, in Emilio Casares Rodicio, ed. *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939*. Madrid: Ministerio de Cultura), pp. 81-83.
- . 1989. *Federico García Lorca. A Life*. New York: Pantheon Books.
- GIL GARCÍA, Bonifacio. 1931. *Cancionero popular de Extremadura*. Valls: E. Castells. Vol. I. [Segunda edición. Badajoz: Diputación Provincial, 1961.]
- , ed. 1964. *Cancionero infantil: Antología*. Madrid: Taurus.

- HALFFTER, Rodolfo. 1986. "Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27", in Emilio Casares Rodicio, ed., *La música en la Generación del 27* (Madrid: Ministerio de Cultura), pp. 38-42.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. "Romances en América", *Cuba Contemporánea*, 3/4 (Havana), 347- 66.
- , and Bertram D. Wolfe. 1925. "Romances tradicionales en México" in *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal* (Madrid: Hernando), Vol. II, pp. 375-90.
- LARREA PALACÍN, Arcadio de. 1954. *Canciones rituales hispano-judías*. Madrid: Instituto de Estudios Africanos, C.S.I.C.
- LAVAL, Ramón. 1928. "Nuevas variantes de romances populares [from Chile]", *Archivo de folklore cubano*, 3/4 (Havana), 16-26.
- LEITE DE VASCONCELLOS, José. 1958-1960. *Romanceiro português*. Coimbra: Universidade. 2 vols.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio ("Demófilo"). 1981. "Miscelánea: Alicantiñas", *El Folklore Andaluz. 1882 á 1183 Sevilla* (Seville-Madrid: Excmo. Ayuntamiento de Sevilla /Editorial «Tres-Catorce-Diecisiete»), pp. 371-73.
- MANRIQUE DE LARA, Manuel (MS-Córdoba).
- MARTÍNEZ RUIZ, Juan. 1963. "Poesía sefardí de carácter tradicional (Alcazarquivir)", *Archivum*, 13 (Oviedo), 79-215.
- MAURER, Christopher. 1986. "Lorca y las formas de la música", in Andrés Soria Olmedo, ed., *Lecturas sobre Federico García Lorca* (Granada: Comisión Nacional del Cincuentenario), pp. 237-50.
- MENDOZA, Vicente T. 1939. *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*. Mexico: Universidad.
- . 1942. "La canción del gato en México", *Folklore*. Boletín del Departamento de Folklore del Instituto de Cooperación, Universitaria de los Cursos de Cultura Católica, 5 (Buenos Aires), 47-48.
- . 1951. *Lírica infantil de México*. Mexico: El Colegio de México.
- . 1956. *Panorama de la música tradicional de México*. Mexico: Imprenta Universitaria (Estudios y fuentes del Arte de México, VII).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. 1945. *Antología de poetas líricos castellanos*. Segunda edición. Santander: C.S.I.C. (Edición Nacional de las Obras completas de Menéndez Pelayo).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. 1928. *El Romancero. Teorías e investigaciones*. Madrid: Páez (Biblioteca de Ensayos, 3).
- . 1953. *Romancero hispánico (Hispanico-portugués, americano y sefardí)*. Madrid: Espasa-Calpe. Vol. II.
- . 1958. "Los romances tradicionales en América", *Los romances de América y otros ensayos* (Madrid: Espasa-Calpe), pp. 13-46 [Primera edición, 1939].
- MONTOYA, Juan Hidalgo. 1975. *Cancionero popular infantil español*. Tercera edición. Madrid: Antonio Carmona.
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel. 1882. *Romancerillo catalán: Canciones tradicionales*. Segunda edición. Barcelona: Alvaro Verdager.
- MONTESINOS, Pedro. 1944. "Documentación folklórica: Romances coloniales recogidos en Venezuela", *Revista del Instituto Pedagógico Nacional*, 1/2 (Caracas), 151-53; 1/3, 254-56.
- NAVARETTE, Carlos. 1963. "El romance tradicional y el corrido en Guatemala", *Universidad de San Carlos: Publicación Cuatrimestral*, 49, 181-254.

- NOGALES BELLO, Jaime. 1982. "Aportación a la musicografía de García Lorca", *Ritmo*, 52/521 (Madrid), 22-25.
- ONÍS, Federico de. 1986. "Lorca folklorísta", in Emilio Casares Rodicio, ed. *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca 1915-1939* (Madrid: Ministerio de Cultura), pp. 84-88.
- PEDROSA, José Manuel. 1995. *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- PÉREZ DE CASTRO, José Luis. 1953. "El testamento del gato y una canción de corro en Figueras (Asturias)", *RDTP*, 9 (Madrid), 350-57.
- PERSIA, Jorge de. 1986. "La música en la Residencia de Estudiantes", in Emilio Casares Rodicio, ed. *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939* (Madrid: Ministerio de Cultura), pp. 47-63.
- . 1992. *I Concurso de Cante Jondo*. Edición conmemorativa 1922. Prólogo de Antonio Gallego Morell. Granada: Archivo Manuel de Falla.
- PETERSEN, Suzanne H., José Antonio Cid, Flor Salazar, and Ana Valenciana, with the collaboration of Barbara Fernández e Concepción Vega. 1982. *Voces nuevas del romancero castellano-leones*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal (Archivo Internacional Electrónico del Romancero, 1-2; directed by Diego Catalán).
- PIÑERO, Pedro, and Virtudes Atero. 1986a. *Romancero andaluz de tradición oral*. Seville: Biblioteca de la Cultura Andaluza.
- . 1986b. *Romancerillo de Arcos de la Frontera*. Cádiz: Diputación Provincial.
- PITTALUGA, Gustavo. 1960. *Canciones del teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Unión Musical Española.
- PLATH, Oreste. 1946. *Folklore chileno: aspectos populares infantiles*. Santiago: Prensa de la Universidad de Chile. [Originally printed in *Anales de la Universidad de Chile*, 104/61-62 (1946), 203-317.]
- . 1953. "El romance en la tradición santandereana [Columbia]", *Bolívar*, no. 16 (Bogotá), 137-65.
- ROBB, John Donald. *Hispanic Folkmusic in New Mexico and the Southwest: A Self-Portrait of a People*. Norman: University of Oklahoma Press.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco. 1892-93. *Cantos populares españoles*. Seville: Álvarez & Cía.
- ROMERO DE VALLE, Emilia. 1971. "Juegos infantiles tradicionales en el Perú", in Fernando Anaya Montoya and Luz Gorráez Arcaute, eds., *25 Estudios de Folklore: Homenaje a Vicente T. Mendoza y Virginia Rodríguez Rivera* (Mexico City: Universidad Nacional Autónoma), pp. 329-405.
- SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. 1976. *La Barraca. Teatro Universitario*. Madrid: Biblioteca de la Revista de Occidente.
- . (Unedited Ms.). "Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca". En la Fundación Federico García Lorca (Madrid). Partituras por Ángel Barja.
- SALVADOR MARTÍ, José. n.d. *Canciones para el pueblo*. Valencia: Mundial Música.
- SCHINDLER, Kurt. 1941. *Folk Music of Spain and Portugal*. New York: The Hispanic Institute, Columbia University. [Edición facsímil, eds. Israel J. Katz y Miguel Mansano Alonso. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, Diputación Provincial / New York: The Hispanic Institute, 1991.]
- SECCIÓN FEMENINA DE F.E.T. Y DE LAS J.O.N.S, comp. 1966. *Mil canciones españolas*. Madrid: Editorial Almena. 2 vols.

- , comp. 1975. *Iniciación. Educación musical preescolar*. Madrid: Editorial Alemana.
- SEGUÍ, Salvador, et al. 1980. *Cancionero musical de la provincia de Valencia*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial.
- SERRA I BOLDÚ, Valerio. 1934. "Folklore infantil", in Francisco Carreras y Candi, ed. *Folklore y costumbres de España* (Barcelona: Alberto Martín), Vol. II, pp. 537-98.
- STANFORD, E. Thomas. 1966. "Three Mexican Indian Carnival Songs", *Ethnomusicology*, 10/1 (Middletown), 58-69.
- TERRERA, Guillermo Alfredo. 1948. *Primer cancionero popular de Córdoba: investigación científica folklórica*. Córdoba: Imprenta de la Universidad.
- TINNELL, Roger D. 1993. *Federico García Lorca y la música. Catálogo y Discografía de las «Canciones populares antiguas» y de música basada en textos lorquianos*. Madrid: Fundación Juan March en cooperación con la Fundación Federico García Lorca. Segunda edición. (Madrid, 1998).
- . 1995. "La «Canción novísima de los gatos»: Poesía inédita de Federico García Lorca", *Letras de Deusto*, 25/68 (Bilbao), 9-25.
- TOMÁS, Juan, and José Romeu Figueras, eds. 1954. *Cancionero escolar español. Colección de cantos tradicionales*. Grado I. Selección, revisión y ordenación por... Ilustraciones de Juan Llongueres Galí. Barcelona-Madrid: Instituto Español de Musicología, Instituto «San José de Calasanz» de Pedagogía, C.S.I.C.
- TORNER, Eduardo M[artínez], comp. 1920. *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Madrid: Nieto & Cía.
- . 1936. *El folklore en la escuela*. Madrid: Revista de Pedagogía.
- , comp. 1948. *Cancionero musical español*. London: George G. Harrap and Company, Ltd.
- , and Jesús Bal y Gay. 1933. "O Folklore musical de Melide", *Terra de Melide* (del Seminario de Estudios Gallegos), published by NOS (Santiago), 539-66.
- . 1973. *Cancionero gallego*. La Coruña: Fundación Pedro Barré de la Maza, Conde de Fenosa. 2 vols.
- TORRALBA, José. 1980. "Las armonizaciones y transcripciones musicales de Federico García Lorca", *Retama*, no. 31 (Cuenca), 41-51.
- TORRES, Jorge, comp. 1995. *Recholhas Xarabanda: 1: Romances tradicionais e Cantigas Narrativas*. Funchal: Xarabanda.
- TORRES RODRÍGUEZ DE GÁLVEZ, María Dolores de. 1972. *Cancionero popular de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.
- TRAPERO, Maximiano. 1982. *Romancero de Gran Canaria*. Transcripción y estudio de la música de Lothar Siemens Hernández. Las Palmas: Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas.
- TREND, J[ohn] B[rand]. 1956. *Lorca and the Spanish Poetic Tradition*. Oxford: Basil Blackwell.
- VALENCIANO, Ana. 1989. "Survival of the Traditional *Romancero*: Field Experience", in Ruth H. Weber, ed., *Hispanic Balladry Today* (New York: Garland Publishing, Inc.), pp. 26-52.
- VALLEJO CISNEROS, Antonio. 1988. *Música y tradiciones populares*. Ciudad Real: Biblioteca de Autores y Temas Manchegos, Diputación Provincial. [First ed., 1980]
- VEGA, Carlos. 1944. *El gato*. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música.
- VICUÑA CIFUENTES, Julio. 1912. *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona.

WEICH-SHAHAK, Susana. 1992. *Música y tradiciones sefardíes*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, Diputación Provincial.

## Formal, Modal and Metrical Aspects (Analytical Chart)

### I. Formal Structure (and text-tune relationship):

The upper case letters along the left margin represent melody phrases, while those in lower case letters (enclosed in parenthesis) indicate their corresponding textual hemistichs. Underlined pairs of lower case letters represent the joining of textual hemistichs which were sung as protracted melody phrases. Repeat marks are shown as |: :|.

#### Unistrophe

A (ab) 3 strophes [=AA'R] (ab/cd/r): **4**

#### Distichs

AB (a/b): **18, 20** (2 strophes)

AB (a/bi): **17**

AB [= A<sup>x+i</sup>B<sup>y+i</sup>] (ai/bi'): **7a-b, 8a, 9e**

#### Tripartite strophes

|:A:|B [= |:A:|B<sup>x+i</sup>] (|:a:|bi): **5a**

|:A:|B [= |:A<sup>x+i</sup>:|B<sup>y+i</sup>] (ai/bi'): **8b-c**

AA'B (a/b/cd): **14a-b**

ABC [= A<sup>w+z</sup>B<sup>x+i</sup>C<sup>y+z</sup>] (a/bi/b): **3a-f**

ABC (ab/c/d): **16a-b**

#### Quatrain strophes

|:A:|AB [= |:A<sup>x+i</sup>:|A<sup>x+i</sup>B] (|:a:|bi/c): **6c**

|:A:|:B:| (|:a:|:b:|): **9f**

|:A:|BB' [= |:A:|B<sup>x+i</sup>B<sup>x</sup>] (|:a:|bi/b): **6b**

|:A:|BB' [= |:A:|B<sup>x+i</sup>B<sup>x</sup>] (|:a:|bi/b): **9a-d**

|:A:|BB' (|:a:|bi/b): **11d**

|:A:|BB' [= |:A<sup>x+z</sup>:|B<sup>y+i</sup>C<sup>y+z</sup>] (|:a:|bi/b): **11a**

|:A:|BC [= |:A<sup>x+z</sup>:|BC<sup>w+z</sup>] (|:a:|bi/b): **11b**

|:A:|BC [= |:A<sup>x+z</sup>:|BC<sup>v+z</sup>] (|:a:|bi/b): **11c**

|:A:|BC [= |:A<sup>v+z</sup>:|B<sup>x+i</sup>C<sup>y+z</sup>] (|:a:|bi/b): **2b**

|:A:|BC [= |:A<sup>v+s</sup>:|B<sup>t+i</sup>C<sup>y+z</sup>] (|:a:|bi/b): **2d**

|:A:|BB' [= |:A:|B<sup>x+i</sup>B<sup>x</sup>] (|:a:|bi/b): **5b**

|:A:|BB' (|:a:|b/c): **23**

AABB (a/b/cd/cd): **14c-d**

AABB' (abcd): **23**

AABC [= A<sup>v+z</sup>A<sup>u+z</sup>B<sup>x+i</sup>C<sup>y+z</sup>] (a/a/i/b): **2c**

AABC [= A<sup>w+z</sup>A<sup>w+z</sup>B<sup>x+i</sup>C<sup>y+z</sup>] (a/b/ci/c): **2a**

|:AB:| (|:ai/bi:|): **12**

ABAB (abcd): **21**

ABCD (abcd): **1a, 15, 19, 22**

### Six- to eight-phrase strophes

ABABIA (abcdid): **10a-c**

|:A:|BC|:D:| (|:a:|bi/bi:c:|): **13**

|:A :|B|:A:|B|I|B [=|:A<sup>x+i</sup>:|B|:A<sup>x+i</sup>:|B|I|B] (|:ai:|b|:ci:|d|ii|d): **6a**

## II. Modal and Scalar Configurations:

An underlined tone, enclosed in parentheses, represents the tune's *finalis* in those examples which do not conclude on this tone. For the purposes of clarifying various scalar configurations, their constituent tones, including the underlined *finalis*, have also been enclosed in parentheses. The symbol → represents a gapped interval.

*Trichordal* (+ raised subtonium)(e-f-g-a): **18**

*Pentachordal* (Major): **12**

(g→c'-d'-e'-f'-g'): **23**

*Pentachordal* (Major + raised *subtonium*): **16b**

*Pentachordal* (Minor): **5a, 10a-c**

(e→a-b-c'-d'-e'): **6a-b**

*Pentachordal* (Minor + raised *subtonium*): **14c-d**

*Pentachordal* (Minor + *subtonium*): **14c-d**

*Pentatonic* (Minor)

(d→g-a-bb-c): **5b**

(e→a-b-c-d): **9a, 9c**

*Hexachordal* (Major): **2d, 3d**

*Hexachordal* (Minor): **4**

(d→g-a-bb-c'-d'-eb'): **11a-c**

(e→a-b-c'-d'-e'-f'): **7a, 9d**

*Hexachordal* (other configurations):

(c→e-f-g-a-bb): **20**

([d]-e-f#-g-a-b-c#): **21**

(e-f-g-a-b-c'): **6c**

(e-f-g-a-b-c): **1a**

(e→g#-a-b-c'/c#'-d'-e'): **7b**

(e→g#-a-b-c'-d'-e'): **9f**

([f]-g-a-b#-c'-d'): **22**

*Hexatonic*

(e→g#-a-b-c'-d'): **9b**

(c-d-f-g-a-bb): **17**

*Major*: **2a-c, 3a-c, 3e-f, 16a (c), 19**

*Major* (plagal): **8a-c, 15 (f)**

*Minor: 9e, 13*

*Minor (plagal)*

(d-f#-g-a-bb-c'-d'-eb'): **11d**

*Triadic elements: 9e-f, 11a-c*

*Sequential treatment (full and partial): 1a-b, 9a, 12, 13, 20, 21*

*'Circular' tunes: 1a-b, 6c, 7a, 15, 21, 22*

### III. *Metric divisions:*

*Duple (2/4): 13, 14a, 14c, 19, 21*

*Duple (quasi 2/4): 2a-d, 3a-b, 3e-f, 5a, 17*

*Duple (4/4): 1a, 3d*

*Duple (compound 6/8): 4, 9f, 14b, 14d, 15, 18, 20, 22, 23*

*Triple (3/8): 6a, 9e, 12*

*Triple (3/4): 8a, 9a-c, 10a-c, 11a-d*

*Triple (quasi 3/4): 16b*

*Triple (compound 9/8): 5b*

*Mixed meters (combined duple and triple): 3c, 3g, 6b, 7a-b, 8b-c, 16a*

*Other (5/8 + 6/8): 6c*

*Isochromatic/Isorhythmic patterns:*

a) throughout entire strophe: **1a, 4, 12, 18, 20-21** (quasi), **23**

b) shared by two or more melody phrases: **5b, 9a, 9c-e, 10a-b, 11a, 11c, 13, 19, 22**

### IV. *Interjections (i) and refrains (r):*

*Ale y ale pún: 10a*

*Ate ya, le pun: 10b*

*Ay ay ay ay ay: 11a*

*Ay, chimbón, chimbón: 6a*

*Biruleda: 6c*

*Birulito, biru lao: 6c*

*Chimbón: 6a*

*Halé y hale pun: 9b*

*Marrama miau, miau, miau: 2a, 3a, 3c, 3e-f*

*Marrama miao, leo, lao: 3b*

*Marramian, mian: 9d*

*Marramiau, miau, miau, miau: 2b*

*Marra marra marra miau, marra miau, miau, miau: 2c*

*Marrau miau, miau, miau: 11c*

*Marrau miau, miau, miau, miau: 2d*

*Miarramiau: 13*

*Miau, miau mi ri miau: 11d*

*Miau, miau, mirrimiau: 9a*

*Miawamiau miau miau miau: 3d*

*Muñáu murruñáu: 9c*



*Murru murru miau*: **6**  
*Ñam, ñan gorriñan*: **11b**  
*Olé púm*: **8b-c**  
*Olé púm, catapúm, catapúm*: **8b-c**  
*Olé, pún, catapún*: **9c**  
*Olé plum*: **8a**  
*Olé plum, cataplum, cataplum*: **8a**  
*Que rau miau, miau, miau*: **6b**  
*Rau miau*: **6b**  
*Rumiau miau, miau*: **5**  
*Tirulito*: **12**  
*Tirurado*: **12**  
*Yo le pún*: **7a-b**  
*Yo le pún, catapún, catapún*: **7a**  
*Yo le pún, catapún, yo le pún*: **7b**

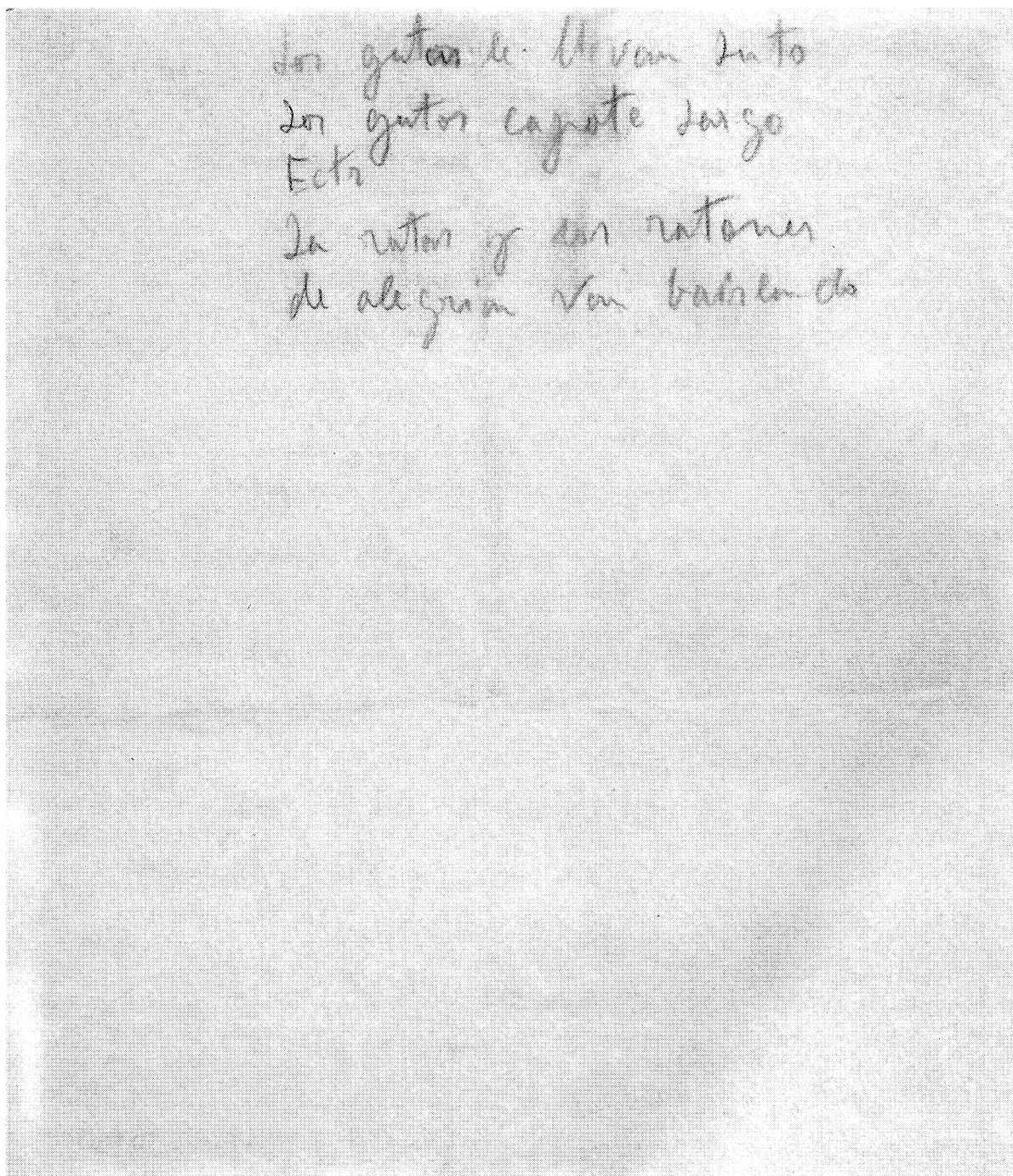
*Examples which lack interjections*: **1a, 4** (contains a refrain), **9f, 14a-d, 15, 16a-b, 18-23**

**Postscript:** We wish to draw attention to Miguel García-Posada's recent and excellent edition of Lorca's *Obra completa* (Valencia-Barcelona: Galaxia - Gutenberg, 1996-97), which contains Lorca's "Canciones populares antiguas" (Vol. I, pp. 803-44) and García-Posada's notes about the songs (pp. 988-89). Lorca's "El cante jondo" is combined with a later version in Vol. III under "Conferencias."

L. Sáenz de la Calzada's *La Barraca. Teatro Universitario* was issued recently as a second revised edition, with notes by Jorge de Persia (Madrid: Residencia de Estudiantes/Fundación Sierra-Pambley, 1998). Also useful is Ana Valenciano's *Os Romances tradicionais de Galicia: Catálogo exemplificado dos seus temas* (Madrid-Santiago de Compostela: FRMP-Ramón Pineiro, 1998).

Estando el señor Don gato  
en silla de espanto sentado  
Ranando ranando  
en silla de espanto sentado  
Allí le vino la nueva  
ni quería los corales  
Etc  
Con una gata inermaja  
hija de un gato ranarano  
Etc  
Un día por darle un beso  
se cayó por un tejado  
Etc  
Se quebró siete costillas  
y un brazo desgobernado  
Etc  
Fueron marante el entreno  
en la mejor de un tejado  
Etc  
Fueron a ver el testamento  
de lo que había estado  
Etc  
siete arrobas de tocino  
y otras tantas de pescado  
Etc

*Manuscrito «Estando el señor Don Gato»,  
conservado en la Fundación Federico García Lorca (hoja 1)*



*Manuscrito «Estando el señor Don Gato»,  
conservado en la Fundación Federico García Lorca (hoja 2)*