

TOWARDS A TYPOLOGY OF THE JUDEO-SPANISH FOLKSONG: *GERINELDO* AND THE ROMANCE MODEL

Tamar Alexander, Isaac Benabu, Yaacov Ghelman,
Ora (Rodrigue) Schwarzwald and Susana Weich-Shahak

CONTENTS

INTRODUCTION

- A. The text
 - a. Prosody
 - b. Morphological organization
 - c. Narrative structure
- B. The music
 - a. Formal structure
 - b. Morphological structure of the stanza
 - c. Analysis of the melodic material
- C. The language
 - a. Phonology (consonants, vowels, idiolectical features)
 - b. Morphology
 - c. Syntax and textual variations
 - d. Lexicon
- D. The performance (gestures and mimicry)
 - a. Method
 - b. Analysis of the material

CONCLUSIONS

Appendix 1: The Texts of *Gerineldo*

Appendix 2: *Gerineldo*—Textual Alternations

Appendix 3: Phonetic Transcriptions

WORKS CITED

INTRODUCTION

The work presented here marks a preliminary phase in a long-term project which seeks to define the Judeo-Spanish folksong as represented in its geographical

distribution, by reference to a typology based on parameters which reflect the multi-dimensional character of the folksong. A definition will be obtained, therefore, when the different types of folksong in the Judeo-Spanish repertoire are identified.

Because the Judeo-Spanish folksong is a complex, dynamic phenomenon comprising, at the very least, two components, text and music, an interdisciplinary approach is necessary in order to arrive at a comprehensive definition. Our analysis, therefore, is conducted in accordance with parameters which take into account the multi-dimensional character of the Judeo-Spanish folksong: literary, musical, linguistic and performance.

In studying the Judeo-Spanish folksong, scholars have used the following terms to identify the genres which make up the repertoire: *romance*, *cantica*, *cante*, *copla*, *canción*, *endecha*, terms which the singers themselves use in classifying their repertoire. Neither scholars nor singers, however, appear to have a consistent notion of the factors which define each of the above-mentioned categories, either with regard to the structural organization of the genre or to its cultural identification. As a starting-point, therefore, we have selected the *romance* category, perhaps because it is, if not the first to capture scholarly interest, certainly the one which has attracted the most attention.

In order to arrive at a comprehensive definition of the *romance* and to test the advantage of focusing on the material from an interdisciplinary standpoint, as well as to illustrate the practicability of this methodological approach, we have selected the *romance* of *Gerineldo* as the basis for a case study. The choice of this *romance* was suggested by its very wide currency among Judeo-Spanish and Iberian communities, as well as for its long bibliographical record.¹

The advisability of identifying the specificity of the Judeo-Spanish *romance* is confirmed by some recent findings (see Armistead & Silverman 1984). The assumption first made by Menéndez Pidal that Judeo-Spanish romances preserved known as well as lost early versions of medieval *romances* circulating in the Peninsula prior to 1492, has been shown to have a limited application.

Primarily a Hispanic form, the *romance* model preserved by Judeo-Spanish speakers has retained the dynamic character it acquired in the Peninsula but has drawn on a variety of sources for its content and its music, and the characteristic "openness" of the model is confirmed by the application of the melody of a *romance* as *contrafacta*. (see Seroussi and Weich-Shahak 1990-1)

The corpus for the first phase of the project has been selected from the large collection of recordings of Judeo-Spanish romances at the National Sound Archives

1 For a large number of Peninsular versions see Catalán & Cid, vols. V, VI, VII and VIII.

(NSA) in the National and University Library of Jerusalem. It consists of thirteen versions of *Gerineldo*, six comprising the *romance* singly and seven in which this *romance* combines with that of *La boda estorbada* (see Appendix 1).² These versions were recorded by S. Weich-Shahak in Israel between 1977 and 1985 from eight informants originating from Judeo-Spanish speaking communities in Morocco.

In studying the thirteen versions comprising the corpus of this article, the general parameters already outlined have been sub-divided into analytical components.³

- 1) Under the literary parameter the prosodical, morphological, and narrative structure of the text was studied.
- 2) Under the musical parameter interest focused on the morphological, melodic and rhythmic structure of the music.
- 3) Under the linguistic parameter the language of thirteen versions was subjected to a phonological, morphological, syntactical and lexical analysis.
- 4) Finally, from the variety of components which constitute the functional parameter, interest focused on the performer, stressing the gestures and mimicry employed during the performance.

In the subsequent analyses, each parameter is studied separately. Following this, the types of correlation between two or more parameters have been outlined. At the end, the results are arranged on two levels: the structural organization of the material and its cultural identification. In principle, each of the parameters analysed may theoretically throw light on both levels and it is the aim of our interdisciplinary project to explore both levels fully.

At the conclusion of the first phase of work, the results of the literary and musical analyses appear to point to the structural organization of the *romance*, while the linguistic analysis and the analysis of performance allow us to approach the question of cultural identification. The first two parts of this study present,

- 2 *Gerineldo* also appears to be a popular *romance* in the Iberian peninsula. Single and combined versions of *Gerineldo* in the Hispanic version have been studied by Menéndez Pidal, Catalán & Galmes (1954). Criville i Bargallo (1987) choose it as a case-study for his musicological investigation on the formal typology of the *romance* in the peninsular tradition. For musical transcriptions of versions from Gran Canaria see, Trapero; from León see, Fernández Núñez; from Valladolid see, Díaz Viana, Díaz & Val.
- 3 This study forms part of a collaborative project in the course of which I. Benabu dealt with the literary parameter, S. Weich-Shahak with the musical one; O. Schwarzwald dealt with the linguistic parameter, T. Alexander and I. Ghelman with performance. Both the introduction and the conclusion were written by F. Alvarez-Pereyre and I. Benabu. The appendixes were prepared by S. Weich-Shahak (Appendix 1) and O. Schwarzwald (Appendix 2 and 3).

therefore, the results of the literary and musical analyses, results which enable us to understand the basic structure of the multi-dimensional *romance*. The third part presents the results of the linguistic analysis, through which it will be possible, eventually, to point to the Judeo-Spanish specificity of the corpus studied. Regarding the fourth part of our study, the analysis of performance, it has only been possible to conduct a survey on a smaller scale during the first phase of work. The results thereof correspond to a more restricted portion of the corpus and cover a smaller number of informants. However, what facts have been determined enable us to observe the individual role pertaining to performance and the code of gestures.

On the basis of an analysis of the narrative structure, it is possible to reconstruct the narrative thread of the *romances*. Most versions of *Gerineldo* begin directly with the Princesses's solicitation and thus focus, from the start, on her initiative in the seduction. Gerineldo's submissiveness, bordering on subservience, bolsters this impression of her. The illicit nature of her passion is also conveyed by linking her seduction of Gerineldo with the deception of her father:

¿A qué hora vendré, señora, a qué hora daré al castillo?

Ya eso de la medianoche cuando el rey está dormido.

(AB2, also in AB1-3, EA, EC1, GB/35, RG1, & SB)

In the second sequence the recriminations levelled at Gerineldo for not appearing at the appointed time convey the urgency of desire through the Princesses's fear that it will be frustrated. That this constitutes the significance of these recriminations is supported by AB1 in which Gerineldo arrives at the appointed time and is nevertheless subjected to her violent outburst. Her initiative in the affair is underlined by the fact that she is the one to facilitate access to her room. In most versions she lowers a golden ladder, in two Gerineldo finds the ladder already in position and in GB1, her initiative is presented in very explicit terms: *Bajó la dama las enaguas y abrióle puerta y postigo*

She is the one, therefore, to be awoken by the King's sword (4th sequence), the instrument by which she is made aware that her deception is discovered (all versions). Again, she must rouse the slumbering Gerineldo, urge him to flee and think of his escape route. In some versions the narrative is elaborated to show Gerineldo's passivity and submissiveness — he is depressed, does not know where to go — in contrast to her resoluteness.

The Princess is absent from the 5th sequence: in it the King confronts Gerineldo in the garden and elicits the truth from him. Significantly, in two versions, the King absolves him of any responsibility (RG1&2). However, the passive Gerineldo is now imposed on by the King to marry the Princess (all versions). This is the sequence in which judgement is passed on the Princess. From one who

has been controlling developments, she becomes someone whose fate is decided by others: the King tries to enforce a marriage and fails and Gerineldo refuses to marry her because of his oath. It is worth pointing out that although Gerineldo's refusal figures in all versions, it appears out of character and that at this precise juncture the rhyme-scheme breaks down.

It comes as no surprise, therefore, to find that *Gerineldo* (somewhat misleadingly named so) is attached to a *romance* in which a woman must strive to restore her reputation. In *La boda estorbada* a woman is abandoned by her lover and his promise of marriage goes unfulfilled: she is thus shown as the victim of circumstances. When *La boda* is taken as a sequel to *Gerineldo*, it shows a woman setting out on a path of expiation. As in *Gerineldo*, the woman takes every initiative. She decided on the course of action to follow when the period for the lover's return expires and he does not appear. She decided on pursuit, elicits the King her father's blessing, dons a disguise, obtains knowledge of Gerineldo's whereabouts from a passing shepherd and eventually confronts him.

In some versions, Gerineldo's weakness is recalled at this juncture for the Princess forces him to marry against his will:

Maldita la peregrina que viene en mi busqueda
que los amores que tengo no me los dejó gozar. (AB1)

Other versions (RG1&2) delay the moment of revelation by means of an extended dialogue and omit Gerineldo's reaction altogether.

However they make it amply clear that the final triumph is the Princesses's.

Las fiestas y los torneos para la princesa son
y la otra desgraciada en un convento está ya.

Both romances seem to be comprised of parallel functions, which may be expressed thus:

Function	<i>Gerineldo</i>	<i>La boda</i>
1. Proposition	Solicitation (1st seq)	Promise (1st seq)
2. Fulfilment or non-fulfilment	Assignment & consummation (2nd seq)	Non-fulfilment of promise (2nd seq)
3. Complication	Discovery by King/P+G (3rd & 4th seq)	Discovery of Gerineldo (3rd seq)
4. Crisis	Confrontation (5th seq)	Confrontation (4th seq)

A. THE TEXT

A. PROSODY

The material studied consists of the *romance* of *Gerineldo* sung on its own (5 singers — 7 versions), *La boda estorbada* sung on its own (1 singer — 1 version), and *Gerineldo* sung in conjunction with *La boda estorbada* (3 singers — 6 versions).

The versions studied confirm the accepted prosodical identification of the *romance* as a series of sixteen-syllable lines composed of two octosyllabic hemistiches with caesura, with assonance at the end of the second hemistich. The smallest independent prosodic unit, therefore, is the line, which is composed of two constitutive hemistiches.

Each line in the versions of *Gerineldo* studied here consists of sixteen syllables divided in two hemistiches of eight syllables (ending in an unstressed syllable); in the versions of *La boda estorbada* the first hemistich consists of eight syllables and the second of seven syllables (ending in a stressed syllable). There is a small amount of irregularity within individual hemistiches, but in most cases, the syllabic irregularity has no semantic bearing on the line. Hemistiches are most frequently lengthened by adding particles such as:

	<i>Gerineldo</i>	<i>Boda</i>
(1) "y"	AB1/17, 31 AB2/16 EC1/16 GB1/8, 15 GB2/8, 18 GB3/12, 16 MA/12, 14	RG1/15
(2) "ya"	GB2/29 GB3/27	GB2/2 GB3/1
(3) "que"	AB1/23 EC1/25 GB1/27	
(4) Subject pronoun	GB1/26 RG2/37	

There are cases where, in one version, the line is syllabically irregular and yet in another version by the same singer the irregularity disappears, e.g. AB1/19 (*Gerineldo*), which scans regularly in AB2 and AB3, and AB2/13 (*Boda*) which scans regularly in AB1 and AB3.

In comparison with the other singers, GB shows a marked tendency to lengthen lines and RG to shorten lines.

Gerineldo has assonance in i-o and *La boda estorbada* in -a. In the versions studied, the rhyme scheme most often breaks down in the closing lines of each romance: AB1/41-42 (*Ger*); AB2/39-40 (*Ger*); AB3/38-39 (*Ger*); EC1/28-30 (*Ger*); GB1/ 26-27 (*Ger*); GB1/29-30 (*Boda*); GB2/37 (*Ger*); GB2/28-29 (*Boda*); RG1/38-39 (*Ger*); RG1/20 (*Boda*); RG2/40-41 (*Ger*); 20 (*Boda*).⁴

In both *romances*, the rhyme scheme is interrupted at a decisive point in the narrative, i.e., at a point where a resolution is imminent. The reason for the interruption at this particular stage in the *romance* is unclear at present. Further work on a more extensive corpus of *romances* may well shed light on this issue.

In the case of *Gerineldo*, the rhyme breaks down in all versions at the same point in the narrative, when the king resolves to observe silence after discovering the lovers, and places his sword between them as a warning. The line in question reads: “mas vale que yo me calle, y no lo diga a ninguno” (AB), and in its various form, it is also the line which most consistently shows syllabic irregularity (EC2/19; GB1/15; GB3/21, MA/26; RG1/24). Cast in a similar form, the line has been found in another *romance* in i-o (NSA, Y4588/17), “Desde chiquita en la cuna”, where it is also set in the proximity of the line “como la que sufre y calla las faltas de su marido”, it also interrupts the rhyme scheme.⁵ Since both *romances* deal with the theme of infidelity the line may well be one of a stock of reactions to infidelity as expressed in *romances*.

In GB2/20 and GB3/18 “paisano” causes a break in the rhyme scheme, but on consulting GB1/12, it becomes clear that this is caused because the singer inverts the order of two words in the two coordinating clauses which make up the line. Thus instead of singing: “¿Qué haré yo de mí, paisano? ¿Qué haré yo de mí, mezquino?” (GB1) which preserves the rhyme, GB sings: “¿Qué haré yo de mí, mezquino? ¿Qué haré yo de mí, paisano?” (GB2 and GB3).

Other breaks in the rhyme scheme of *Gerineldo* occur with “pusiera” (GB1/17; GB2/25; GB3/23) and “encontraría” GB1/21 and “encontrara” GB3/28.

4 It is interesting to note that RG1 & 2 show the form “ponido” (line 25), which preserves the rhyme, in preference to the usual form of the past participle of “poner-puesto”, but it is impossible to draw any conclusion without evidence of the speech of the informant.

5 Se lo diré a mis hermanos se matarán a cuchillos,
se lo diré a mis hermanas lo dirán a sus maridos.
Más vale que yo me calle y no lo diga a ninguno
que no hay mujer en el mundo que el sezo tenga cumplido
como la que sufre y calla las faltas de su marido.

Besides the breakdown in the rhyme scheme at the end of *La boda*, which has already been mentioned, no further breaks were found in the versions studied.

B. MORPHOLOGICAL ORGANIZATION

In the *romances* under investigation, a morphological unit always constitutes an independent clause, and as in the case of the prosodical analysis, the minimal unit at this level generally coincides with the line.⁶ A morphological unit may be composed of one of the following formulations:

1) Simple Clause

Type a — simple:

Entre besos y abrazos los dos quedaron dormidos. (*Ger*)

Un día estando en la mesa con su padre vino a hablar. (*Boda*)

Type b — with duplication:

¿A qué hora vendré, señora, a qué horas daré al castillo? (*Ger*)

¿Para cuántos años, conde, para cuántos años vas? (*Boda*)

¡Oh, que cara tan bonita! ¡Oh, que cara tan salada! (*Boda*)

Type c — invocations (which function as imperatives)

Gerineldo, Gerineldo, mi caballero pulido. (*Ger*)

Vaquerito, vaquerito, por la Santa Trinidad. (*Boda*)

2) Two coordinating clauses

Quitó espada de su cinto y se la puso por testigo. (*Ger*)

El rostro ya se le ha ido pero el lunar aquí está. (*Boda*)

3) A complex clause (main and subordinate)

Si matare a Gerineldo, mi reino estará perdido. (*Ger*)

¿De quién son estos caballos, que los llevan a ensillar? (*Boda*)

Generally these formulations occur within the confines of one line. However, if they extend over more than one line, each line constitutes an independent syntactic entity of one of the formulations listed above:

(Simple Clause)

Viéndole estaba la reina desde su alto castillo,

limpiando paños de seda para darle al rey vestido. (*Ger*)

6 In many instances, the hemistich, within the confines of a line, may constitute an independent syntactical unit. In such cases there is an identifiable break between hemistiches but their functionality lies in their combination.

(Two coordinating Clauses)

Se han formado unas guerras desde Francia a Portugal
y a Gerineldo lo llevan de capitán general. (*Boda*)

(Complex Clause)

Si vienes de las Italías parte Francia y Portugal
¿qué tal está la princesa con su rostro y su lunar? (*Boda*)

Finally, a morphological unit may be in narrative or dialogue form, and the two are not mixed within the same unit. This holds true for all the versions of *Gerineldo* and *La boda* studied. A wider reading of *romances* shows that such a mixture within the same unit is indeed rare.

C. NARRATIVE STRUCTURE

The narrative content of *Gerineldo* and *La boda* consists of a plot composed by a number of sequences in a fixed order. In delineating the boundaries of a sequence, the analogy with a dramatic scene is useful.⁷ A new sequence is determined by a shift in time or location, or by a shift of focus to a different dramatic personality.

The sequences of the plot may be functionally divided into:

- 1) Sequences in which the action is complicated
- 2) One sequence showing the crisis and resolution of the action.

An exordium may introduce the action.

According to Segre's definition of "plot", the order of sequences is fixed, for it is this order which gives the plot its distinctiveness.⁸ In the case of the *romances* which have been studied, reference to the many printed versions available confirm the fixed order of the plot sequences. Even in the most garbled versions, where entire sequences are omitted, their order is maintained.

In *Gerineldo*, there are five sequences:

- I. Solicitation — the princess solicits Gerineldo and arrangements are made for their assignation.
- II. Assignation — the princess admits Gerineldo into her room where the affair is consummated.

7 Diego Catalán has drawn attention to the dramatic quality of the *romance* in his study on the poetics of the *Romancero*. See: Catalán 1979.

8 Among many other definitions of "plot", we have chosen Segre's for its conciseness (quoted from the Spanish translation): "plot" = "el contenido del texto en el mismo orden en el que se representa" (Segre 1976: 14).

- III. Discovery — the king discovers the lovers.
- IV. Realization — the princess realizes that she and Gerineldo have been discovered by the king.
- V. Confrontation — the king confronts Gerineldo with his discovery and resolution, and Gerineldo discloses his oath. The crisis here is postponed by circumlocution, which increases suspense: the king asks Gerineldo evasive questions though he knows the truth and Gerineldo answers the questions euphemistically though he is aware the king knows the truth.

Five out of thirteen versions studied contain an exordium.

The *romance La boda estorbada* has four sequences:

- I. Promise — Gerineldo promises to marry the princess within a certain period of time.
- II. Non-Fulfillment of promise — Agreed time lapses and Gerineldo does not return.
- III. Pursuit and discovery — the princess sets out in pursuit and traces Gerineldo.
- IV. Confrontation and resolution — the princess confronts Gerineldo in disguise and eventually reveals her true identity. Crisis postponed by a series of questions and answers.

Sequences are often articulated by means of a line of narrative which explicitly states the connection between sequences. This is usually done by repeating a key idea (or even a key word) expressed in the last line of a sequence within the opening line of the new sequence:

Gerineldo End of 1st sequence

A eso de la medianoche cuando el rey está dormido. (GB2-6)

Beginning of 2nd sequence

Medianoche ya es pasada y Gerineldo no ha venido. (GB2-7)

End of 2nd sequence

Entre besos y abrazos los dos quedaron dormidos. (MA-20)

Beginning of 3rd sequence

Ellos en el dulce sueño el buen rey que ha consentido. (MA-21)

End of 3rd sequence

Sacó espada de su cinto y entre los dos la pusiera. (GB1-17)

Beginning of 4th sequence

Con el frío de la espada la infanta que ha consentido. (GB1-18)

La boda estorbada

End of 1st sequence

Si a los siete años no vuelvo princesa, te casarás. (AB1-6)

Beginning of 2nd sequence

Los siete años ya han pasado Gerineldo sin llegar. (AB1-7)

End of 3rd sequence

Darte yo un doblón de oro si me llevas donde está. (AB2-17)

Beginning of 4th sequence

La ha cogido de la mano la llevó hasta su portal. (AB2-18)

All double versions contain the exordium in *La boda*, which supplies a reason for Gerineldo's departure. It acts, therefore, as the narrative nexus between the two *romances* and is thus functionally unlike the exordium of *Gerineldo* which only expresses an exhortation but has no bearing on the narrative itself. This may well be why it is omitted in most versions of *Gerineldo*.

The narrative content of a sequence may be further divided into the events which make up a sequence. An event constitutes the minimal structural unit and may be defined as the smallest independent semantic unit at the narrative level. As with the minimal prosodical and morphological unit, it usually coincides with the line.⁹

An event may be functional and as such contain narrative facts which characterize the development of a sequence, or it may contain narrative elaboration. The order of functional units is usually fixed, as is that of the sequences (see Table 1); however a functional unity may be reordered so long as the reordering does not compromise the logical progression of the narrative. For example, in most versions of *Gerineldo*, the princess's recrimination (unit 7) comes before Gerineldo makes his presence felt; in AB1 2 & 3, Gerineldo makes his presence felt first and is then exposed to the princess's recriminations (see Table 2). Logical progression does not suffer.

Units which provide narrative elaboration are more open to reordering and they may either precede or follow the functional unit. However, as with the functional unit, the principle of logical progression must not be compromised. Thus, in *Gerineldo*, the line about Gerineldo wearing soft shoes may be attached to (i) the princess's instructions for the assignation (GB1, unit 5); (ii) the description of Gerineldo on arrival at the assignation (RG2, unit 10); (iii) the description of Gerineldo as he climbs up to the princess's chamber (AB1, EC2, GB3, unit 11).

9 When it extends over more than one line, the functional component is usually contained within one line.

TABLE 1: NARRATIVE STRUCTURE OF *GERINELDO*

1. The figure in parentheses, following the description of each event, indicates the number of lines in which the content is expressed.
2. Abbreviations: P = Princess; G = Gerineldo; K = King.

<i>PLOT SEQUENCE</i>	<i>NARRATIVE EVENT</i>	<i>VARIANTS</i>
<i>Exordium</i> (2)	<i>Functional units</i>	<i>Narrative detail</i>
I.	1. P solicits G (2) 2. G feels mocked (1) 3. P reassures G (1) 4. G asks for details of assignation (1) 5. P supplies time of assignation (1)	P/queen Length of time P wants to spend with G Time of assignation
II.	6. Appointed time strikes; G does not appear (1/2) 7. P's recriminations on G for not appearing (1/2) 8. G makes his presence felt (1) 9. P asks for identification (1/2) 10. G identifies himself (1) 11. P facilitates access (1) 12. P and G make love (1)	Time Manner (knocks, sighs) From the one who knocked/sighed Manner (lowers ladder/opens door)
III.	13. K senses what is going on (1)	(v) K asks for cloths and gets no reply (1) /K asks for G to bring cloths and is told G is out (3)

<i>PLOT SEQUENCE</i>	<i>NARRATIVE EVENT</i>		<i>VARIANTS</i>
<i>Exordium (2)</i>	<i>Functional units</i>	<i>Elaboration</i>	<i>Narrative detail</i>
	14. K goes in pursuit	(1)	
	15. K discovers lovers	(1)	
	16. K's dilemma	(2) (vi) K pities his plight (1)	Reasons for not killing P(/queen) or G emotional/political
	17. K resolves to observe silence	(1) (vii) K compares himself to acquiescing wife in keeping silent (1)	
	18. K leaves his weapon as warning to lovers	(1)	
IV.	19. P awoken by K's weapon	(1)	P/queen; weapon's edge/its coldness
	20. In face of danger, P urges G to leave	(2) (viii) G wakes up depressed (1/2) (ix) Asks P where to go and P advises escape through garden (2)	
	21. P and K meet as P flees	(1)	
V.	22. K questions G	(1)	About why he looks so pale/about his whereabouts
	23. G replies euphemistically	(1/2)	He's been gathering rosebuds/he's slept in a garden where his senses were overcome by the scent of a rose
	24. K admonishes G that he knows the truth	(1) (x) G denies nothing and is exonerated by K (2)	
	25. K resolves P and G must marry	(1) (xi) K expels G (1)	Time of marriage
	26. G informs K of his oath	(1)	Oath on the virgin/his prayer(?)·book/his parents

TABLE 2: CHART OF NARRATIVE EVENTS IN GERINELDO VERSIONS

INFORMANT	I	II	III	IV	V													
AB 1	Ex + i	6 + ii	8 9 10 7*	11 + iii	12	13 + v	14 15	vi + 16*	17 + vii	18	19	20*	21	22	23*	24	25	26*
AB 2	Ex + i	6 + ii	8 9 10 7*	11	12	13 + v	14 15	vi + 16*	17 + vii	18	19	20*	21	22	23*	24	25	26*
AB 3	Ex + i	6 + ii	8 9 10 7*	—	12	13 + v	14 15	vi + 16*	—	18	19	20* + viii	21	22	23*	24	25	26*
EA	—	6 + ii	7 8 9 10	11	12	13	—	16*	—	18	19	20* + ix	—	22*	23	24	25 + xi	—
EC 1	—	6 + ii	7* 8 9 10	11	12	13	14 15	vi + 16*	17 + vii	18	19	20* + viii	21	22	—	—	—	—
EC 2	Ex	6	— 8 9 10	11 + iii + iv	12	13	—	16*	17 + vii	—	—	—	—	—	—	—	—	—
GB 1	—	—	—	11	12	13	— 15	vi + 16*	17 + vii	18	19	20*	21	22	23	24	25	26*
GB 2	—	6*	7 8 9 10	11 + iv	12	13 + v	14 15	vi + 16*	17 + vii	18	19	20* + viii	21	22	23	24	25	26*
GB 3	—	—	7* 8 9 10	11 + iii	12	13	14 15	vi + 16*	17 + vii	18	19	20* + viii	21	22	23	24	25	26*
MA	Ex + 1	6*	7* 8* 9 10	11	12	13	— 15	vi + 16*	17 + vii	—	—	—	—	—	—	—	—	—
RG 1	—	6*	7* 8 9 10	11 + iv	12	v + 13	14 15	16*	17	18	19	20* + ix	21	22	23	24 + x	25	26*
RG 2	—	6	7 8 9 10 + iii	11 + iv	12	v + 13	14 15	16*	17 + vii	18	19	20* + ix	21	22	23*	24 + x	25	26*
SB	—	6	7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

Upper-case roman numerals refer to the plot sequences outlined in Table 1.
 Arabic numerals refer to the functional unit of a narrative event, as described in Table 1.
 Lower-case roman numerals refer to units of narrative elaboration as listed in Table 1.

Symbols

- * = Content expressed in two lines.
- = Omission of a unit.

B. THE MUSIC

The analysis of the music is based on three musical parameters: the formal, rhythmic and melodic structure of the song. We shall first consider the formal structure of the whole song, then the morphological structure of the functional units that constitute the song, and then, the melodic and rhythmic material of the functional units.

A. FORMAL STRUCTURE

The melodies of the romance of *Gerineldo* are strophic and consist of the repetition of one musical stanza throughout the text. This functional unit repeats itself identically or with slight variations until the end of the song, keeping its musical constituents constant.¹⁰ Example 1 includes the transcription of the first musical stanza of each version. Example 2 contains the full transcription of one version, including all the musical strophes (and corresponding verses).

B. THE MORPHOLOGICAL STRUCTURE OF THE STANZA

Each musical stanza, in all the nine versions, accomodates two lines of the text, i.e. four hemistiches. Each hemistich is sung to one musical phrase. Accordingly, each musical stanza consists of four musical phrases. This division into four phrases becomes evident due to their equal duration, measured in beats. For example in the version GB1 each musical phrase consists of twelve beats (see Example 3). The twelve beats of each phrase are structured by a recurrent pattern of stressed and unstressed beats, creating a rhythmic scheme of a definite meter in which bars of two and three beats (binary and ternary) are combined in a fixed series: 2+3+3+2+2, creating an hemiola-like pattern. The relative lengths of the notes, i.e. their rhythmic values, are maintained in all the four phrases comprising the strophe (see Example 4)

10 The material which has been considered for the musical analysis encompasses the following versions: GB1, EC2, SB, EA, MA, EC1, AB1, AB3, RG1. Some versions from the corpus have not been considered for the musical analysis because they are sung to the same tune with almost no variations (GB2 and GB3 are sung as GB1; AB2 is sung as AB1; RG2 is sung as RG1). Version EC2 was added to the corpus although it was sung following a written version of the text. It was included because it offered another tune for *Gerineldo*. As in the case of the two tunes sung by AB, this tune proves that a romance can be sung to different tunes, and vice versa, that one tune can be used to sing several romances. However, the NSA collection proves that in most cases a single tune is attached to each romance, even when the informants are aware of alternative tunes used for the romance in other geographical locations.

	1st phrase	2nd phrase	3rd phrase	4th phrase
GB1	Ge-ri - nel-do Ge - ri - nel do	mi ca - ba-lle-ro pu-li - do	quién te me die-ra, esta no - che	dos ho - ras a mi ser - vi - cio.
EC2	Quién tu - vie - ra tan for tu - na	pa - ra ga - nar lo per - di - do	co - mo tu - vo Gi - ri - nel - do	ma - ña - ni - ta de do - min - go.
SB	Gi - ri - nel - do Gi - ri - nel - do	mi ca - ba - lle - ro pu - li - do	quién te me die - ra, esta no - che	esta no - che, a mi ser - vi - cio.
EA	Gi - ri - nel - do Gi - ri - nel - do	mi ca - ba - lle - ro pu - li - do	quién te me die - ra, esta no - che	tres ho - ras a mi ser - vi - cio.
MA	Quién tu - vie - ra tal for - tu - na	pa - ra ga - nar lo per - di - do	co - mo tu - vo Gi - ri - nel - do	ma - ña - ni - ta de do - min - go.
EC1	Gi - ri - nel - do Gi - ri - nel - do	mi ca - ba - lle - ro pu - li - do	quién te me die - ra, esta no - che	tres ho - ras a mi ser - vi - cio.
AB1	Quién tu - vie - ra tal for - tu - na	pa - ra ga - nar lo per - di - do	co - mo tu - vo Gi - ri - nel - do	ma - ña - ni - ta de do - min - go.
AB3	Quién tu - vie - ra tal for - tu - na	pa - ra ga - nar lo per - di - do	co - mo tu - vo Gi - ri - nel - do	ma - ña - ni - ta de do - min - go.
RG1	Gi - ri - nel - do Gi - ri - nel - do	mi ca - ba - lle - ro pu - li - do	quién te me die - ra, es - ta no - che	tres ho - ras a mi ser - vi - cio.

Example 1

Gi-ri-nel -do Gi-ri-nel -do tres ho - ras a mi ser - vi - cio.
 Co-mo soy vues - tro cri - a - do que de - ve - ras vos lo di - go.
 A que, ho - rás da ré - se - ño - ra que mi pa - dre, es - tá ven - ci - do.
 A, e so - de la me - dia no - che quien a - mor pu - sò con - ti - go.
 E - lla en es - tas pa - la - bras que, a mi puer - ta dió, un sus - pi - ro.
 Ge - ri - nel - do soy se - ño - ra ha - lló la, es - ca - le - ra pues - ta
 de - re - cho su - bió, al cas - ti - llo en - tre pa - la - bra, y pa - la - bra el sue - ño lós ha ven - ci - do.
 A, e - so de la me - dia - no - che que su pa - dre, ha con - sen - ti - do ma - ta - ré yo, a Gi - ri - nel - do vi - vi - ré con su sus - pi - ro.

Example 2

Si mata -re,a Ge- ri-nel- do que lo crí - e - des - de chi - co si ma -ta - re yo,a mi hi - - ja ten-go mi pli-to per-di - do.

Pu-so la spa da,entre me-dito con el fri - o de la,es-pa -da la prin-ce-sa,ha con-sen-ti - do.

Le-van-tá - te, Gi - ri-nel- do que ya sta-mos co - no - ci - dos que la spa -da de mi pa- dre la te - ne-mas por tes-ti - go.

Por don-dè da-ré se-ho - ra ve - te por a-quél jar-din a cor-tar flo-res y li - rios.

Bue-nos di - as Gi - ri - nel-do ¿qué tie-nés tú Gi - ri - nel do que te ve - o yo,a -ma-ri - llo?

De cor-tar flo-res y li-ri-ós Mien-tes mien-tes Gi - ri - nel-do con la don -ce-lla,has dor-mi-do.

An-tes que,a-pun-ta-ra,el sol co - ge tu ca-ba - llo blan-co y ve - tè de,a-quél cas-ti llo.

Example 2 (cont.)

GB1



Example 3

GB1



Example 4

This metric and rhythmic organization appears in seven versions, as we can see in the paradigmatic presentation of all the versions consisting of twelve-beat phrases (Example 5).

There are two exceptions to the twelve-beat phrases. First, AB1 in which not all the phrases in the stanza have the same length (the first and fourth have the same duration, eleven-beats, but the second and third phrases have twelve and nine beats respectively) a fact probably related to the rubato singing of the informant. Second, RG1 in which the same length and rhythmic values are maintained in all four phrases but their duration is of eight beats per phrase, structured as a 3+2+3 metric-rhythmic scheme. (Example 6)

We can say, so far, that the different melodic configurations of the phrases in all these versions, are based on the same rhythmic scheme, i.e., the series of rhythmic values is maintained with only very slight variations, while the pitches of the notes change.

Let us now consider the inner organization of the musical stanza, the pitches that constitute its melodic line, their appearances and repetitions, variations and

The musical score is organized into several systems, each with multiple staves. The systems are labeled as follows:

- Common rhythmic model:** A single staff at the top left showing a sequence of notes.
- GB1:** A system with three staves (a, a', b, c) showing variations of the common model.
- EC2:** A system with three staves (a, a', b, c) showing further variations.
- SB:** A system with three staves (a, a', b, c) showing variations.
- EA:** A system with three staves (a, a', b, c) showing variations.
- MA:** A system with four staves (a, b, c, d) showing variations.
- EC1:** A system with four staves (a, b, c, d) showing variations.
- AB3:** A system with four staves (a, b, c, d) showing variations.

Each staff contains musical notation with notes, rests, and bar lines, illustrating the rhythmic structure and its permutations.

Example 5

permutations. In GB1 the first two phrases have common notes, at least partly, which enable us to state that the second phrase is but a variation of the first one, while the other two are clearly different. The structure of the stanza would thus be: a, a', b, c. Phrases a and a' have a common segment, m, at their beginning and different closing segments, n and p (Example 7).

Rhythmic scheme
of each phrase
RG1

1st phrase

2nd phrase

3rd phrase

4th phrase

Example 6

GB1

a

m n

a₁ b

m p

c

Example 7

The third and fourth phrases (phrase b and c) have three common notes, G-E-D (subsegment x), then two notes F-E, with permutation (interchanging places; see subsegments y^1 and y^2) and an inversion (the same series of intervals in opposite directions; see subsegments z^1 and z^2). These relations between the third and fourth phrases of the GB1 version are present in an oblique way (see Example 8):

min 2nd + maj 3rd (asc)

GB1 3rd phrase

4th phrase

x

y^1 y^2

z^1 z^2

min 2nd + maj 3rd (desc)

Example 8

To summarize, the inner structures of the musical stanzas in the versions presented here show three types of formal organization:¹¹

- the a a b c formal structure, in which the musical material for the first two hemistiches of the text, i.e. the first two musical phrases, is identical (version RG1);
- the a a¹ b c formal structure, in which the musical material for the first two hemistiches, i.e. the first two phrases, is similar but not identical, (versions GB1, EC2, SB, EA);
- the a b c d formal structure, where there is no repetition of musical segments (in versions MA, EC1, AB1, AB3).

As far as the morphological organization of the musical material is concerned, it is to be added that, within the limits of the stanza considered here as the maximal functional unit, one may observe two functional units of smaller dimension: the half stanza (two phrases) and the hemistich (one phrase). From the musical point of view, the half stanza can be defined on the basis of four criteria:

- The half stanza ends on a caesura, a larger note and/or a pause. This trait is also found at the end of hemistiches but, as was observed, the caesura for the half-stanza corresponds more often to the breath intake (breath intake occurs less frequently after the first or third hemistiches);
- when two phrases of a romance are linked (be it by added passing notes or by surpressing the pause or longer notes between the phrases) the link will appear between phrases 1 and 2, or 3 and 4, but not between 2 and 3, i.e. between the two halves of the stanza;
- the singer may occasionally repeat the melody of the second phrase of the half stanza;
- the half stanza ends frequently on the fifth degree of the scale (in two versions on the third and the second degrees respectively). This fourth criterion is to be found also in the analysis of the melodic material (see below).

The second small functional unit within the stanza corresponds to the hemistich. Its identity is based, as already noticed, upon the repetition of a same rhythmic pattern. This repetition of a permanent rhythmic pattern underlying melodic

11 The common formal structures of the Sephardic romance of *Gerineldo*, *abcd* and *aabc*, have counterparts in Criville i Bargallo's types A1 and A8 (or A4 which is surprisingly similar). However, his article does not include musical examples of types A4 and A8 and therefore it is difficult to assert whether the criteria used by Criville i Baragallo is the same as in the present study. In our study two phrases of similar contour and function but differing in several notes (for example, with open or close cadences) are considered as variations and are denominated with the same letter (a and a'). Criville's, however, provides different letters for each phrase unless one is an exact replica of the other.

units of different contour is kept throughout the romance, regardless of the segmentation of the melodic continuum into stanzas of four phrases along the three formal possibilities presented above (aabc, aa'bc, abcd).

C. ANALYSIS OF THE MELODIC MATERIAL

Considering the scales of the tunes we find that five versions (GB1, EC2, SB, EA, AB3) are in a major scale (modus Do), one version (RG1) is in a minor scale (modus La) and three versions (MA, EC1, AB1) are in a mixed minor-major scale, whereas the first half of the melody is in a minor mode and the second half in a major mode (by rising the third degree of the scale by a half-tone higher).

The ambitus of the songs reaches between a major sixth to an octave, except for version SB, where the ambitus is of a fifth. In all the versions in major and minor modes (except AB3) the ambitus does not reach below the finalis (authentic mode) but in those in mixed minor-major scale, as well as in no.8, it extends to a fourth below the finalis (plagal mode).

As evident from the transcriptions of the songs and the following chart of first and last notes of the phrases (Example 9), the phrase corresponding to the end of the first textual line ends on the V degree of the scale, and that which corresponds to the second line ends on the first degree. This V-I progression, appears in seven of the nine versions considered in this study (in the other two the half phrase ends on III and on II). This progression may be also considered as an argument for considering the two phrases covering a half stanza as a musical sub-unit.

If we now compare the melodic lines of the nine versions, we find two groups. First, versions GB1, EC2 and SB have much in common, as do also MA, EC1 and AB1 (Example 10). The similarity of GB1, EC2, SB as well as that of MA, EC1, and AB1 appears also in the chart presenting the first and last notes of each phrase (Example 9) and of the whole strophe for all nine versions (Example 1).

The second group includes AB3 which is quite different from the others, sharing with the other versions only a few series of consecutive notes or sequences of intervals. However, AB3 shares with GB1, EC2, SB, and EA the major scale, but in a plagal mode.

Comparing EA with the other versions, we may say that it shows much more similarity with GB1, EC2 and SB than with any of the other versions. For example, the comparison between EA and GB1 (one of the first three versions) shows similarities in melodic lines, in intervals and in melodic direction. For instance, the first phrase starts in both songs with a rising melodic line, built on two constitutive intervals, the first with a wider ambitus than the other (in GB1, a minor third, E to G, and a major second, G to A, and in EA, a major third, C to E, and a minor third, E to G), as well as the common

The image displays a musical score for 'Example 9', which is a typology of the Judeo-Spanish folksong 'Gerineldo'. The score is organized into nine horizontal staves, each representing a different version: GB1, EC2, SB, EA, MA, EC1, AB1, AB3, and RG1. The music is divided into four phrases (1st, 2nd, 3rd, and 4th) and a final section labeled 'First to last note of the strophe'. Above the first four staves, there are brackets and labels: 'First to last note of each phrase' spans the four phrases, and 'First to last note of the strophe' spans the entire piece. Each staff contains a series of notes and rests, with some notes marked with arrows pointing to specific features. The notation is in a single system with a common time signature.

Example 9

descending fourth at the end of the first phrase, and the descending fifth in the third phrase.

By contrast to the similarities found between EA with the group of versions GB1, EC2 and SB, the differences between EA and the versions MA, EC1 and AB1, are much more evident.

The distribution of the nine versions regarding their common features may be summarized as follows:

1. Form: we find among the nine versions of our corpus three different formal structures built either of three or four units:

Example 10

The musical score for Example 10 consists of six staves, each labeled with an instrument or voice part: GBI, EC2, SB, MA, EC1, and AB2. The notation is arranged in two systems of three staves each. The first system (GBI, EC2, SB) features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The second system (MA, EC1, AB2) features a more melodic and sustained line, with some notes held over across bar lines and some phrasing slurs. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

1.1 the melodic material is repeated in the first two phrases in RG1, resulting in an aabc form;

1.2 the melodic material of the first phrase is repeated in the second one, with variation—different closing of the phrase (cadence)—in GB1, EC2, SB, EA, rendering the aa'bc form;

1.3 the melodic discourse progresses with no repeated segments of the melody, in MA, EC1, AB1 and AB3, in an abcd form.

2. Scale: the versions studied belong to one of three scale types:

2.1 Most of the versions are in the major scale: GB1, EC2, SB, EA and AB3;

2.2 versions MA, EC1, AB1 are in a mixed major-minor scale which is based on the minor scale, with the alteration of the third degree (a half tone higher) in the second half of the melody (the third and fourth phrases of the melody of the *romance*);

2.3 one of the versions, RG1, is in a minor scale.

3. Ambitus: is quite similar in all versions, a major sixth to an octave, except EA, where the ambitus is a fifth. Considering the ambitus of the versions in relationship to the position of the finalis, the nine versions can be divided in two types:¹²

3.1 in almost all the versions in major scale, GB1, EC2, SB and EA, as well as in one version in the minor scale, RG1, the melody never reaches below the finalis (authentic mode);

3.2 in the versions in the mixed minor-major scale, MA, EC1, AB1 and in one in the major mode, AB3, the ambitus reaches a fourth below the finalis (plagal mode).

4. All the versions have a common formal structure of a strophic song, i.e., one musical stanza is repeated with slight variations throughout the whole text of the *romance*. Each stanza consists of four phrases of equal length and the

12 This feature may well be taken into consideration when we reach the stage of comparing the romances of Morocco with those sung in Eastern Mediterranean area, where, in many romances, as in their wedding songs, the ambitus does reach under the finalis and even forms a quite characteristic pattern. Of course it is too early to elaborate on this, but it seems accurate to point it out, even at this stage. See this feature in the transcription of an eastern romance, *Landarico*, in Weich-Shahak 1984; on the subfinalis pattern, see Weich-Shahak 1979/80.

same rhythmic scheme is repeated in all four phrases.¹³ Only in version AB1 the phrases are of unequal lengths.

5. Phrase-length: according to the number of beats per phrase, the versions of our corpus can be divided into three groups:

5.1 Versions in which each phrase is 12 beats long: GB1, EC2, SB, EA, MA, EC1 and AB3, in a rhythmic-metre sequence of 2+3+3+2+2;¹⁴

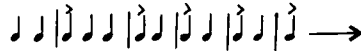
5.2 AB1 has some deviations from this strict pattern due to the rubato performance;

5.3 version RG1 has phrases which are 8 beats long in the rhythmic-metric sequence of 3+2+3.

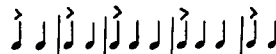
In conclusion, five versions GB1, EC2, SB, EA, AB3 have the same scale, a major scale, in an authentic mode; GB1, EC2, SB, AB3 have an ambitus of an octave, and EA, of a fifth. Three versions MA, EC1 and AB1, with an ambitus

13 One more consideration can be mentioned concerning this last feature in the seven versions of 12 beats per phrase. These versions of *Gerineldo* have clear beats and periodical accents that determine a meter that is the combination of triple and double meters, known as the principle of the hemiola, i.e., the use of the measure of 6 in two ways: as 3+3, and as 2+2+2. In our versions this 2+2+2 series appears divided at the beginning and at the end of the musical phrase in the following asymmetric sequence: 2+3+3+2+2, always making a total of 12 units per phrase. (As we have seen, this meter is carried by a rhythmic scheme: ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ | which appears with slight variations, as was shown in the corresponding rhythmic paradigm).

This hemiola type rhythm reminds us of some rhythms in flamenco dance that are used in the performance of *alegrías* and *soleares*. The rhythmic scheme of the *alegrías* and *solea* is also made up of the alternation of double and triple meter, in hemiola type, with a different distribution of the 3+3 and the 2+2+2 series:



which separates them from the *seguirillas*, whose rhythmic scheme is:



This particular series found in *Gerineldo* of 2+3+3+2+2 is common to a popular Spanish song in existence until today, called El Vito. Katz (1980:628). Josep Criville i Bargallo (1983:300) quoting from Hipolito Rossy (1966:262) states that the origin of El Vito is connected with a version of *Gerineldo* sung in Arcos de la Frontera. Other romances in our collection are also based on this same metric phrase-structure and the rhythmic pattern. E.g.: Un hijito la princesa (Yc 2269,2); Levantóse el conde Olinos (Y 4588, 21); Paseábase el buen Cidi (Yc 2325, 38); Estábase el morito (Yc 2325, 17); Por la calle de su dama (Y 4588, 23).

14 The analysis of the peninsular melodies of *Gerineldo* by Criville i Bargallo (1987:62) clearly shows that they are mainly syllabic, and that rhythmically the Iberian corpus is: "isocrónico, isométrico e isorrítmico". These conclusions coincide with the findings of the present study.

of an octave, are in a mixed scale, minor/major, in plagal mode, with a change in the third degree in the second half of the musical stanza. However, a most striking common feature is that eight of the nine versions analyzed (GB1, EC2, SB, EA, MA, EC1, AB1, AB3) have a common rhythmic scheme for all their phrases (except the rubato in AB1): twelve beats per phrase, organized in a fixed series of 2+3+3+2+2 beats.

In the corpus of nine songs analysed here, RG1 stands apart from the other versions in all features but one. Its scale is minor, in authentic mode, its ambitus is a minor seventh, and its rhythmic scheme of the phrases is different, in a total length of 8 beats per phrase, structured in a rhythmic metric scheme of 3+2+3. The only features common to RG1 and the other eight versions is that it also has four phrases of equal length in each musical stanza and an identical rhythmic scheme repeated with each phrase.

In contrast with the common rhythmic features that unify the corpus treated in this study, the melodic material of the different versions offers a much wider variety of possibilities. This variety is related to the differences between the versions in scale and ambitus, and also in the variety of the solutions that prevail in the melodic organization of the four successive phrases that, together, build up the stanza. Conversely one has to stress the great homogeneity of the musical material when considering its functional units: repetition of the stanza built upon the succession of four articulated melodic phrases; existence of two smaller units, the first one, consisting of two phrases, corresponds to the line of text and has been defined on the basis of four converging criteria (see p. 23); the second one, the single phrase, corresponds to the hemistich and has been defined on the basis of the the repetition of a rhythmic entity.

To conclude this section some remarks on the structural organization of text and music in the *romance* are due. On the broadest structural level, the text is organized syntagmatically in narrative sequences which are articulated in logical order; the music is organized on the basis of the recurrence of a musical stanza which divides the text into a strophic structure. There is therefore no direct relation between text and music at this level. On the other hand, at the smaller structural level, there is a parallelism between the hemistich as defined by the prosodical parameter and the musical phrase as defined by the parameter of rhythm and melody.

Between these two levels, the prosodical, morphological and narrative parameters on the one hand, and the musical parameter on the other, point to the existence of a structural level which corresponds to the line. The line is a functional unit at the prosodical, morphological and narrative levels; at the musical level, the line has a defined status (cadences and pauses). Two lines are articulated to form one independent unit on the musical level and they may

also be articulated at the morphological and narrative levels. They are never articulated at the prosodical level.

C. THE LANGUAGE

The informants singing the *romances* studied here were born in Spanish Morocco (Tetuan, Larache, Arcila, Alcazarquivir). The language they were brought up on and are familiar with is the Judeo-Spanish of North Africa, known as Hakitia (see Benoliel 1977; Benichou 1945 and 1960).

It is a well-known fact, however, that in the last few generations, Hakitia was constantly influenced by the Spanish spoken in the Iberian Peninsula through colonialization. Teachers were imported to North Africa and through commercial, financial and cultural connections with Spain and Portugal the language has been gradually changing. This constant contact diminished the major variances between Hakitia and peninsular Spanish (Benichou 1960).

The present study is based on the thirteen sung versions of *Gerineldo* and *Boda* of the eight informants from North Africa (see Appendix 1). Only in the recording of Elvira Alfasi is there an actual reference to Hakitia: in the discussion preceding her singing the language problem is specifically mentioned. The participant admits the *romances* can be sung in Hakitia but in fact there is no clue whatsoever as to her criteria in distinguishing Hakitia from Spanish.

Based on a linguistic analysis, an attempt will be made to determine to what extent the *romances* reflect a Judeo-Spanish language tradition. One should bear in mind, however, that any poetic sung variety of a specific language, does not have to be identical with the natural spoken version. There might be a tradition of singing the poetic texts in certain environments with a special voice and tune and in a specific poetic style, and this tradition must not necessarily reflect the actual colloquial (vernacular) language. Both the poetic genre and the music might have some influence on the linguistic properties of the *romances*.

Four parameters will be considered here: phonology; morphology; syntax and textual variations; lexicon.

A. PHONOLOGY

The following Phonetic Chart describes the phonetic system used by the informants (see Appendix 3 for the full phonetic transcription).

Special signs: B=voiced bilabial fricative; θ =voiceless interdental fricative; D =voiced interdental fricative; (?)=glottal stop; Z =voiced palato-alveolar fricative (j in French); tS = voiceless palato-alveolar affricate (ch in English and Spanish); ñ =nasal palatal (coarticulated ny); X=fronted x; G =voiced velar fricative.

Phonetic Chart*

stops:	voiceless	p	t	k	(?)
	voiced	b	d	g	
fricatives:	voiceless	f (θ)	s	(X)	x
	voiced	B v (D)	(z) Z		(G)
affricates:	voiceless		tS		
	voiced		(dZ)		
nasals:		m	n	ñ	
liquids:			lr		
glides:			y	w	
vowels:			i e a o u		

* In parentheses are rare consonants found occasionally in the performance of some informants.

Consonants

Basically, the phonological system of Hakitia, as reflected in the *romances*, is the same as that of Castilian with the following differences:

1. The consonant /Z/ : Some informants use the allophones [Z] or [dZ] only in the hero's name "Gerineldo", where [x] occurs in the performance of other informants. Words like *muxer* "wife, woman" (mujer), *ixo* "son" (hijo), *xugar* "play" (jugar), *xuramento* "oath" (juramento), *xeneral* "general (noun)" (general), *koxido* "seized" (cogido), etc. are always pronounced as [x] even by those who pronounce *Zerineldo*, *dZerineldo*.

According to the descriptions available /Z/ and /dZ/ are characteristic features of Hakitia. The fact that these allophones are only pronounced by informants in isolated instances — *Zerineldo*, *dZerineldo* (EA, MA, SB) indicates that this feature is less widespread than it was (Benichou 1960:308-309). It should be noted that /Z/ and /dZ/ in the hero's name alternate in EA with /x/, showing that both pronunciations are familiar. It is a well-known fact in the development of language, that archaic features are retained as residues in proper names and in formula-type greetings and blessings.

2. Seseo: There is no /θ/ at the phonemic or phonetic level in the *romances* (see 1 in the *Idiolectal Features* below). Compare: Cast. *bendi θyón* Hak. *bendisyon*; Cast. *prin θesa* Hak. *prinsesa*, *printsesa*.

In addition to these distinct features there exist other phonetic features (3-8), which are to be found in Hakitia, as well as in regional variations of Peninsular Spanish.

3. In addition to the voiced bilabials *b* and *B*, there exists a labiodental voiced fricative *v*. These three phones do not occur in a complementary distribution. Sometimes they alternate as in *subyo*, *suvyo*, *suByo*, /subió/. Furthermore, they occur in exactly the same environments: word initially — *vivire*, *bivire*, *Bivire*, *Bibire*, /viviré/ “I shall live”, word medially after a vowel — *avlar*, *aBlar*, *ablar/hablar*/ “to talk” (see *subyo*).

In Judeo-Spanish in general and in Hakitia in particular, there is a phonemic distinction between /b/ and /v/. In many eastern Judeo-Spanish dialects [B] does not exist, but it does exist in Hakitia as an allophone of /b/. In Spanish, [b] and [B] are in complementary distribution, where [b] occurs word-initially or following a consonant, and [B] occurs after a vowel within or across word-boundary. The /v/ is viewed in Modern Spanish as an archaic phoneme which existed in Spanish but was replaced by the *b-B* distribution (Lapesa 1984). The realization of the labial and labiodental voiced consonants by all the informants singing Gerineldo demonstrates a very fluctuating situation, where *v* exists more often than in standard Spanish, proving the preservation of an old linguistic feature. The same phenomenon is detected in regional dialects such as Andalusian Spanish.

4. The consonant *s* is deleted word-finally in front of a word-starting with a consonant, or in a sentence-final position. There are numerous examples in the performance of all the informants except SB.¹⁵ RG’s versions are overloaded with such deletions, even in cases where /s/ is redundant. In *lo dos* /los dos/ “the two”, *s* is redundant, whereas in the case of *burlay* /burlais/ “laugh (2nd PI)” it is grammatically necessary and is constantly omitted in RG’s versions (see our discussion in the Morphology Section).

This phenomenon is not unique to Hakitia, but is typical of Andalusian Spanish, too. There it is described as an aspiration of final /s/, however, in our texts, there is no example of [h] (aspirated *s*).

The deletion of /s/ has a special phonemic status. Although its deletion word-finally leaves a sequence of CV (consonant followed by a vowel) word-finally, this vowel does not necessitate the spirantization of /d/ changing it into [D] in the following word (see next section). The word with the missing final /s/ is frequently felt as still having it in this environment. Compare *eskalera* *De oro* /escalera de oro/ “gold ladder”, but *lo dos* /los dos/ “the two”, *me Dexaste* /me dejaste/ “you left (with me)”, but *do durmiendo* /dos durmiendo/ “two sleeping”, *lo Digo* /lo digo/ “I say it”, but *uno disen*¹⁶ /unos dicen/ “some (people) say”.

15 SB’s version is extremely short, and the informant sings it slowly and with some hesitation due to her poor health. She passed away a fortnight after the day of this recording.

16 In RG’s other version, it is “uno disen”.

This could be a part of the general tendency in the performance of the informants to omit consonants word (or syllable) finally before a consonant, or sentence finally. For instance:

n — *ifanta* /infanta/ “princess”, *komoviDo* /conmovido/ “touched”, *xardí* /jardín/ “garden”.

d — *voluntá* /voluntad/ “wish”, *triniDá* /trinidad/ “Trinity” (and see our discussion in the Morphology Section).

l — *karná* /carnal/ “carnal”.

5. The alternation between d and D is phonetically motivated, hence they both belong to the same phoneme /d/. [D] occurs when preceded by a vowel within or across word boundaries. For example, /que hare de mí/ > [ke are De mi] “what should I do”; /Y a eso de las doce y media/ > [ya eso De las dose i meDya] “about twelve and a half”; /pidiera vestido de oro/ > [piDyera vestiDo Di oro] “he asked for his gold cloth”, etc.

6. The allophone [D] occurs also as a realization of phonemic /s/ in /las escaleras/ > *laDeskaleras* “the stairs” (AB1), /quien es ese cual es ese/ > *kyen eDese kwal eDese* “who is it, what is it” (RG), /los dos echados/ > *los doD etSaDos* “the two lying down” (AB2), /estas horas/ > *estaD ora* “these hours” (RG1), /vienes a tentar/ > *vieneD a tentar* “you come to try (me)” (RG2), /eres el diablo/ > *ereD el diyabló* “you were the devil” (RG2), /mas antiguo/ > *maD antigwo* “longest serving (servant)” (RG2).

In all these cases the s is intervocalic. The change from a voiceless consonant into a voiced one is very natural intervocalically. Voiceless /s/ should have become [z] in this environment, but since z is rare in Spanish (see 8 below), a close approximate is D.

7. A similar assimilation process occurs in the case of intervocalic /g/ which becomes G in AB, MA and RG’s performances. Plosive g becomes fricative G intervocalically, being assimilated to the continuant feature of the vowels surrounding it. For instance /antiguo/ > *antiGwo* “old”, /digo/ > *diGo* “I say”, /contigo/ > *kontiGo* “with you”, /igual/ > *iGwal* “the same”, /para ganar/ > *para Ganar* “to win”, /testigo/ > *testiGo* “testimony”, /amigo/ > *amiGo* “friend”, /conmigo/ > *konmiGo* “with me”.

8. The consonant z does not occur other than before a voiced element (consonant or vowel) and it is extremely rare. For example, *dezde* /desde/ “from” (AB), *año(z) vas* /años vas/ “years you are going” (AB), *la(z) dose* /las doce/ “twelve o’clock” (AB), *trez oras* /tres horas/ “three hours” (EA), *florez i liriyos* /flores y lirios/ “flowers and lilies” (EA). This is a simple voicing assimilation.

Vowels

The vowels used in the romances are /i, e, a, o, u/. The vowels are not tense, and are basically a little lower than their phonemic value, namely [I, E, a, O, U]. Their phonetic representation in Appendix 3 takes the phonemic vowel representations for spelling and letter-setting convenience. Two features (9-10) are worth mentioning regarding the vowels:

9. Since /i/ is not tense, it sometimes alternates with /e/. For instance, *Gerineldo* - *Girineldo* (EA), *de oro* - *di oro* “of gold” (AB), /consentido/ *consentiDo* - *consintiDo* “felt” (EA).

10. The vowel /u/ is not tense either, therefore it resembles /o/. The difference between *polido* - *pulido* “well-groomed” found among the various performers can be explained in these terms, though it may stem from the archaic form of *pulido* which was *polido* (already attested in 1490). See discussion in Section d below.

Idiolectal features

1. The voiceless interdental fricative θ occurs just once in MA’s performance in the phrase *las faltas de su marido*, “her husband’s infidelities”. The first time MA pronounces it as [las falta θ de su mariDo] but the second time he pronounces [las faltas de su mariDo]—(see our discussion of seseo above).

2. Only in MA’s performance do we also find the glottal stop [ʔ] in the sentence “Y a esas horas son las doce”. The word *horas* is pronounced [ʔoras]. All the other informants do not have this sound at all.

3. The X (fronted palatalized; voiceless velar x) is occasionally pronounced by EC. In her performance X alternates with k or x in the name *Gerineldo*.

B. MORPHOLOGY

The following phenomena, distinctive when compared to Castilian, are worth mentioning here:

1. The deletion of /d/ at the end of abstract nouns. For instance, /novedad/ > *noveDa* “news”, /Trinidad/ > *triniDa* “Trinity”, /verdad/ > *verda* “truth”, /eternidad/ > *eterniDa* “eternity”. The deletion of /d/ in this position is very common in Judeo-Spanish, but it is very common in some areas of Spain as well.

2. The /s/ deletion word finally has already been discussed in the Phonology Section, but it is worth mentioning here as well. The /s/ plural morpheme and the second person singular ending are deleted quite often by all the informants, especially RG. For example, /en escuchas/ > *en eskutSa* “overhearing”, /nos/ > *no* “to us” /jardines/ > *xardine* “gardens”, /guerras/ > *gerra* “wars”, /los dos/ > *lo*

do “the two” /burláis/ > *burlay* “laugh at, mock”, etc. (and see our discussion of the parallel Andalusian phenomenon).

3. The pronoun *vuestro* is pronounced [westro] in the RG, MA and EA performances, without a labiodental fricative. Since both *v* and *w* are labial consonants, and their manner of articulation is similar — being both voiced and continuants — they are fully assimilated. Hence the pronoun is realized as *westro*.

4. The morpheme /y/ “and” is frequently added in the beginning of a sentence. Is this a special feature of extensive coordinate structures which these *romances* are marked with, is it just a vacuous word, filling the gaps between the tune and the sentence syllable structure, or perhaps is it only a stop-gap insertion, as often found in the spoken language? The fact that within various performances of the same informant the /y/ is added, as in the AB, GB, and RG performances, points to the plausibility of the second/third assumptions. The /y/ morpheme is just a filling-a-gap morpheme, which is frequently used in spoken language, or sometimes replaced by a schwa-hesitating vowel.

It should be noted that in east Judeo-Spanish story-telling, this stop-gap insertion is very frequent, too.

5. One of the morphological features which is narratively motivated is the modes of addressing the participants in the scene. There exists the polite address (*vous* vs. *tu* in French, *Sie* vs. *Du* in German, *usted* vs. *tú* in Spanish). The *romances* do not demonstrate these differences of addressing the participants, except for one occasion. When the disguised princess encounters Gerineldo (*el Conde Flores*), she addresses him by *podéis* “you could”, the polite form which stresses the distance between them. As soon as she reveals her identity, this distance is bridged and they use a familiar form of address.

6. Some verbal conjugations demonstrate rare uses:

a. Two morphosyntactic structures occur in the *romances* and they point to special archaic or very highly literated forms. These two structures are: 1) *vistióse* “she dressed up” in the AB performance instead of *se vistió* in GB’s, 2) *púsole* “she put for him” in the MA and RG performances instead of standard *le puso*, and *tirole* “threw down to him” in the AB, EC, GB and RG performances instead of *le tiró*. The utilization of these last mentioned forms mainly by RG, who, as recalled is the oldest informant, points to the fact that she might be preserving some old morphological features existing in the old version of Gerineldo transmitted to her in her early childhood.

b. Similarly the archaic form *sos* in *sos el diablo* (phonetic soD) “you are the devil” in RG1’s performance is replaced by Modern Spanish *eres* (phonetic ereD) as in

the second version (RG2), indicating again, that an archaic form and its modern equivalent may be retained beyond the same informant.

Since *Gerineldo* is a poetic text, the appearance of archaic features, which do not exist in the spoken language, need not be surprising. The language of poetic genres is not identical to the everyday spoken language, not even to prose or narrative language, hence the occurrence of archaic and rare literary forms is quite acceptable in this style.

C. SYNTAX AND TEXTUAL VARIATIONS

On many occasions whole sentences or phrases are omitted from the romances sung by the same informants. Compare, for instance, AB's, EC's, and RG's various performances as presented in Appendix 1 and 2.

The fact that sentences, phrases or even words are missing in some texts is not a proof that these are not known to informants (see e.g. GB1, GB2 and GB3). These are differences of performance-competence, an observation which is supported by two findings:

1. The same informant "forgot" or "dropped" some elements in one version, but added them in another, as could be constantly seen in the textual alternations (Appendix II).
2. The remaining sentence structure is retained unchanged in spite of the omission of other sentences. That is to say, the sentence structure is kept complete even when environmental sentences are missing.

Since the singing is based on a memory of old songs, which were acquired by the informants in their early childhood and were not sung by them for very many years, the omission must be attributed to lapses of memory.

D. LEXICON

In general, the vocabulary found in the romances is the normal standard Spanish vocabulary. For instance, *saco, quito* "took out", *lona, seda* "canvas, silk" *escalera, escalerita* "stairs, ladder", *fortuna, peregrina* "fortune, pilgrim", etc. However, there exist a few peculiarities which need to be accounted for: 1. The words *escuridad* "darkness", *busqueda(d)*¹⁷ "search", *polido/pulido* "neat", *vacal* "cowherd", and *alfaje* "sword, knife" are not generally used in modern Spanish (e.g. Castilian). The words can be understood in modern Spanish because for most of them there exist similar roots or derived words, e.g. *oscuro* "dark", *buscar* "look for", *polido* "neat", *vaquero* "cowherd" *alfajeme* "a barber". Some of these words could be of

17 The Spanish standard word is *búsqueda*. In AB's performance there is a fricative [D] at the end of this word, as if it were *busquedad*. And if this is the base form, then it is unique.

old origin, and are known to be archaic, e.g. *escuridad*, *busqueda*, *polido*. Of these words, *escuridad* and *busqueda* exist in east Judeo-Spanish; the other words *polido*, *vaca* and *alfaje* are not generally known in Judeo-Spanish.

2. The word *puso* of the phrase *quien puso amor contigo* "who put love with you" is stressed ultimately, as often found in Judeo-Spanish and not penultimately as in Spanish (the use of *poner amor* "put love" which figures in the performance of all the informants, is not found in regular Spanish).¹⁸

Moreover, all the versions lack any use of (a) Hebrew-Aramaic words, and (b) Jewish themes. However, the phrase *quién es ése o cuál es ése* found in most versions has been traced to the Ferrara Bible of 1553 as a translation of the Hebrew phrase: *מי הוא זה ראי זה הוא* (Esther, 7:5).

The linguistic analysis of the texts shows that the following features are distinctively Judeo-Spanish: a. The use of the phonemes /Z/ and /dZ/ in the hero's name. b. The utilization of words such as *escuridad*, *busqueda(d)*, and c. the ultimate-stressed form of *puso*. In addition there are a number of features, which although characteristic to Judeo-Spanish in general and of Hakitia in particular, also occur in various dialects of Spanish, especially the Andalusian, with which North African Jews have had a direct contact over the years. However, it is also advisable to remark that the co-existence of special phenomena both in these romances and in dialectal Spanish could be the result of a drift, namely, that similar developments can occur independently in related languages after their separation from each other. These features include the use of *b-B-v*, the deletion of /s/ and /d/ word finally, the extensive use of /y/ "and", and the use of certain archaic morphemes and phrases.

The other features, although linguistically interesting, can be attributed to either the poetic literary genre (e.g. word order, morphological peculiarities and archaisms, lexical choice), or to idiolectal idiosyncracies.

D. PERFORMANCE (GESTURES AND MIMICRY)

The general aim of this preliminary study devoted to performance was to observe the gestures and mimicry that some of the informants expressed while singing the *romance* and to examine whether there are any correlations between text, song and gestures.¹⁹

18 The word is considered in this section rather than in the phonology section because of the differences in meaning obtained in *puso amor* (ultimately stressed) versus *puso espada* (penultimately stressed).

19 The term gesture has been understood here as a component which is used to distinguish a change from one static state to another. In this context, it appears relevant to raise the possible role of time in the performance of movements, and not only in the musical performance.

The basic material that has been used for this limited analysis is made of a series of pictures that were taken while three of the informants sang the *romance* at our request. These pictures were taken with a camera, during a single performance of each of the three singers, without consulting them previously as to the moments at which a particular picture should be taken and without reference to the general types of gestures and mimicry to be used in the performance. Each picture can be seen as representing either a still-motion in the flow of time, exemplifying a gesture which doesn't change, or as a bridge between one movement and the next.

Gestures were considered as an expression taking place parallel to the musical and textual components. As far as their interpretation, it was assumed that several correlations might directly or indirectly link two or the three parallel codes, as follows:

- A direct relation between the text and gestures, where a gesture is used to explain the text.
- A relation of addition or completion, where a gesture is used in place of a word.
- A relation of emphasis, where the text is emphasized by means of a gesture.
- A counter-relation between text and gestures.

In terms of types of gestures, it was put as an hypothesis that one or several of the underlisted types might appear relevant to the performances:

- a) personal gestures of individual performers;
- b) ethnic gestures typical to the performers community;
- c) gestures typical to the genre;
- d) gestures not connected with the performance;
- e) gestures typical to the song-performance in general.

It must also be considered that our documentation was done in an artificial situation: a natural environment of performance is more likely to give the performer a chance of expressing herself with greater freedom.

A. METHOD

Each singer was photographed in sequence during her performance without planning beforehand where and when to photograph. No repetitions were asked for during any part of the text of the *romance*. At the time of photographing, the text sung at that instance was written down. At a later stage, the previous word in the text corresponding to the picture was underlined (this process being possible because the "shot" of the camera was audible in the recording).

The pictures were organized in two sequences: 1) a general sequence (assigned with roman numerals) of the three singers, ordered synchronically; 2) an internal sequence of each singer expresses the diachronic continuity of the pictures. There

is, of course, no superposition between the two sequences, since the number of pictures is not equal to the extent of the text. The three performers who were photographed sung versions that were partly similar as far as the text of the *romance* is concerned.

On the basis of the pictures, the following parts of the body were observed in order to check whether they would convey any relevant information in arriving at an understanding of the semantic organization of the gestures: head, forehead, eyebrows, eyes, mouth, chin, neck, hands and torso.

Besides these physical components, and taking into account that each gesture includes dynamic and static elements, various components of the movements were studied: the gestures using different parts of the body, the amount of movement and space used, the use and change of body-weight (those are the movements of the body compared to a theoretical static position of the body).

Due to the different limitations that characterize the material related to performing (restricted number of informants, technique used to capture the gestures and mimicry during the performance, conditions of the field research), this part of the interdisciplinary study of *Gerineldo* is a first attempt towards the characterization of this romance, towards the understanding of the possible links that might exist between text, music and performance.

Some published studies have already shown what kind of benefits can be drawn from a systematic study of gestures when considering the structural organization of a text, as well as the data pertaining to the ethnic specificity of this text and of the gestures as a code inside a given culture (see Calame-Griaule 1977).

On the basis of the available material and when thinking of the categories into which the observed gestures can be organized, it is possible to understand how these gestures might help to characterize the romance as genre and also throw light upon the relationship between the informants and the text, and the music performed. In another way, and whatever the structural or personal importance, these gestures might have to be classified into another series of types according to their immediate narrative function (description, emphasis, etc).

As has already been said, the restricted material described here cannot provide a sufficient amount of data to arrive at any firm conclusion regarding the genre. It must be realized, however, that during the performances of *Gerineldo* the gestures were very few. They consisted mainly of changes in facial expression. One should remember that traditionally *Gerineldo* as a song is not performed before an audience. It is a song sung by women when they put their child to sleep or when they do their housework. The context in which the romance is sung might lead to a reduction in the number of gestures; these should nevertheless be studied in order to check their possible relevance.

B. ANALYSIS OF THE MATERIAL

Personal performance — Style

The three singers are of one ethnic group: Sephardi Jews who speak Judeo-Spanish and all three came to Israel from Tetuan. (It is difficult to comment on any ethnic characteristics in their performance since the corpus is too small and there is no alternative material for comparison with other groups of performers.) As far as the personal style of performance is concerned more elements seem to come to the surface. They definitely call for further systematic collecting and analysis.

The three singers performed the song sitting down:

RG is about eighty years old and her dress is traditional. She performed sitting on a bed. She covered her shoulders with a large shawl and her head with a kaffiyeh. She changed the position of her hand that was resting on her knee from an open fist to a closed fist or she sometimes lifted her hand.

AB is about 60 and was dressed in regular European dress: a brown sweater with a blue turtleneck shirt. She sat near the table with her hands resting on a book of songs and fidgeted with her glasses.

GB, about 40, dressed up for the occasion. She wore a lot of eye make-up and her jewelry and dress were mainly of red tones. Her favorite repertoire consists of loud wedding songs accompanied by drums. She was very nervous and didn't particularly want to sing *Gerineldo* claiming it wasn't in her repertoire and that she could not remember it. She suggested we speak to her aunt, who was better acquainted with *Gerineldo*. Her performance of the *romance*, however, was more theatrical than that of the two other informants. She sang *Gerineldo* with a tense expression on her face and hugged her knees as she did so.

RG's performance featured a larger number of gestures:

She leaves her hand open on her knee with a finger raised in warning, where the princess curses Gerineldo for not appearing at the appointed time: "Malhaya tú Gerineldo..." (v. 5);

she bends her hand, possibly to express the knocking at the door: "Y a la puerta dió un suspiro..." (v. 6);

she raises her hand at the point where the king considers killing Gerineldo: "O si mato Gerineldo..." (v. 11);

she leaves her hand open hence the king resolves to observe silence: "Las faltas de su marido..." (v. 13);

when the princess sends Gerineldo away, Ms. Gabbai lifts her hand in a gesture motioning him to leave: "Vete por esos jardines..." (v. 16);

she makes a facial gesture, or emotional expression at the point where the

king and Gerineldo meet in the garden: “Le han trastornado el sentido...” (v. 17); “No has tenido tú la culpa...” (v. 20).

In other words, the performing style of RG expresses sympathy with the words of the song, especially by her facial expressions and hand gestures which explain the text, complete or give emphasis to it just because the gestures are few and one movement of the hand can be important. The identification of the singer with the characters is seen through her gestures: clearly she sympathizes with the abandoned girl.

AB's performance may be characterized as an epic performance, in a low register, slow and almost without gestures. The singer's distance from the characters in the song could be seen in the way she sat behind the table and the use of academic props such as a book and glasses. In this way the singer showed us that she was not in a natural singing situation and she was only cooperating with researchers.

At the start, AB told us that she had already been recorded for research purposes and that all her songs were in a book. (She was referring to a booklet containing the incipits of the songs in her repertoire.) She did not use it at all, she only needed the booklet to be on the table.

AB leans forward as if descending stairs: “Al bajar las escaleras...” (v. 8).

She puts her hand to her throat: “Perdón, perdón mi señor...” at a moment she sings words which are not part of the song but for which the gesture acts as an emphasis.

The singer did say her throat hurt, that her voice was not in good shape and that she couldn't sing very high notes. In other words, her gesture of putting her hand to her throat could show physical discomfort, but the fact that she did it at the point where Gerineldo begs the king for forgiveness and not in another part of the text makes the gesture meaningful. We did not find any coherent relation between the gestures in her performance and the characterizations in the *romance*.

A preliminary appraisal of the characteristics of the genre:

1. There is no doubt that in the performance of the *romance* there are gestures which are typical to all singing in general and to sad songs in particular: eyes closed, eyebrows drawn together, an expression of suffering, a concerned expression, an expression of longing.
2. In the performance of *Gerineldo* the gestures were very few. They were mainly in the change of facial expression.
3. The function of the song influences the performance. *Gerineldo* is a song which is not usually sung for an audience. It is a woman's song. RG's husband

was embarrassed to sing the song or even to acknowledge that he knew the song, even though he went to the trouble to correct his wife or to join her from time to time.

One could say that in place of the natural setting of the performance of the song, each singer delivered a performance to fit her own personality. RG used only one hand sometimes (a gesture using only the hand, not the arm), that is, perhaps, a remnant of the natural situation. GB hugged her knees — creating an imitation of the natural situation. It suited her dramatic personality, that she should use her knees as if they were the sleepy child while she could move her body forward and backward in a rocking motion. She also showed us beforehand the motion of how a mother would rock her child while singing this song. Finally, AB created a distant replacement which was very foreign to the natural setting. She emphasized her position as part of the research group. Hands folded on a booklet with eye-glasses on the table.

The basic conclusion is, therefore, that when compared to a folk story, which does not exist without an audience, a song could “survive” also without audience, within the sphere of the folk-singer, in his inner world, and thus express the singer’s feelings and thoughts about the song. This conclusion seems to fit the *romances*, but not wedding songs or other songs which demand an audience and which are centered around the audience and the audience’s reaction. In the *romance* none of the singers looked at us, while in a more jolly song, *Paipero*, performed by GB during the same session when she created, through eye contact, a much more intimate, although theatrical, relationship with her audience.

It seems, therefore, that performance can be another parameter for describing the genre of certain songs. But in order to define those typologies which characterize the performance of the different genres one must study other genres such as: lamentations, wedding songs, lullabies, etc. Similarly, the corpus of *romances* in general and of *Gerineldo* in particular must be expanded. This study can be seen, therefore, as an experiment conducted under controlled conditions.

CONCLUSION

Given the restricted nature of the corpus used in this preliminary study, it is impossible to arrive at a comprehensive definition of the *romance* genre, though our work certainly goes in this direction. A typology of the Judeo-Spanish folksong on a large scale would employ the methodology presented in this study, but extend it to a more extensive corpus, representative of a large number of informants as well as of the geo-cultural distribution of Judeo-Spanish speakers. Furthermore, the parameter covering social functions and uses of the folksong, which has only

been subjected to a partial analysis in this study, needs to receive the same degree of attention as the other parameters.

The principal aim of this attempt towards establishing a typology of the Judeo-Spanish folksong, therefore, lies in the presentation of the methodological foundations which seem essential to any undertaking in this field. What does evolve from the results obtained, and clearly so, is that each parameter of the genre as a whole (literary, musical, linguistic, performance) relies on an organization of the components whose system we have attempted to trace. In one parameter, each component may function as an autonomous entity and it can be articulated, in varying degrees, to one or several components within the same parameter, while it can also be articulated to other components in different parameters. A structural definition of the corpus is obtained precisely when the components and their organization are described and their articulation and hierarchy determined.

It is essential, of course, that an analysis of this type should avoid resorting to any preconceived notions of the genre, whether they are drawn from traditions in scholarship or from the terminology used by the informants: rather, genre will be an *a posteriori* identification. Two genres, therefore, which have traditionally been identified as being distinctive, could either resemble each other or differ from one another in ways which may not have been apparent if the genre was defined extrinsically. To illustrate: two repertoires thought to belong to two different genres could be very close to another or even identical in their structural organization, and yet the same two repertoires could differ in their social uses. This appears to be the case with the Judeo-Spanish *endecha* (mourning song), whose specificity is allied to a social function but whose structural identity can resemble, for example, that of the *romance*.

It is equally important to emphasize how only the totality of the parameters of a genre will help in eliciting its cultural identification. In the study of *Gerineldo*, because of the nature of the material, it soon became evident that two parameters only, the literary one and the musical one, could be used for an understanding of the structural organization of this *romance*, and the other two parameters for a study of its cultural identification. However, a factor arising from the musical material lends support to the view that only the totality of parameters will contribute to a full understanding of the genre. *Romances* hailing from Judeo-Spanish communities in Morocco show that the ambitus does not go beyond the finalis, whereas in *romances* and wedding songs from Judeo-Spanish communities in the eastern Mediterranean, the ambitus consistently goes beyond the finalis.

Another factor to be considered with regard to cultural identification is that the degree of similarity between the Judeo-Spanish repertoire and its non-Jewish counterpart will vary. In certain cases, there will be a clear distinction of genre.

In others, one of the parameters of the genre will not be specifically Judeo-Spanish (e.g. the literary parameter) or it will appear to be so at first sight (e.g. the language of the *romances* in the Judeo-Spanish communities of the eastern Mediterranean). What is of importance here is that a distinction will never be established purely on the basis of the degree of similarity or difference at any one level. The question of cultural identification not only concerns the opposition between the Jewish and non-Jewish repertoire, but also the diversity of repertoire within the Judeo-Spanish communities in the whole world.

A typology of the Judeo-Spanish folksong, along the lines proposed in this study, will benefit from a consideration of the intrinsic complexity of the various genres in the repertoire. A vast project thus opens to specialists in various disciplines who wish to combine their efforts so as to open a window on the Judeo-Spanish heritage. But the methodological challenge reaches further to all specialists, in whatever discipline, who seek to describe and understand the complex question of the ways in which a culture manifests itself.

LIST OF INFORMANTS

Ref	Informant	Place and date of Birth	Date of Arrival in Israel
AB	Alicia Bendayan	Tetuán 1922	1967
EA	Elvira Alfasi	Larache ca. 1928	ca. 1965
EA	Rahma Lucasi	Tangier/Larache 1902	1964
EC	Ester Creciente	Tetuán ca. 1925	1965
FB	Flora Bengio	Tetuán 1915	1968
GB	Ginette Benabu	Tangier 1942	1967
MA	Moises Abitbul	Tetuán 1932	1964
RG	Rahel Gabai	Tetuán 1906	1956
SB	Sultana Bengio	Arcila 1909	1983
SS	Simi Suissa	Alcazarquivir 1925	1965

LIST OF RECORDINGS

Ref	National Sound Archives Ref	Informant	Place of Recording	Date of Recording	Age at time of Recording	Single or Combined Version
AB1	YC2117(5)	A. Bendayan	Ashqelon	4-07-1983	61	<i>Ger & Boda</i>
AB2	Y 3996(7)	A. Bendayan	Ashqelon	25-09-1983	61	<i>Ger & Boda</i>
AB3	YC2430(6)	A. Bendayan	Ashqelon	10-02-1985	63	<i>Ger & Boda</i>
EA	Y 2855(1)	*E. Alfasi (+ R. Lucasi)	Kiryat Malachi	16-06-1979	51	<i>Ger</i>
EC1	Y 2906(16)	E. Creciente	Ashdod	25-09-1978	53	<i>Ger</i>
EC2	YC1494(13)	E. Creciente	Ashdod	28-03-1979	54	<i>Ger</i>
GB1	Y 2989(3)	G. Benabu (+ S. Suissa)	Ashdod	20-02-1980	38 (55)	<i>Ger</i>
GB1	Y 2989(3)	F. Bengio	Ashdod	20-02-1980	65	<i>Boda</i>
GB2	YC2261(2)	G. Benabu	Ashdod	31-01-1984	42	<i>Ger & Boda</i>
GB3	YC2429(12)	G. Benabu	Ashdod	10-02-1985	43	<i>Ger</i>
MA	Y 3997(7)	M. Abitbul	Ashdod	25-09-1983	51	<i>Ger & Boda</i>
RG1	Y 2121(1)	R. Gabai	Moshav Mata	24-10-1977	71	<i>Ger & Boda</i>
RG2	YC2404(1)	R. Gabai	Moshav Mata	6-01-1985	79	<i>Ger & Boda</i>
SB	YC2287(42)	S. Bengio	Ashdod	25-06-1984	73	<i>Ger</i>

APPENDIX 1
THE TEXTS OF *GERINELDO*

Notes:

1. The texts are given in their regular Spanish spelling with one exception: capital Z sometimes indicates voiced palato-alveolar fricative in the hero's name Gerineldo.
2. (?) indicates a questionable sentence or phrase.
3. Phrases in parentheses indicate hesitations in the sung version.
4. Full phonetic transcriptions appear in Appendix 3.

AB1 (Yc 2117/5)

Quién tuviera tal fortuna para ganar lo perdido,
como tuvo Girineldo mañanita de domingo.
Viéndole staba la reina desde su alto castillo,
limpiando paños de seda para darle al rey vestido.
—Girineldo, Girineldo, paje del rey más querido,
¿quién te me diera esta noche tres horas a mi servicio!
—Como soy vuestro criado, señora, burláis conmigo.
—Yo no burlo, Girineldo, que de veras te lo digo.
—¿A qué hora vendré, señora, a qué horas daré al castillo?
—Y a eso de las doce y media cuando el rey está dormido.
Y a esas horas son las doce, cuando canta el gallo primo.
A eso de las once y media Girineldo esta vestido,
a eso de las doce y media Girineldo dio al castillo,
golpecitos dio a la puerta, la princesa lo ha sentido.
—¿Quién es ése o cuál es ése que a mi puerta ha combatido?
—Girineldo soy, señora, que vengo a lo prometido.
—Malhaya tú, Girineldo, y quien amor puso contigo,
medianoche ya es pasada y tú no habías venido.
Tíróle escalera de oro, por ella subió al castillo,
con zapatitos de seda para no hacer ruido.
Entre besos y abrazos los dos quedaron dormidos.
A eso de las dos y media el buen rey ha consentido,
pidiera vestido de oro, nadie que le ha respondido.
Viera la escalera puesta, por ella subió al castillo,
hallara a los dos echados como mujer y marido.

—¿Qué haré de mí, paisano, qué haré de mí, mezquino?
 Si matare a Girineldo, mi reino estará perdido;
 si matare a la princesa, viviré con su suspiro.
 Más vale que yo me calle y no lo diga a ninguno,
 como la que sufre y calla las faltas de su marido.
 Quitó espada de su cinto y se la puso por testigo,
 con el frío del acero la princesa ha consentido.
 —Levántate, Girineldo, que los dos vamos perdidos,
 que la espada de mi padre me la puso de testigo.
 Al bajar las escaleras con el rey se ha consentido.
 —¿Qué tienes tú, Girineldo, que estás triste y amarillo?
 —He dormido en el jardín, que esta noche ha florecido,
 la fragancia de una rosa me ha trastornado el sentido.
 —No mientas tú, Girineldo, con la princesa has dormido;
 si anoche fuiste amigo, mañana esposo querido.
 (Perdón, perdón, señor rey)
 —Juramento tengo hecho en la Virgen de mi estrella,
 moza que sea mi dama de no casarme con ella.

La Boda Estorbada/Conde Flores

Se proclaman unas guerras entre Francia y Portugal,
 y nombran a Girineldo por capitán general.
 La princesa lo ha sentido y se puso a llorar.
 —¿Para cuántos años, conde, para cuántos años vas?
 —Para siete años, princesa, para siete años nada más,
 si a los siete años no vuelvo, princesa, te casarás.
 Los siete años ya han pasado, Girineldo sin llegar.
 —Ya te puedes casar, hija, la decia su papá.
 —Girineldo no se ha muerto, yo me iré en su búsqueda,
 échame tu bendición, voy mi fortuna a buscar.
 —Mi bendición ya la tienes, la de Dios te ha de faltar.
 Vistióse de peregrina y se fue en su búsqueda.
 En el medio del camino se encontró con un vacal.
 —Vaquerito, vaquerito, por la santa eternidad,
 ¿De quién son estas vaquitas que las llevas a ensillar?
 —De Girineldo, señora, mañana se va a casar.
 —Darte yo un doblón de oro, si me llevas donde está.
 La ha cogido de la mano, la llevó hasta su portal.
 —Déisme una limosna, conde, que muy bien me la podéis dar,

que vengo de las Italias, parte Francia y Portugal.
 —Si vienes de las Italias, parte Francia y Portugal,
 ¿qué tal está la princesa con su rostro y su lunar?
 —El rostro ya se le ha ido, pero el lunar aquí está.
 —Maldita la peregrina que viene en mi busqueda,
 que los amores que tengo no me los dejó gozar.
 —A poquito a poco, conde, a poquito a poco hablar,
 que si los tuyos son nobles, los míos son mucho y más;
 el niño que me dejaste no calla de llamar “papá”.

AB2 (Y 3996/7)

Quién tuviera tal fortuna para ganar lo perdido,
 como tuvo Girineldo mañanita de domingo.
 Viéndole estaba la reina desde su alto castillo.
 —Girineldo, Girineldo, paje del rey más querido,
 ¿quién te me diera esta noche tres horas a mi servicio!
 —Como soy vuestro criado, señora, burláis conmigo.
 —Yo no burlo, Girineldo, que de veras te lo digo.
 —¿Y a qué horas vendré, señora, y a qué horas daré al castillo?
 —Y a eso de la medianoche, cuando el rey está dormido.
 Y a esas horas son las doce, cuando canta el gallo primo.
 A eso de las once y media Girineldo está vestido.
 A eso de las doce y media Girineldo dió al castillo,
 golpecitos dio a la puerta, la princesa ha consentido.
 —¿Quién es ése o cuál es ése que a mi puerta ha combatido?
 —Girineldo soy, señora, que vengo a lo prometido.
 —Malhaya tú, Girineldo, y quien amor puso contigo
 medianoche ya es pasada y tú no habías venido.
 Tiróle escalera de oro, por ella subió al castillo,
 y entre besos y abrazos los dos quedaron dormidos.
 Y a eso de las dos y media el buen rey ha consentido.
 Pidiera vestido de oro, nadie que le ha respondido;
 viera la escalera puesta, por ella subió al castillo.
 Hallara a los dos echados como mujer y marido.
 —¿Qué haré de mí, paisano, que haré de mí, mezquino?
 Si matare a la princesa, viviré con su suspiro;
 si matare a Girineldo, mi reino estará perdido.
 Más vale que yo me calle y no lo diga a ninguno,
 como la que sufre y calla las faltas de su marido.
 Quitó espada de su cinto, se la puso por testigo,

con el frío del acero la princesa ha consentido.
 —Levántate, Girineldo, que los dos vamos perdidos,
 que la espada de mi padre nos la puso de testigo.
 Ya bajaba Girineldo muy triste y amarillo.
 —¿Qué tienes tu, Girineldo, que estás triste y amarillo?
 —He dormido en el jardín, que esta noche ha florecido,
 la fragancia de una rosa me ha trastornado el sentido.
 —No mientas tú, Girineldo, con la princesa has dormido,
 si anoche fuistes amigo, mañana, esposo querido.
 (Perdón perdón, mi señor.)
 —Juramento tengo hecho en la Virgen de mi estrella,
 moza que sea mi dama de no casarme con ella.

La Boda Estorbada/Conde Flores

Se proclaman unas guerras entre Francia y Portugal,
 y nombran a Girineldo por capitán general.
 La princesa lo ha sentido y se puso a llorar.
 —¿Para cuántos años, conde, para cuántos años vas?
 —Para siete años, señora, para siete años nada más;
 si a los siete años no vuelvo, princesa, te casarás.
 Los siete años ya han pasado, Girineldo sin llegar.
 —Ya te puedes casar, hija, la decía su papá.
 —Girineldo no se ha muerto, yo iré en su búsqueda,
 échame tu bendición y me iré en su búsqueda.
 —Mi bendición ya la tienes, la de Dios te ha de faltar.
 Vistióse de peregrina: —Voy mi fortuna a buscar.
 El medio del camino se encontró con un vacal.
 —Vaquerito, vaquerito, por la Santa Trinidad,
 ¿de quién son esas vaquitas que las llevas a ensillar?
 —De Girineldo, señora, mañana se va a casar.
 —Darte yo un doblón de oro si me llevas donde está.
 La ha cogido de la mano, la llevó hasta su portal.
 —Déisme una limosna, conde, que bien me la podéis dar,
 que vengo de las Italias, parte Francia y Portugal.
 —Si vienes de las Italias, parte Francia y Portugal,
 qué tal está la princesa, con su rostro y su lunar.
 —El rostro ya se le ha ido, pero el lunar aquí está.
 —Maldita la peregrina que viene en mi búsqueda,
 que los amores que tengo no me los dejó gozar.

—A poquito a poco, conde, a poquito a poco hablar,
 que si los tuyos son nobles, los míos son y mucho más,
 y el hijo que me dejaste no calla de llamar “papá”.

AB3 (Yc 2430/6)

Quién tuviera tal fortuna para ganar lo perdido,
 como tuvo Girineldo mañanita de domingo.
 Viéndole estaba la reina desde su alto castillo.
 —Girineldo, Girineldo, mi caballero polido,
 ¡quién te me diera esta noche tres horas a mi servicio!
 —Como soy vuestro criado, señora, burláis conmigo.
 —Yo no burlo, Girineldo, que de veras te lo digo.
 —¿Y a qué horas vendré, señora, a qué horas daré al castillo?
 —A eso de las once y media, cuando el rey está dormido.
 Y a esas horas son las doce, cuando canta el gallo primo.
 A eso de las once y media Girineldo está vestido.
 A eso de las doce y media Girineldo dio al castillo,
 golpecitos dio a la puerta (/con zapatitos de lon..., de seda),
 para no ser consentido,
 golpecitos dió a la puerta, la princesa lo ha sentido.
 —¿Quién es ése o cuál es ése que a mi puerta ha combatido?
 —Girineldo soy, señora, que vengo a lo prometido.
 —Malhaya tú, Girineldo, ¿quién amor puso contigo?
 medianoche ya es pasada y tú no habías venido.
 Entre besos y abrazos el sueño les ha venido.
 A eso de las dos y media el buen rey ha consentido,
 pidiera vestido de oro, nadie que le ha consentido,
 viera la escalera puesta, por ella subió al castillo,
 encontró a los dos durmiendo como mujer y marido.
 —¿Qué haré de mí, paisano, que haré de mí, mezquino?
 Si matare a Girineldo, mi reino estará perdido;
 si matare a la princesa, viviré con su suspiro.
 Sacó espada de su cinto, se la puso de testigo,
 con el frío del acero, la princesa ha consentido.
 —Levántate, Girineldo, que los dos vamos perdidos,
 que la espada de mi padre nos la puso por testigo.
 Se levantó Girineldo muy triste y abatido.
 Al bajar las escaleras con el rey se ha consentido.
 —¿Qué tienes tú, Girineldo, que estás triste y amarillo?
 —He dormido en el jardín, que esta noche ha florecido,

la fragancia de una rosa me ha trastornado el sentido.
 —No mientas tú, Girineldo, con la princesa has dormido,
 si anoche fuistes amigo, mañana, esposo querido.
 (Perdón perdón, mi señor rey)
 —Juramento tengo hecho y en la virgen de mi estrella,
 moza que sea mi dama de no casarme con ella.

La Boda Estorbada/Conde Flores

Se proclaman unas guerras entre Francia e Portugal,
 y llaman a Girineldo por capitán general.
 La princesa lo ha sentido y se puso a llorar.
 —¿Para cuántos años, conde, para cuántos años vas?
 —Para siete años, princesa, para siete años nada más,
 si a los siete años no vuelvo, princesa, te casarás.
 Los siete años ya han pasado, Girineldo sin llegar.
 —Ya te puedes casar, hija, la decía su papá.
 —Girineldo no se ha muerto, yo iré en su búsqueda,
 échame tu bendición, voy ma fortuna a buscar. (?)
 —Mi bendición ya la tienes, la de Dios te ha de faltar.
 Vistióse de peregrina: —Voy mi fortuna a buscar. (?)
 En el medio del camino se encontró con un vacal.
 —Vaquerito, vaquerito, por la santa eternidad,
 ¿de quién son esas vaquitas que las llevas a ensillar?
 —De Girineldo, señora, mañana se va a casar.
 —Darte yo un doblón de oro si me llevas donde está.
 La ha cogido de la mano, la llevó hasta su portal.
 —Déisme una limosna, conde, que bien me la podéis dar,
 que vengo de las Italias, parte Francia y Portugal.
 —Si vienes de las Italias, parte Francia y Portugal,
 ¿qué tal está la princesa con su rostro y su lunar?
 —El rostro ya se le ha ido, pero el lunar aquí está.
 —Maldita la peregrina que viene en mi búsqueda,
 que los amores que tengo no me los dejó gozar.
 —A poquito a poco, conde, a poquito a poco hablar,
 que si los tuyos son nobles, los míos son mucho y más,
 y el hijo que me dejaste no calla de llamar “papá”.

EA (Y 2855/1)

Zirineldo, Zirineldo, mi caballero polido,

¡quién te me diera esta noche tres horas a mi servicio!
 —Como soy vuestro criado, señora, burláis conmigo.
 —Yo no burlo, Zirineldo, que de veras vos lo digo.
 —¿A qué horas daré, señora, y a qué hora daré al castillo?
 —A eso de la media noche, que mi padre está vencido.
 A eso de la medianoche Zirineldo no ha venido.
 —Malhaya tú, Girineldo, ¿quién amor puso contigo?
 Ella en estas palabras, Zirineldo dió un suspiro.
 —¿Quién es ése y cuál es ése que a mi puerta dio un suspiro?
 —Zirineldo soy, señora, veni a lo prometido (?)
 Halló la escalera puesta, derecho subió al castillo,
 entre palabra y palabra y el sueño los ha vencido.
 A eso de la media noche que su padre ha consentido.
 —Matare yo a Girineldo, viviré con su suspiro (/perderé yo mi...),
 si matare a Gerineldo que lo crié desde chico...;
 si matare yo a mi hija (/matare yo a la reina), tengo mi pleito perdido.
 Puso la spada entre medio, que la sirva de testigo,
 con el frío de la espada la princesa ha consentido.
 —Levántate, Girineldo, que ya stamos conocidos (/perdidos),
 que la spada de mi padre la tenemos por testigo.(?) (/ya está puesta por testigo).
 —¿Por dónde daré, señora, por dónde daré al castillo?
 —Vete por aquel jardín a cortar flores y lirios.
 —Buenos días, Zirineldo, buenos días... (el padre le encontró).
 —¿Qué tienes tú, Girineldo, que te veo yo amarillo?
 —De cortar flores y lirios el color yo lo he perdido.
 —Mientes, mientes, Girineldo, con la doncella has dormido.
 Antes que apuntara el sol, la sirveras de marido,
 coge tu caballo blanco y vete de aquel castillo.

EC1 (Y 2906/16)

—Girineldo, Girineldo, mi caballero pulido,
 ¡quién te me diera esta noche tres horas a mi servicio!
 —Como soy vuestro criado, señora, burláis conmigo.
 —Yo no burlo, Girineldo, que de veras te lo digo.
 —¿Y a qué horas vendré, señora, y a qué horas daré al castillo?
 —Eso de la media noche cuando el rey está dormido.
 Medianoche ya es pasada y Girineldo no ha venido.
 Malhaya tú, Girineldo, ¿quién amor puso contigo?
 medianoche ya es pasada y tú todavía no has venido.
 Ella en estas palabras, y a su puerta han combatido.

—¿Quién es ése, cuál es ése que a mi puerta dio un suspiro?
 —Gerineldo soy, señora, que vengo a lo prometido.
 Tiróle escalera de oro, por ella subió al castillo,
 que de besos y abrazos el sueño los ha vencido.
 Ellos en el dulce sueño, el buen rey ha consentido,
 vio la escalera puesta y por ella subió al castillo,
 encontró a los dos durmiendo como mujer y marido.
 —¿Que haré de mí, paisano, que haré de mí, mezquino?
 Si matare yo a la reina, viviré con su suspiro,
 si matare a Gerineldo, mi reino estará perdido.
 Más vale que mire y calle, no diga nada a ninguno,
 como la mujer que tapa las faltas de su marido.
 Sacó espada de su cinto y entre los dos la ha metido,
 con el frío de la espada la infanta ha consentido.
 —Levántate, Gerineldo, que los dos estamos perdidos,
 que la espada de mi padre nos la puso por testigo.
 Se levanta Gerineldo muy triste y descolorido,
 cada escalón que baja, cada suspiro que daba,
 y en el último escalón con el buen rey se encontrara.
 —¿Dónde estabas, Gerineldo, dónde estabas esta mañana?

EC2 (Yc 1494/13)

Quién tuviera tan fortuna para ganar lo perdido,
 como tuvo Gerineldo mañanita de domingo.
 —¡Quién te me diera esta noche tres horas a mi servicio!
 —Como soy vuestro criado, señora, burláis conmigo.
 —Yo no burlo, Gerineldo, que de veras te lo digo.
 —¿Y a qué horas vendré, señora, y a qué horas daré al castillo?
 —Y a la hora de media noche, cuando canta el gallo primo.
 Medianoche ya es pasada y Gerineldo no ha venido.
 Ella en estas palabras, a su puerta dió suspiro.
 —¿Quién es ése, cuál es ése, que a mi puerta dio un suspiro?
 —Gerineldo soy, señora, que vengo a lo prometido.
 Halló la escalera puesta, derecho subió al castillo,
 con zapatitos de lona para no hacer ruido;
 halló la cama hecha, almohada y cuatro y cinco,
 que de besos y abrazos, el sueño los ha vencido.
 Y eso de la medianoche, el buen rey ha consentido.
 —¿Matare yo a la reina? Viviré con su suspiro.
 ¿Matare yo a Gerineldo? Mi reino será perdido.

Más vale que yo me calle y no se lo diga a ninguno,
como la mujer que tapa las faltas de su marido.

GB1 + SS (Y 2989/3)

—Gerineldo, Gerineldo, mi caballero pulido,
¡quién te me diera esta noche dos horas a mi servicio!
—Como soy vuestro criado, señora, burláis conmigo.
—Yo no burlo, Gerineldo, que de verdad te lo digo.
—¿A qué hora vendré, señora, a qué horas vendré al castillo?
—A eso de la media noche, cuando el rey está dormido,
con zapatitos de lona para no ser consentido.
Tiróle escalera de oro y por ella subió al castillo,
entre besos y abrasos, los dos quedaron dormidos.
Y a eso de la media noche el buen rey que ha consentido,
y miró a los dos durmiendo como mujer y marido.
—¿Qué haré yo de mí, paisano, qué haré yo de mí, mezquino?
Si matara yo a la infanta, viviré con su suspiro,
si mato yo a Gerineldo, mi reino estará perdido.
Más vale que mire y calle y no diga nada a ninguno,
como la mujer que tapa las faltas de su marido.
Sacó espada de su cinto y entre los dos la pusiera,
con el frío de la espada la infanta que ha consentido.
—Levántate, Gerineldo, los dos estamos perdidos,
que la espada de mi padre nos va a servir de testigo.
Y al día por la mañana con el rey se encontraría.
—¿Dónde vienes, Gerineldo, tan triste y tan abatido?
—Vengo del jardín, señor, de cortar rosas y lirios.
—Mientes, mientes, Gerineldo, tú con la infanta has dormido,
mañana por la mañana la sirveras de marido.
—Yo tengo hecho un juramento en el sol y en las estrellas,
que mujer que con ella estare de no casarme con ella.

La Boda Estorbada/Conde Flores

GB1 (Y 2989/3)

Cuando comensó las guerras de Francia y de Portugal,
mandaron al Conde Flores de Capitán general.
—¿Para cuántos años, conde, para cuántos años vas?

—Para siete voy, princesa, para siete nada más,
y si a los siete no viene, princesa, te casarás.
Pasan siete y pasan ocho, cerca de los nueve van.
Un día estando en la meza con su padre vino hablar.
—Ya te puedes casar, hija, que el conde ya no vendrá.
—No me puedo casar, padre, que el conde viviendo está.
Echame la bendición, que al conde me iré a buscar.
—Mi bendición ya la tienes, la de Dios te vale más.
Se vistió de peregrina y al conde se fue a buscar.
Y a la entrada de Granada con él me vine a encontrar,
con cuatro caballos blancos que los llevan a ensillar.
—¿De quién son estos caballos, que los llevan a ensillar?
—Señora, del Conde Flores que pronto se va casar.
—Déisme una limosna, conde, que muy bien me la puedes dar,
que vengo de las Italias, y no traigo que gastar.
—Tú que vienes de las Italias, ¿cómo van de por allá?
—La hija de la princesa se lo pasa en llorar,
a quien la pudiese oír y quien la pudiese hablar,
y en qué la conocería y en qué la conocerás,
—Y en su puro rostro y vello y su elegante lunar.
—El rostro ya se me ha ido, pero el lunar aquí está.
—Maldita la peregrina, que la trajo para acá(?),
que los amores que tengo no me los dejas gozar.
—A poquito a poco, conde, a poco poco en hablar,
que si tu padres son nobles, los míos son mucho más.
Y él la cogió de la mano y al caballo la subió,
y él la cogió de la mano y a escuridad se casó.

GB2 (Yc 2261/2)

—Gerineldo, Gerineldo, mi caballero pulido,
¿quién te me diera esta noche tres horas a mi servicio!
—Como soy vuestro criado, señora, burláis conmigo.
—Ay, yo no burlo, Gerineldo, que de verdad te lo digo.
—¿A qué horas vendré, señora, a qué horas vendré al castillo?
—A eso de la media noche, cuando el rey está dormido.
Medianoche ya es pasada, cuando canta el gallo primo,
medianoche ya es pasada y Gerineldo no ha venido.
—Malhaya tú, Gerineldo, ¿quién amor puso contigo?
Y ella en estas palabras, a la puerta ha combatido.
—¿Quién es ése y cuál es ése que a mi puerta se ha atrevido?

—Gerineldo soy, señora, que vengo a lo prometido.
 Bajó la dama las enaguas y a abrióle puerta y postigo,
 se encontró la cama hecha y en ella estan dos metidos,
 entre besos y abrazos los dos quedaron dormidos.
 Y a eso de la media noche y el buen rey ha consentido,
 pidiera vestido de oro, nadie que le ha respondido,
 viera escalerita puesta y por ella subió al castillo
 y encontró a los dos durmiendo como mujer y marido.
 —¿Qué haré yo de mí, mezquino, que haré yo de mí, paisano?
 Si matare yo a princesa, viviré con su suspiro;
 si matare a Gerineldo, mi reino estará perdido.
 Más vale que mire y calle y no diga nada a ninguno,
 como la mujer que tapa las faltas de su marido.
 Puso espada de su cinto y entre los dos la pusiera,
 con el frío de la espada la infanta que ha consentido.
 —Levántate, Gerineldo, los dos estamos perdidos,
 que la espada de mi padre nos va a servir de testigo.
 Ya se levanta Gerineldo muy triste y muy abatido,
 y al bajar las escaleras con el rey que ha consentido.
 —¿Qué tienes tú, Gerineldo, qué tienes que estás amarillo?
 —Dormí en un jardín de flores, que esta tarde ha florecido,
 la fragancia de una rosa me ha trastornado el sentido.
 —No mientas tú, Gerineldo, que con la infanta has dormido
 y antes que amanezca el día tú has de ser el su marido.
 —Juramento tengo hecho y a mis padres los antiguos,
 moza que ha sido mi dama, no he de casarme con ella.

La Boda Estorbada/Conde Flores

Se armaran a unas guerras de Francia para Portugal,
 ya se llevan a Gerineldo de capitán general.
 Como eso oyó la princesa se sentara a llorar.
 —No llores y tú, princesa, ni te quieras hacer mal,
 si a los siete años vengo, serei tu esposo leal;
 si a los catorce no vengo, niña, te puedes casar.
 Los sus años han pasado y no hubo novedad,
 pidió licencia a su padre para poderle buscar (ir a buscar).
 —Échame la bendición y sali yo al su búsqueda.
 —Mi bendición ya la tienes, la de Dios te vale más.
 Se vistió de peregrina y al conde se fue a buscar,

y a la entrada de Granada con él me vine a encontrar,
 con cuatro caballos blancos que los llevan a ensillar.
 —¿De quién son esos caballos, que los llevan a ensillar?
 —Señora, del Conde Flores, que pronto se va casar.
 —Déisme una limosna, conde, que muy bien la puedes dar,
 que vengo de las Italias y no traigo que gastar.
 —Tú que vienes de las Italias ¿cómo van de por allá?
 —La hija de la princesa se la va en llorar,
 a quien la pudiera ver, a quien la pudiera hablar,
 y en qué la conociera y en qué la conocerás.
 —En su puro rostro y vello y el su elegante lunar.
 —El rostro ya se me ha ido, pero el lunar aquí está.
 —Maldita la peregrina que la traiga por acá (?),
 que los amores que tengo no me los dejó gozar.
 —A poquito, a poco, el conde, y a poquito, poco en hablar,
 que si tus padres son nobles los míos son mucho más.
 Él la cogio de la mano y al caballo la subió,
 él la llevó a su cuarto, y a escuridad se casó.

GB3 (Yc 2429)

—Gerineldo, Gerineldo, mi caballero pulido,
 ¡quién te me diera esta noche dos horas a mi servicio!
 —Como soy vuestro criado, señora, burláis conmigo.
 —Yo no burlo, Gerineldo que de verdad te lo digo.
 —¿A qué horas vendré, señora, a qué horas vendré al castillo?
 —A eso de la media noche cuando canta el gallo primo.
 Medianoche ya es pasada y tú no habías venido.
 —Malhaya tú, Gerineldo, ¿quién amor puso contigo?
 A eso de la medianoche a su puerta oyó un suspiro.
 —¿Quién es ése y cuál es ése que a mi puerta se ha atrevido?
 —Gerineldo soy, señora, que vengo a lo prometido.
 Tiróle escalera de oro y por ella subió al castillo,
 con zapatitos de lona para no ser consentido,
 y entre besos y abrazos los dos quedaron dormidos.
 Y a eso de la madrugada, el buen rey que ha consentido,
 miró escalerita puesta y por ella subió al castillo,
 y miró a los dos durmiendo como mujer y marido.
 —¿Qué haré yo de mí, mezquino, que haré yo de mí, paisano?
 Si matara yo a la infanta, viviré con su suspiro;
 si matare a Gerineldo, mi reino estará perdido.

Más vale que mire y calle y no diga nada a ninguno,
 como la mujer que tapa las faltas de su marido.
 Sacó espada de su cinto y entre los dos la pusiera,
 con el frío de la espada la infanta que ha consentido.
 —Levántate, Gerineldo, los dos estamos perdidos,
 que la espada de mi padre nos va a servir de testigo.
 Ya se levanta Gerineldo muy triste y muy abatido,
 y al bajar las escaleras con el buen rey se encontrara.
 —¿Qué tienes tú, Gerineldo, que te veo yo abatido?
 —Dormí en un jardín de flores, que esta noche ha florecido.
 —Ya lo sé yo, Gerineldo, que con la infanta has dormido.
 Si con la infanta has dormido, tú has de ser el su marido.
 —Promesa yo había hecho a mis padres los antiguos,
 dama que fuera mi dama no ha de ser yo su marido.

La Boda Estorbada/Conde Flores

MA (Y 3997/7)

Ya se levantan unas guerras de Francia para Portugal,
 se llevan a Gerineldo de capitán general.
 Quién tuviera tal fortuna para ganar lo perdido,
 como tuvo Zirineldo mañanita de domingo.
 Limpiando paños de seda para darle al rey vestido,
 mirándole está la reina desde su alto castillo.
 —Zirineldo, Zirineldo, mi caballero florido,
 ¡quién te me diera esta noche tres horas a mi servicio!
 —Como soy vuestro criado, señora, burláis conmigo.
 —No me burlo, Zirineldo, que de veras te lo digo.
 —¿A qué hora vendré, señora, a qué hora daré al castillo?
 —A eso de la media noche, cuando canta el gallo primo.
 Y a esas horas son las doce, cuando el rey está dormido,
 dieran las doce y la una y Zirineldo no ha venido.
 —Malhayas tú, Zirineldo, que amor puso contigo, (?)
 medianoche ya es pasada y tú no habías venido.
 Ella en estas palabras, Zirineldo dió al castillo.
 —¿Zirineldo, Zirineldo, quién era ese atrevido,
 que a dos horas de la noche viene a batir al castillo?
 —Zirineldo soy, señora, que vengo a lo prometido.
 Púsole escalera de oro, por ella subió al castillo,
 entre besos y abrazos los dos quedaron dormidos.

Ellos en el dulce sueño, el buen rey que ha consentido,
 encontró a los dos durmiendo como mujer y marido.
 —¿Qué haré de mí, mezquino, que haré de mí, paisano?
 Si matare yo a la reina, viviré con su suspiro;
 si matare a Zirineldo, mi reino estará perdido.
 Más vale que yo me calle y no le diga nada a ninguno,
 como la mujer que tapa las faltas de su marido.

RG1 (Y 2121/1)

—Girineldo, Girineldo, mi caballero polido,
 ¿quién te me diera esta noche tres horas a mi servicio!
 —Como soy vuestro criado, señora, burláis conmigo.
 —Yo no burlo, Girineldo, que de veras te lo digo.
 —¿Y a qué hora podrá, señora, y a qué hora lo prometido?
 —A eso de la media noche, cuando el rey ya está dormido.
 Y a esa hora son las doce, cuando canta el gallo primo,
 medianoche ya es pasada, Girineldo no ha venido.
 Malhaya tú, Girineldo, ¿quién amor puso contigo?
 medianoche ya es pasada y tú no has venido.
 Ellos en estas palabras y a la puerta dió un suspiro.
 —¿Quién es ése o cuál es ése que a mi puerta fue atrevido?
 —Girineldo soy, señora, que vengo a lo prometido.
 Púsole escalera de oro, por ella se había subido,
 se agarraron de la mano y hacia la alcoba se han ido,
 se pusieron a jugar como esposa con marido.
 A eso de la media noche el rey pidió su vestido:
 —Que lo traiga Girineldo como mozo más antiguo.
 Unos dicen: —No está aquí; otros dicen: —Ya se ha ido.
 Y el rey que estaba en escuchas y a su encuentro le ha salido.
 Y encontró a los dos durmiendo como esposa con marido.
 —O si mato a la princesa, tengo mi reino perdido;
 o si mato a Girineldo, lo he criado entre chico.
 Más vale que mire y calle y no diga nada a ninguno.
 Sacó alfaje de su cinto y entremedias lo ha ponido,
 con el frío del alfaje la reina se ha conmovido.
 —Girineldo, Girineldo, ya estamos los dos perdidos,
 que el alfaje de mi padre nos lo han puesto por testigo.
 —¿Por dónde me iré yo ahora para no ser consentido?
 —Vete por esos jardines, cortando floras (/rosas) y lirios.
 Y el rey que estaba en escuchas a su encuentro le ha salido.

—¿Dónde vas tú, Girineldo, tan triste y tan amarillo?
 —He venido de un jardín, de cortar rosas y lirios.
 —No lo niegues, Girineldo, que con mi hija has dormido.
 —No lo niego yo, buen rey, que yo la culpa he tenido.
 —No has tenido tú la culpa, que mi hija la ha tenido.
 Y el sábado por la noche seréis esposa y marido.
 —Juramento tengo hecho y en mi librito lisar,
 mujer que ha sido mi dama de no casarme con ella.

La Boda Estorbada/Conde Flores

Se han formado unas guerras desde Francia a Portugal,
 y a Girineldo lo llevan de capitán general.
 —Si a los ocho años no vengo, niña, te puedes casar,
 con el que te de la gana y tú tengas voluntad.
 Pasaron los ocho años y para lo nueve va,
 pidió licencia a su padre para salir a buscar.
 Y en mitad de aquel camino se encontró con un vacal.
 —Vaquerito, vaquerito, por la Santa Trinidad,
 —¿de quién es esa vaquita que tan numerosa va?
 —Son del mozo Girineldo que para casarse está.
 —Te daré un doblón a ocho, como me lleves allá.
 La agarrara de la mano, y la puso en el porta.
 Le pidiera una limosna, Girineldo se la da.
 —¡Oh, qué cara tan bonita! y, ¡ay, que cara en salada!
 Si tú pasaras por Francia y allí encontrara otra igual.
 —No es menester ir a Francia que aquí presente está ya.
 Sos el diablo romano que vienes a tentar.
 —No soy el diablo romano, que soy tu esposa carnal,
 que el niño que me dejaste todo el día está: “papá”.
 Las fiestas y los torneos para la princesa son,
 y la otra desgraciada en un convento está ya.

RG2 (Yc 2404/1)

—Girineldo, Girineldo, mi caballero pulido,
 ¡quién te me diera esta noche tres horas a mi servicio!
 —Como soy vuestro criado, señora, burláis conmigo.
 —Yo no burlo, Girineldo, que de veras te lo digo.
 —¿Y a qué hora vendré, señora, y a qué horas daré al castillo?
 —Eso de la media noche, cuando cante el gallo primo.
 Medianoche ya es pasada, Girineldo no ha venido.

—Malhaya tú, Girineldo, ¿quién amor puso contigo?
 Ella en esas palabras y a la puerta dio un suspiro.
 —¿Quién es ése o cuál es ése que a mi puerta fue atrevido?
 —Girineldo soy, señora, que vengo a lo prometido,
 con zapatitos de seda para no ser consentido.
 Tiróle escalera de oro, por ella se había subido,
 se agarraron de la mano y hacia la alcoba se han ido,
 se pusieron a jugar como esposa con marido.
 Y eso de la medianoche el rey pidió su vestido:
 —Que lo traiga Girineldo como mozo más antiguo.
 Unos dicen: —No está aquí; otros dicen: —Ya se ha ido.
 El rey que estaba en escucha y a su encuentro le ha salido,
 y encontró a los dos durmiendo como esposa con marido.
 —O si mato a Girineldo, lo he criado entre chico;
 o si mato a la princesa, tengo mi reino perdido.
 Más vale que mire y calle, no diga nada a ninguno,
 como la mujer que tapa las faltas de su marido.
 Quitó alfaje de su cinto, por en medio lo ha ponido,
 con el frío del alfaje la reina se ha conmovido.
 —Girineldo, Girineldo, ya estamos los dos perdidos,
 que el alfaje de mi padre me le han puesto por testigo.
 —¿Por dónde me iré yo ahora para no ser consentido?
 —Vete por esos jardines, cortando rosas y lirios.
 La fragancia de una rosa le ha trastornado el sentido.
 Ellos en estas palabras, el rey salió a su encuentro.
 —¿Dónde vas tú, Girineldo, tan triste y tan amarillo?
 —He venido de un jardín, de cortar rosas y lirios,
 la fragancia de una rosa me ha trastornado el sentido.
 —No lo niegues, Girineldo, que con mi hija has dormido.
 —No se lo niego buen rey, que yo la culpa he tenido.
 —No has tenido tú la culpa, que mi hija la ha tenido.
 El sábado por la noche seréis esposa y marido.
 —Juramento tengo hecho y en mi librito lisar,
 mujer que ha sido mi dama de no casarme con ella.

La Boda Estorbada/Conde Flores

Se han formado unas guerra desde Francia a Portugal,
 y a Girineldo lo llevan de capitán general.
 —Si a los ocho años no vengo, niña, te puedes casar,
 con el que te dé la gana y tú tengas voluntad.

Pasaron los siete años y para los ochos va,(?)
 pidió licencia a su padre para salir a buscar,
 y en mitad de aquel camino se encontró con un vacal.
 —Vaquerito, vaquerito, por la Santa Trinidad,
 ¿de quién son esas vaquitas que tan rumborosa va?
 —Son del mozo Girineldo que para casarse está.
 —Te daré un doblón a ocho, como me lleves allá.
 La agarrara de la mano y la puso en el porta.
 Le pidiera una limosna, Girineldo se la da.
 —¡Oh, qué cara tan bonita! ¡oh, qué cara tan salada!
 Si tú pasaras por Francia, allí encontrará otra igual.
 —No es menester ir a Francia que aquí presente está ya,
 —Eres el diablo romano que me vienes a tentar.
 —No soy diablo romano, que soy tu esposa carnal,
 que el niño que me dejaste todo el día está: “papá”.
 Las fiestas y los torneos para la princesa son,
 y la otra desgraciada y en un convento está ya.

SB (Yc 2287/42)

—Zirineldo, Zirineldo, mi caballero polido,
 ¡quién te me diera esta noche, esta noche a mi servicio!
 —Como soy vuestro criado, señora, burláis conmigo.
 —Yo no burlo, Zirineldo, que de veras te lo digo
 —¿A qué horas vendré, señora, a qué horas vendré al castillo?
 —A eso de la media noche, cuando el rey ya esté dormido.
 Medianoche ya es pasada, Zirineldo no ha venido.
 —Malhaya tú, Girineldo, quién amor...(¿que mis amores...)

APPENDIX 2
GERINELDO: TEXTUAL ALTERNATIONS

BASIC VERSION: RG1

Versions Compared: RG1, RG2, GB1 (SS, FB), GB2, GB3, SB, EA, MA, AB1, AB2, AB3, EC1, EC2

Notes:

Two asterisks ** mark identical text in different places.

Three asterisks *** mark changes in point of beginning and ending, and placement of lines.

Slashes indicate places of alternations:

one slash (/)— alternations between lines of the various informants versions,

two slashes (//)— alternations between paragraphs.

Capital Z indicates voiced palato-alveolar fricative.

//(MA, AB1, AB2, AB3, EC2)

Quién tuviera tal fortuna / Quién tuviera tan fortuna (EC2)

para ganar lo perdido

como tuvo Girineldo / como tuvo Zirineldo (MA)

mañanita de domingo.

Limpiando paños de seda (MA**) / Viéndole estaba la reina (AB1, AB2, AB3) /
--- (EC2)

para darle al rey vestido (MA) / desde su alto castillo (AB1, AB2, AB3**) / --- (EC2)

mirándole está la reina (MA) / limpiando paños de seda (AB1)** / --- (AB2, AB3,
EC2)

desde su alto castillo (MA) / para darle al rey vestido (AB1) / --- (AB2, AB3, EC2)

//

—Girineldo, Girineldo / Gerineldo, Gerineldo (GB1, GB2, GB3) / --- (EC2) /
Zirineldo, Zirineldo (EA, SB, MA)

mi caballero polido / mi caballero pulido (RG2, GB1, GB2, GB3, EC1) / / mi
caballero florido (MA) / paje del rey más querido (AB1, AB2) / --- (EC2)

quién te me diera esta noche

tres horas a mi servicio / dos horas a mi servicio (GB1, GB3) / esta noche a mi
servicio (SB)

—Como soy vuestro criado,
señora, burláis conmigo

—Yo no burlo, Girineldo / ¡Ay, yo no burlo, Gerineldo! (GB2) / Yo no burlo, Gerineldo (RG2, GB1, GB3) / Yo no burlo, Zirineldo (SB, EA) / no me burlo, Zirineldo (MA)

que de veras te lo digo / que de veras vos lo digo (EA) / que de verdad te lo digo (GB1, GB2, GB3)

—Y a qué hora podrá, señora / A qué hora vendré, señora (MA, GB1, AB1) / Y á que horas vendré, señora (RG2, EC1, EC2, AB2, AB3) / A qué horas vendré, señora (SB, GB2, GB3) / A qué horas daré, señora (EA)

y a qué hora lo prometido / a qué horas vendré al castillo (GB1, GB2, GB3, SB) / y a qué horas daré al castillo (RG2, EC1, EC2, AB2, AB3) / a qué hora daré al castillo (MA, AB1) / y a qué hora daré al castillo (EA)

—A eso de la media noche / eso de la media noche (RG2) / y a eso de la medianoche (AB2) / eso de la media noche (EC1) / Y a la hora de media noche (EC2) / y a eso de las doce y media (AB1) / a eso de las once y media (AB3)

cuando el rey ya está dormido** / cuando el rey ya esté dormido.(SB) / cuando el rey está dormido** (GB1, GB2, EC1, AB1, AB2, AB3) / cuando canta el gallo primo** (MA, EC2, GB3) / cuando cante el gallo primo** (RG2) / que mi padre está vencido (EA)

Y a esa hora son las doce / --- (RG2, GB1, GB3, SB, EA, EC1, EC2) / Y a esas horas son las doce (MA, AB1, AB2, AB3) / Medianoche ya es pasada (GB2) **

cuando canta el gallo primo** (RG1, AB1, AB2, AB3, GB2) / --- (RG2, GB1, GB3, EA, SB, EC1, EC2) / cuando el rey está dormido ** (MA)

medianoche ya es pasada / --- (GB1) / a eso de las once y media (AB1, AB2, AB3) / A eso de la medianoche (EA) / dieran las doce y la una (MA)

Girineldo no ha venido. / Girineldo está vestido (AB1, AB2, AB3) / dZirineldo no ha venido (EA) / Zirineldo no ha venido (SB) / y Girineldo no ha venido (EC1, EC2) / y Zirineldo no ha venido (MA) / --- (GB1) / y Gerineldo no ha venido (GB2) / y tú no habías venido (GB3) **

*** //AB1, AB2, AB3 — CHANGE OF ORDER:

A eso de las doce y media

Girineldo dio al castillo

golpecitos dio a la puerta

la princesa lo ha sentido (AB1) / la princesa ha consentido (AB2) / --- (AB3)

// (AB3)

con zapatitos de lona..., de seda **

para no ser consentido **

golpecitos dio a la puerta**

la princesa lo ha sentido**

//

—Quién es ése o cuál es ése**
que a mi puerta ha combatido**

—Gerineldo soy, señora,**
que vengo a lo prometido**

//

*** //RG1, EC1, MA, GB2, GB3 Precede “Malhaya...” to “Quién es ese...”

*** / GB1, EC2 do not have either.

//

—Malhaya tú, Gerineldo,** / Malhaya tú, Gerineldo (GB2, GB3) / --- (GB1, EC2)
/ malhayas tú, Zirineldo, (MA)

quien amor puso contigo / y quien amor puso contigo (AB1, AB2) / --- (GB1, EC2)
/ que amor puso contigo (MA) / que mis amor... (SB)

*** --- SB's song ends here -----

medianoche ya es pasada** / --- (RG2, EA, GB1, GB2, GB3, EC2**)

y tú no has venido.** / --- (RG2, EA, GB1, GB2, GB3, EC2**) / tú no habías venido
(AB2) / y tú todavía no has venido (EC1) / y tú no habías venido (MA, AB1,
AB3)

//AB1, AB2, AB3 **

Tiróle escalera de oro** / --- (AB3)

por ella subió al castillo** / --- (AB3)

con zapatitos de seda ** / --- (AB2, AB3)

para no hacer ruido ** / --- (AB2, AB3)

Entre besos y abrazos / y entre besos y abrazos (AB2)

los dos quedaron dormidos / el sueño les ha vencido (AB3)

//

*** //AB1, AB2, AB3 above instead of lines until / * / (see p. XX)

Ellos en estas palabras / --- (GB1, AB1, AB2, AB3) / y ella en estas palabras (GB2)
/ A eso de la medianoche (GB3) / ella en estas palabras (EC1, EC2, MA, EA) /
ella en esas palabras (RG2)

y a la puerta dio un suspiro / a su puerta oyó un suspiro (GB3) / --- (GB1, AB1,
AB2, AB3) / y a su puerta han combatido (EC1) / a la puerta ha combatido
(GB2) / Zirineldo dio al castillo (MA) / Zirineldo dio un suspiro (EA) / a su
puerta dio suspiro (EC2)

*** // MA Next Lines Instead of “Quién es ese...”

Zirineldo, Zirineldo
 quién era ese atrevido
 que a dos horas de la noche
 viene a batir al castillo
 //

—Quién es ése o cuál es ése** / quién es ése y cuál es ése (EA, GB2, GB3) / quién
 es ése, cuál es ése (EC1, EC2) / --- (GB1, MA, AB1, AB2, AB3)
 que a mi puerta fue atrevido.** / que a mi puerta dio un suspiro (EC1, EC2, EA)
 / que a mi puerta se ha atrevido (GB2, GB3) / --- (GB1, MA, AB1, AB2, AB3)
 —Girineldo soy, señora,** / Gerineldo soy, señora (GB2, GB3) / Zerineldo soy,
 señora (EA, MA) / --- (GB1, AB1, AB2, AB3)
 que vengo a lo prometido** / veni a lo prometido (EA?) / --- (GB1, AB1, AB2, AB3)

// (RG2, GB1)**
 con zapatitos de seda ** / Con zapatitos de lona** (GB1)
 para no ser consentido **
 //

púsole escalera de oro ** / halló la escalera puesta (EC2, EA) / Tiróle escalera de
 oro (RG2, EC1, GB1, GB3) / bajó la dama las enaguas (GB2) / --- (AB1, AB2,
 AB3)
 por ella se había subido / derecho subió al castillo (EC2, EA) / por ella subió al
 castillo (MA, EC1) / y por ella subió al castillo (GB1, GB3) / y a abrióle puerta
 y postigo (GB2) / --- (AB1, AB2, AB3)

// (EC2, GB3)**
 Con zapatitos de lona**
 para no hacer ruido ** / para no ser consentido ** (GB3)
 //

//(EC2)
 halló la cama hecha
 almohada y cuatro y cinco.
 //

// (GB2)
 se encontró la cama hecha
 y en ella están dos metidos.
 //

// (GB1, GB2, GB3, MA, EC1, EC2)

Entre besos y abrazos / y entre besos y abrazos (GB3) / que de besos y abrazos
(EC1, EC2)

los dos quedaron dormidos. / el sueño los ha vencido (EC1, EC2)

//

*** // EA Instead of Next Four Lines

entre palabra y palabra**

y el sueño los ha vencido.**

//

Se agarraron de la mano / --- (GB1, GB2, GB3, EA, MA, AB1, AB2, AB3, EC1, EC2)

y hacia la alcoba se han ido / --- (GB1, GB2, GB3, EA, MA, AB1, AB2, AB3, EC1, EC2)

Se pusieron a jugar / --- (GB1, GB2, GB3, EA, MA, AB1, AB2, AB3, EC1, EC2)

como esposa con marido / --- (GB1, GB2, GB3, EA, MA, AB1, AB2, AB3, EC1, EC2)

/ * / AB1, AB2, AB3 “malhaya...” before “quién es...”, cf. above

/ * / A eso de la media noche / y eso de la medianoche (RG2, EC2) / y a eso de la media noche (GB1, GB2) / y a eso de la madrugada (GB3) / Ellos en el dulce sueño (MA, EC1) / a eso de las dos y media (AB1, AB3) / y a eso de las dos y media (AB2)

el rey pidió su vestido / el buen rey que ha consentido (GB1, GB3, MA) / y el buen rey ha consentido (GB2) / el buen rey ha consentido (AB1, AB2, AB3, EC1, EC2) / que su padre ha consentido (EA)

que lo traiga Girineldo / --- (GB1, GB3, EA, MA, EC1, EC2) / pidiera vestido de oro (GB2, AB1, AB2, AB3)

como mozo mas antiguo / --- (GB1, GB3, EA, MA, EC1, EC2) / nadie que le ha respondido (GB2, AB1, AB2) / nadie que le ha consentido (AB3)

Unos dicen - no está aquí / --- (GB1, EA, MA, EC2) / viera escalerita puesta (GB2) / viera la escalera puesta (AB1, AB2, AB3) / miró escalerita puesta (GB3) / vio la escalera puesta (EC1)

otros dicen - ya se ha ido / --- (GB1, EA, MA, EC2) / y por ella subió al castillo (GB2, GB3, EC1) / por ella subió al castillo (AB1, AB2, AB3)

y el rey que estaba en escuchas** / El rey que estaba en escuchas (RG2) / --- (GB1, GB2, GB3, EA, MA, AB1, AB2, AB3, EC1, EC2)

y a su encuentro le ha salido / --- (GB1, GB2, GB3, EA, MA, AB1, AB2, AB3, EC1, EC2)

Y encontró a los dos durmiendo / y miró a los dos durmiendo (GB1, GB3) /
 encontró a los dos durmiendo (MA, AB3, EC1) / Hallara a los dos echados
 (AB1, AB2) / --- (EA, EC2)

como esposa con marido / como mujer y marido (GB1, GB2, GB3, MA, AB1, AB2,
 AB3, EC1) / --- (EA, EC2)

// (GB1, GB2, GB3, MA, AB1, AB2, AB3, EC1)

—¿Qué haré de mí, paisano (AB1, AB2, AB3, EC1) / qué haré yo de mí, paisano
 (GB1) / qué haré yo de mí, mezquino (GB2, GB3), / Qué haré de mí, mezquino
 (MA)

qué haré yo de mí, mezquino (GB1) / qué haré yo de mí, paisano (GB2, GB3) /
 qué haré de mí, paisano (MA) / qué haré de mí, mezquino (AB1, AB2, AB3,
 EC1)

//

// (EA)

Mataré yo a Girineldo

viviré con su suspiro.**

//

o si mato a la princesa / O si mato a Girineldo (RG2)** / Si matare a Gerineldo
 (EA) / Si matare a Girineldo (AB1, AB3) / Si matara yo a la infanta (GB1,
 GB3) / si matare yo a princesa (GB2) / si matare yo a la reina (MA, EC1)
 / si matare a la princesa (AB2) / matare yo a la reina (EC2)

tengo mi reino perdido ** / lo he criado entre chico (RG2)** / que lo crié desde
 chico (EA?)** / viviré con su suspiro (GB1, GB2, GB3, MA, AB2, EC1, EC2)**
 / mi reino estará perdido (AB1, AB3)

o si mato a Girineldo / o si mato a la princesa (RG2)** / si matare yo a mi hija
 (EA?)** / matare yo a la reina (EA?)** / si mato yo a Gerineldo (GB1) / si
 matare a Gerineldo (GB2, GB3)** / si matare a Girineldo (MA, AB2, EC1)
 / si matare a la princesa (AB1, AB3) / matare yo a Girineldo (EC2)

lo he criado entre chico** / tengo mi reino perdido (RG2)** / tengo mi pleito
 perdido (EA) / mi reino estará perdido. (GB1, GB2, GB3, AB2, MA, EC1) ** /
 viviré con su suspiro (AB1, AB3)** / mi reino será perdido (EC2)

más vale que mire y calle / más vale que yo me calle (MA, AB1, AB2, EC2) /
 --- (EA, AB3)

y no diga nada a ninguno / no diga nada a ninguno (RG2, EC1) / y no le diga nada
 a ninguno (MA) / y no lo diga a ninguno (AB1, AB2) / y no se lo diga a ninguno
 (EC2) / --- (EA, AB3)

// (GB1, GB2, GB3, RG2, MA, AB1, AB2, EC1, EC2)

como la mujer que tapa / como la que sufre y calla (AB1, AB2)
las faltas de su marido
//

*** // MA Duplicated Lines

Como la mujer que tapa
las faltas de su marido.
//

*** MA Ends Here by the Duplication of the Last Two Lines.

*** EC2 Poetic Version Ends Here; The Story Goes On, Including The "Boda Estorbada"

Sacó alfaje de su cinto / Sacó espada de su cinto (GB1, GB3, AB3, EC1) / Quitó
alfaje de su cinto (RG2) / Puso la espada entre medio (EA) / quitó espada de
su cinto (AB1, AB2) / Puso espada de su cinto (GB2)

y entremedia lo ha ponido / y entre los dos la pusiera (GB1, GB2, GB3) / por en
medio lo ha ponido (RG2) / que la sirva de testigo (EA)** / y se la puso por
testigo (AB1) / se la puso por testigo (AB2) / se la puso de testigo (AB3) / y
entre los dos la ha metido (EC1)

Con el frío del alfaje / con el frío de la espada (EA, GB1, GB2, GB3, EC1) / con el
frío del acero (AB1, AB2, AB3)

la reina se ha conmovido / la infanta que ha consentido (GB1, GB2, GB3) / la
princesa ha consentido (EA, AB1, AB2, AB3) / la infanta ha consentido (EC1)

—Girineldo, Girineldo / Levántate, Gerineldo (GB1, GB2, GB3) / Levántate,
Girineldo (EA, AB1, AB2, AB3, EC1)

ya estamos los dos perdidos / los dos estamos perdidos (GB1, GB2, GB3) / que ya
estamos conocidos (EA?) / que ya estamos perdidos (EA?) / que los dos vamos
perdidos (AB1, AB2, AB3) / que los dos estamos perdido (EC1)

que el alfaje de mi padre / que la espada de mi padre (GB1, GB2, GB3, EA, AB1,
AB2, AB3, EC1)

nos la han puesto por testigo (?) / nos va a servir de testigo (GB1, GB2, GB3) /
me le han puesto por testigo (RG2) / ya está puesto por testigo (EA?) / la
tenemos por testigo (EA?) / me la puso de testigo (AB1) / nos la puso por
testigo (EC1, AB3) / nos la puso de testigo (AB2)

—Por dónde me iré yo ahora / por dónde daré, señora, (EA) ** / ... (SS, GB2, GB3,
AB1, AB2, AB3, EC1)

para no ser consentido / por dónde daré al castillo (EA) ** / --- (SS, GB2, GB3,
AB1, AB2, AB3, EC1)

—Vete por esos jardines / vete por aquel jardín (EA) / --- (SS, GB2, GB3, AB1,
AB2, AB3, EC1)

cortando rosas y lirios / a cortar flores y lirios (EA) / --- (SS, GB2, GB3, AB1,
AB2, AB3, EC1)

// (GB2, GB3, AB1, AB2, AB3, EC1)

Ya se levanta Gerineldo / Se levantó Girineldo (AB3) / Se levanta Girineldo (EC1)
/ --- (AB1) / Ya bajaba Girineldo (AB2)

muy triste y muy abatido** / --- (AB1) / muy triste y amarillo (AB2) / muy triste
y abatido**(AB3) / muy triste y descolorido (EC1)

y al bajar las escaleras / Al bajar las escaleras (AB1, AB3) / --- (AB2) / cada
escalón que baja (EC1)

con el rey que ha consentido** / con el buen rey se encontrara (GB3) / con el rey
se ha consentido (AB1, AB3) / --- (AB2) / cada suspiro que daba (EC1) //

// (EC1)

Y en el último escalón

con el buen rey se encontrara **

//

*** // RG2 Instead of the Next Two Lines

La fragancia de una rosa**

le ha trastornado el sentido.**

ellos en estas palabra**

el rey salió a su encuentro

//

// (SS)

Y al día por la mañana

con el rey se encontraría

//

Y el rey que estaba en escuchas** / --- (RG2, SS, GB2, GB3, EA, AB1, AB2, AB3,
EC1)

a su encuentro le ha salido / --- (RG2, SS, GB3, EA, AB1, AB2, AB3, EC1)

—Dónde vas tú, Girineldo, / dónde vienes, Gerineldo (SS) / Qué tienes tú, Girineldo (GB2, GB3) / Qué tienes tú, Girineldo (AB1, AB2, AB3) / Buenos días, Zirineldo (EA) / Dónde estabas, Girineldo (EC1)

// (EA)

buenos días... (el padre le encontró)

—qué tienes tú, Girineldo //

tan triste y tan amarillo / tan triste y tan abatido (SS) / qué tienes que estás amarillo (GB2) / que te veo yo amarillo (EA) / que te veo yo abatido (GB3) / que estás triste y amarillo (AB1, AB2, AB3) / dónde estabas esta mañana (EC1)

*** EC1's version is narrated from here on.

He venido de un jardín / Vengo del jardín, señor (SS) / dormí en un jardín de flores (GB2, GB3) / He dormido en el jardín (AB1, AB2, AB3) / --- (EA)

de cortar rosas y lirios. / que esta tarde ha florecido (GB2) / de cortar flores y lirios (EA) / que esta noche ha florecido (GB3, AB1, AB2, AB3)

// (EA)

el color yo lo he perdido.

//

// (RG2, GB2, AB1, AB2, AB3)

la fragancia de una rosa**

me ha trastornado el sentido**

//

—No lo niegues, Girineldo, / mientes, mientes, Gerineldo (SS) / mientes, mientes, Girineldo (EA) / No mientas tú, Gerineldo (GB2) / No mientas tú, Girineldo (AB1, AB2, AB3) / Ya lo sé yo, Gerineldo (GB3)

que con mi hija has dormido / con la doncella has dormido (EA) / tú con la infanta has dormido (SS) / que con la infanta has dormido (GB2, GB3) / con la princesa has dormido (AB1, AB2, AB3)

—No lo niego yo, buen rey, / --- (SS, GB2, GB3, EA, AB1, AB2, AB3) / no se lo niego buen rey (RG2)

que yo la culpa he tenido / --- (SS, GB2, GB3, EA, AB1, AB2, AB3)

No has tenido tú la culpa, / --- (SS, GB2, GB3, EA, AB1, AB2, AB3)

que mi hija la ha tenido / --- (SS, GB2, GB3, EA, AB1, AB2, AB3)

Y el sábado por la noche / el sábado por la noche (RG2) / Mañana por la mañana
(SS) / Y antes que amanezca el día (GB2) / si con la infanta has dormido (GB3)
/ Antes que apuntara el sol (EA) / si anoche fuistes amigo (AB1, AB2, AB3)

seréis esposa y marido / la sirveras de marido (SS, EA) / tú has de ser el su
marido (GB2, GB3) / mañana, esposo querido (AB1, AB2, AB3)

// (AB1, AB2, AB3)

Perdón perdón, señor rey (AB1) / Perdón perdón, mi señor ... (AB2) / Perdón
perdón, mi señor rey (AB3)

//

—Juramento tengo hecho / Yo tengo hecho un juramento (SS) / Promesa yo había
hecho (GB3) / --- (EA)

// (EA)

coge tu caballo blanco

y vete de aquel castillo

//

*** EA Finishes Here Saying: "no, no se casa con ella."

y en mi librito lisar / en el sol y en las estrellas (SS) / y a mis padres los antiguos
(GB2) / a mis padres los antiguos (GB3) / en la Virgen de mi estrella (AB1,
AB2) / y en la Virgen de mi estrella (AB3)

mujer que ha sido mi dama / que mujer que con ella estare (SS) / moza que ha
sido mi dama (GB2) / dama que fuera mi dama (GB3) / moza que sea mi dama
(AB1, AB2, AB3)

de no casarme con ella / no he de casarme con ella (GB2) / no ha de ser yo su
marido (GB3)

GB1 (with Simi Suisa = SS) ends here; FB denotes to her aunt, Flora Bengio,
singing the second part as a separate song.

LA BODA ESTORBADA / CONDE FLORES

Se han formado unas guerras / Cuando comenzó las guerras (FB) / Se armaran

unas guerras (GB2) / Ya se levantan unas guerras (GB3) / Se proclaman unas guerras (AB1, AB2, AB3)

desde Francia a Portugal / de Francia y de Portugal (FB) / de Francia para Portugal (GB2, GB3) / entre Francia y Portugal (AB1, AB2) / entre Francia e Portugal (AB3)

y a Girineldo lo llevan / y a Girineldo lo lleva (RG2) / mandarán al Conde Flores (FB) / ya se llevan Gerineldo (GB2) / se llevan a Gerineldo (GB3) / y nombran a Girineldo (AB1, AB2) / y llaman a Girineldo (AB3)

de capitán general / por capitán general (AB1, AB2, AB3)

*** GB3 Ends Here

//(GB2)

Como eso oyó la princesa
se sentara a llorar

—No llores y tú, princesa,

ni te quieras hacer mal;

si a los siete años vengo

seré tu esposo leal;

si a los catorce no vengo,

niña, te puedes casar **

//

// (FB, AB1, AB2, AB3)

La princesa lo ha sentido / --- (FB)

y se puso a llorar / --- (FB)

—Para cuántos años, conde,

para cuántos años vas

—Para siete años, princesa, / Para siete años, señora, (AB2) / Para siete voy,
princesa, (FB)

para siete años nada más / para siete nada más (FB)

//

si a los ocho años no vengo / y si a los siete no viene (FB) / si a los siete años no vuelvo (AB1, AB2, AB3) / --- (GB2)

niña, te puedes casar ** / princesa, te casaras (FB, AB1, AB2, AB3) / --- (GB2)

con el que te dé la gana / --- (GB2, AB1, AB2, AB3)

y tu tengas voluntad / --- (GB2, AB1, AB2, AB3)

Pasaron los ocho años / Pasaron los siete años (RG2) / Pasan siete y pasan ocho (FB) / Los sus años han pasado (GB2) / Los siete años ya han pasado (AB1, AB2, AB3)

y para los nueve va / y para los ocho va (RG2)(?) / cerca de los nueve van (FB) / y no hubo novedad (GB2) / Girineldo sin llegar (AB1, AB2, AB3)

// (FB)

Un día estando en la mesa
con su padre vino a hablar

//

pidió licencia a su padre, **

para salir a buscar / para poderle a buscar / ir a buscar (GB2)

// (AB1, AB2, AB3, FB, GB2)

—ya te puedes casar, hija, / --- (GB2)

la decía su papa / que el conde ya no vendrá (FB) / --- (GB2)

—Girineldo no se ha muerto / no me puedo casar, padre (FB) / --- (GB2)

yo me iré en su búsqueda / yo iré en su búsqueda (AB2) / que el conde viviendo está (FB)

échame tu bendición / échame la bendición (FB, GB2)

voy mi fortuna a buscar / yo me iré en su búsqueda / (AB2) / yo me iré en su busqueda (AB3) / que al conde me iré a buscar (FB) / y salí yo al su busqueda (GB2)

—Mi bendición ya la tienes

la de Dios te ha de faltar / la de Dios te vale más (FB, GB2)

Vistióse de peregrina (AB1, AB2, AB3) / se vistió de peregrina (FB, GB2)

y se fue en su busqueda (AB1) / voy mi fortuna a buscar (AB2, AB3) / y al conde se fue a buscar (FB, GB2)

Y en mitad de aquel camino / En el medio del camino (AB1, AB3) / El medio del camino (AB2) / y a la entrada de Granada (FB, GB2)

se encontró con un vacal / con él me vine a encontrar (GB2, FB)

//

// (FB, GB2)

con cuatro caballos blancos
que los llevan a ensillar (GB2, FB)
//

—Vaquerito, vaquerito, / Vaquerito, vaquerito, (RG2) / ... (FB, GB2)

por la Santa Trinidad / por la santa eternidad (AB1, AB3) / ... (FB, GB2)

—De quién es esa vaquita / De quién son esas vaquitas (RG2, AB2, AB3) / De
quién son estas vaquitas (AB1) / de quién son estos caballos (FB) / de quién
son esos caballos (GB2)

que tan numerosa va / que tan rumborosa va (RG2) / que las llevas a ensillar
(AB1, AB2, AB3) / que los llevan a ensillar (FB, GB2)

—Son del mozo Girineldo / de Girineldo, señora (AB1, AB2, AB3) / Señora, del
Conde Flores (FB, GB2)

que para casarse está / mañana se va a casar (AB1, AB2, AB3) / que pronto se va
casar (FB, GB2)

—Te daré un doblón a ocho / Darte yo un doblón de oro (AB1, AB2, AB3) / ... (FB,
GB2)

como me llesves allá / si me llevas donde está (AB1, AB2, AB3) / ... (FB, GB2)

la agarrara de la mano ** / la ha cogido de la mano (AB1, AB2, AB3) / ... (FB,
GB2)

y la puso en el porta / la llevó hasta su portal (AB1, AB2, AB3) / ... (FB, GB2)
Le pidiera una limosna / -Déisme una limosna, conde (AB1, AB2, AB3, FB, GB2)

Girineldo se la dá / que muy bien me la podéis dar (AB1) / que bien me la podéis
dar (AB2, AB3) / que muy bien me la puedes dar (FB) / que muy bien la puedes
dar (GB2)

—Oh, qué cara tan bonita / que vengo de las Italias (AB1, AB2, AB3, FB, GB2)

y, ay, qué cara en salada / oh, qué cara tan salada (RG2) / parte Francia y Portugal
(AB1, AB2, AB3) / y no traigo que gastar (FB, GB2)

Si tú pasaras por Francia / -Si vienes de las Italias (AB1, AB2, AB3) / Tú que
vienes de las Italias (FB, GB2)

y allí encontrara otra igual / allí encontrara otra igual (RG2) / parte Francia y
Portugal (AB1, AB2, AB3) / como van de por allá (FB, GB2)

—No es menester ir a Francia // qué tal está la princesa (AB1, AB2, AB3) / la
hija de la princesa (FB, GB2)

que aquí presente está ya / con su rostro y su lunar (AB1, AB2, AB3) / se lo pasa
en llorar (FB) / se la va en llorar (GB2)

// (FB, GB2)

A quien la pudiese oír (FB) / a quien la pudiera ver (GB2)

Y quien la pudiese hablar (FB) / A quien la pudiera hablar (GB2)

Y en qué la conocería (FB) / y en qué la conociera (GB2)

Y en qué la conocerás

En su puro rostro y bello (GB2) / y en su puro rostro y bello (FB)

Y el su elegante lunar / Y su elegante lunar (FB)

//

—Sos el diablo romano / Eres el diablo romano (RG2) / El rostro ya se le ha ido
(AB1, AB2, GB3) / El rostro ya se me ha ido (FB, GB2)

que vienes a tentar / que me vienes a tentar (RG2) / pero el lunar aquí está (FB,
GB2, AB1, AB2, AB3)

—No soy el diablo romano / maldita la peregrina (FB, GB2, AB1, AB2, AB3) / No
soy diablo romano (RG2)

que soy tu esposa carnal / que viene en mi búsqueda (AB1, AB2, AB3) / que la
trajo para aquí (FB)(?) / que la traigo por aqua (GB2) (?)

// (AB1, AB2, AB3, FB, GB2)

—Que los amores que tengo

no me los dejó gozar

—A poquito a poco, conde / a poquito a poco, el conde (GB2)

a poquito a poco hablar / a poco poco en hablar (FB) / Y a poquito poco en hablar
(GB2)

—Que si los tuyos son nobles / que si tus padres son nobles (FB, GB2)

los míos son mucho más / los míos son mucho y más (AB1, AB3)

//

// (FB, GB2) Y él la cogió de la mano (FB) / él la cogió de la mano (GB2)

Y al caballo la subió

El la llevó a su cuarto / --- (FB)

Y él a cogió de la mano
Y a escuridad se casó
//

*** FB, GB2 End Here

que el niño que me dejaste / el niño que me dejaste (AB1) / y el hijo que me
dejaste (AB2, AB3)

todo el día está "papá" / no calla de llamar "papá" (AB1, AB2, AB3)

*** AB1, AB2, AB3 End Here

Las fiestas y los torneos
para la princesa son
y la otra desgraciada
en un convento está ya / y en un convento está ya (RG2)

APPENDIX 3
PHONETIC TRANSCRIPTIONS

Phonetic chart

stops:	voiceless	p	t	k	ʔ
	voiced	b	d	g	
fricatives:	voiceless	f θ	s	X x	
	voiced	B v D	z Z	G	
affricates:	voiceless		tS		
	voiced		dZ		
nasals:		m	n ñ		
liquids:			l r		
glides:				y w	
vowels:			i e a o u		

Notes:

Special signs:

B — voices bilabial fricative;

θ — voiceless interdental fricative;

D — voiced interdental fricative;

ʔ — glottal stop;

Z — voiced palato-alveolar fricative (j in French);

tS — voiceless palato-alveolar affricate (ch in English and Spanish);

ñ — palatal nasal (coarticulated ny);

X — fronted x;

G — voiced velar fricative.

In the phonetic transcriptions all punctuation signs were deleted; parentheses indicate a hardly heard sound. In regular phonetic notations it denotes a lifted sign. The morphological division is basically kept unchanged except for few cases of attachment as in the case of /i a/ 'and X' > [ya] /k a/ 'that X' > [ka], where single letters representing morphemes were added to the preceding or following morphemes.

AB1 (Yc 2117/5)

kyien tuyvera tal fortuna para ganar lo perDiDo
 komo tuvo xirineldo mañanita De Domingo
 vyendole staBa la reyna dezde su alto kastiyo
 limpyando paño(s) de seDa para Dare al rey vestiDo
 xirineldo xirineldo paxe Del rey mas kerido
 kyen te me Dyera esta notSe tres oras a mi servisyo
 komo soy vwestro kriyaDo señora burlays konmiGo
 yo no Burlo xirineldo ke De veras te lo Digo
 a ke oras vendre señora a ke oras dare al kastiyo
 ya eso De las dose i meDya kwando el rey esta DormiDo
 ya es(t)as oras son las dose kwando kantal gayo primo
 a eso De las onse i meDya xirineldo esta vestiDo
 a eso De las dose i meDya xirineldo Dyo al kastiyo
 golpesitos dyo a la pwerta la prinsesa lo a sentiDo
 kyen es ese o kwal es ese ke a mi pwerta (a) kombatiDo
 xirineldo soy señora ke vengo a lo prometiDo
 malaya tu xirineldo i kyen amor puso kontiGo
 meDyanotSe ya es pasaDa i tu no aviyas veniDo
 tirole eskalera di oro por eya suvyo al kastiyo
 kon sapatito de seDa para no aser ruiDo
 entre Besos i abrasos los dos keDaron dormiDos
 a eso De las dos i meDya el bwen rey a konsentiDo
 piDyera vestiDo Di oro naDye ke le a respondiDo
 saliya el al..., vyera la eskalera pwesta por eya suvyo al kastiyo
 ayara a los dos etSados komo muxer i mariDo
 ke are De mi paysano ke are De mi meskino
 si matare a xirineldo mi reyno estara perdiDo
 si matare a la prinsesa vivire kon su suspiro
 mas vale ke yo me kaye i no lo Diga a ninguno
 komo la ke sufre i kaya las falta(s) de su mariDo
 kito espaDa De su sinto i se la puso por testiGo
 kon el friyo Del asero la prinsesa a konsentiDo
 levantate xirineldo ke los do(s) vamos perdiDo
 ke la espaDa De mi paDre me la puso De testigo
 al baxar laD eskaleras kon el rey se a konsentiDo
 ke tyenes tu xirineldo ke estas triste i amariyo
 e DormiDo en el xardin ke esta notSe a floresido
 la fragansya De una rosa me a trastornaDo el sentiDo
 no myentas tu xirineldo kon la prinsesa (a)s dormiDo

si anotSe fwistes amiGo mañana esposo kerido
 (perDon perDon señor rey)
 xuramento tengo etSo en la virxen de mi estreya
 mosa ke sea mi Dama De no kasarme kon eya

La Boda Estorbada/ Conde Flores

se proklaman unas gerras entre fransya i portugal
 i nombran a xirineldo por kapitan xeneral
 la prinsesa lo a sentiDo i se puso a yorar
 para kwantos años konde para kwantos años vas
 para syete años prinsesa para syete años na mas
 si a los syete año no bwelvo prinsesa te kasaras
 lo(s) syetaños ya an pasaDo xirineldo sin yegar
 ya te pweDes kasar ixa la desiya su papa
 xirineldo no se a mwerto yo me ire en su buskeDa
 etSame tu Bendisyon bay ma fortuna buskar
 mi Bendisyon ya la tyenes la De Dyos te a De faltar
 vistyose De peregrina i se fwe en su buskeDa
 en el meDyo Del kamino se enkontro kon un bakal
 vakerito vakerito por la santa eterniDa(D)
 de kyen son estas vakitas ke las yevas a ensiyar
 de xirineldo señora mañana se va kasar
 darte yo un doBlon de oro si me yevas donde esta
 la a koxido de la mano la yevo asta su portal
 deisme una limosna konde ke muy byen me la poDeys dar
 ke vengo De las italyas parte fransya i portugal
 si vyenes de las italyas parte fransya i portugal
 ke tal esta la prinsesa kon su rostro i su lunar
 el rostro ya se la iDo pero el lunar aki esta
 maldita la peregrina ke vyene en mi buskeDa(D)
 ke los amores ke tengo no me los dexo gosar
 a pokito a poko konde a pokito a poko avlar
 ke si los tuyos son noBle(s) los miyos son mutSo i ma(s)
 el niño ke me Dexaste no kaya De yamar papa

AB2 (Y 3996/7)

kyen tuyvera tal fortuna para ganar lo perdiDo
 komo tuvo xirineldo nañanita De Domingo
 vyendole staBa la reyna dezde su alto kastiyo

xirineldo xirineldo paxe del rey mas kerido
 kyen te me Dyera esta notSe tres oras a mi servisyo
 komo soy vwestro kriyaDo señora Burlays konmigo
 yo no Burlo xirinildo ke De veras te lo Digo
 ya ke oras vendre señora ya ke oras dare al kastiyo
 ya eso De la meDyanotSe kwando el rey esta Dormido
 ya esas oras son las dose kwando kanta el gayo primo
 a eso De las onse i meDya xirineldo sta vestiDo
 a eso De las dose i meDya xirineldo dyo al kastiyo
 golpesitos dyo a la pwerta la prinsesa a konsentiDo
 kyen es ese o kwal es ese ke a mi pwerta (a) kombatiDo
 xirineldo soy señora ke vengo a lo prometiDo
 malaya tu xirineldo i kyen amor puso kontiGo
 meDyanotSe ya es pasada i tu no aviyas veniDo
 entre Besos... tirole eskalera di oro por eya suvyo al kastiyo
 i entre Besos i aBrasos los dos keDaron dormiDo
 ya eso De las dos i meDya el bwen rey a konsentiDo
 piDyera vestiDo di oro naDye ke le a respondiDo
 byera la eskalera pwesta por eya suvyo al kastiyo
 ayara a los doD etSados komo muxer i mariDo
 ke are De mi paysano ke are De mi, meskino
 si matare a la prinsesa vivire kon su suspiro
 si matare a xirineldo mi reyno estara perdiDo
 mas vale ke yo me kaye i no lo Diga a ninguno
 komo la ke sofre i kaya las falta(s) de su mariDo
 kito espaDa de su sinto se la puso por testiGo
 kon el friyo del asero la prinsesa (a) konsentiDo
 levantate xirineldo ke los do(s) vamos perdiDos
 ke la espaDa De mi paDre no la puso de testigo
 ya BaxaBa xirineldo muy triste i amariyo
 ke tyenes tu xirineldo ke estas triste i amariyo
 e Dormido en el xardin ke esta notSe a floresiDo
 la fragansya De una rosa me a trastornaDo el sentiDo
 no myentas tu xirineldo kon la prinsesas dormiDo
 si anotSe fwistes amigo mañana esposo kerido
 (perdon perdon mi señor...)
 xuramento tengo etSo en la virxen de mi estreya
 mosa ke sea mi Dama De no kasarme kon eya

La Boda Estorbada/ Conde Flores

se proklaman unas gerras entre fransya i portugal
 i nombran a xirineldo por kapitan xeneral
 la prinsesa lo a sentiDo i se puso a yorar
 para kwantos años konde para kwantos año(z) vas
 para syete año(s) señora para syete año na mas
 si a los syete año no Bwelvo prinsesa te kasaras
 los syete años ya (a)n pasaDo xirineldo sin yegar
 ya te pweDes kasar ixa la desiya su papa
 xirineldo no se a mwerto yo ire en su buskeDa
 etSa me tu Bendisyon i me ire en su buskeDa
 mi Bendisyon ya la tyenes la De Dyos te a de faltar
 vistyose De peregrina vay me fortuna (a) buskar
 el meDyo del kamino se enkontro kon un bakal
 bakerito, vakerito por la santa triniDa
 de kyen son esas vakitas ke las yevas a ensiyar
 de xirineldo señora mañana se va kasar
 darte yo un doBlon de oro si me yevas donde esta
 la a koxiDo De la mano la yevo asta su portal
 deyme una limosna konde ke Byen me la poDeys dar
 ke vengo De las italyas parte fransya i portugal
 si vyenes de las italyas parte fransya i portugal
 ke tal esta la prinsesa kon su rostro i su lunar
 el rostro ya se la iDo pero el lunar aki esta
 maldita la peregrina ke vyenen mi BuskeDa
 ke los amores ke tengo no me los dexo gosar
 a pokito a poko konde a pokito a poko avlar
 ke si los tuyo(s) son noBles los miyos son mutSo i mas
 i el ixo ke me dexaste no kaya de yamar papa

AB3 (Yc 2430/6)

kyen tuyvera tal fortuna para ganar lo perDiDo
 komo tuvo xirineldo nañanita De Domingo
 vyendole staBa la re(y)na dezde su alto kastiyo
 xirineldo xirineldo mi kavayero poliDo
 kyen te me Dyera esta notSe tres oras a mi servisyo
 komo soy vwestro kriyaDo señora Burlays konmigo
 yo no Burlo xirineldo ke De veras te lo Digo
 ya ke oras a vendre señora a ke oras dare al kastiyo
 a eso De las onse i meDya kwando el rey esta DormiDo

ya esas oras son la(z) dose kwando kanta el gayo primo
 a eso De las onse i meDya xirineldo esta vestiDo
 a eso De las dose i meDya xirineldo Dyo al kastiyo
 golpesitos dyo a la pwerta kon sapatito de lan... de seDa para no
 ser konsentiDo
 golpesitos dyo a la pwerta la prinsesa lo a sentiDo
 kyen es ese o kwal es ese ke a mi pwerta (a) kombatiDo
 xirineldo soy señora ke vengo a lo prometiDo
 malaya tu xirineldo kyen amor puso kontigo
 meDyanotSe ya es pasaDa i tu no aviyas veniDo
 entre vesos y avrasos el sweño les a veniDo
 a eso De la(s) dos i meDya el bwen rey a konsentiDo
 piDyera vestiDo di oro naDye ke le a konsentiDo
 vyera la eskalera pwesta por eya suvyo al kastiyo
 enkontro a lo(s) do(s) durmyendo komo muxer i mariDo
 k(w)e are De mi paysano ke are De mi meskino
 si matare a xirineldo mi reyno estara perDiDo
 si matare a la prinsesa bivire kon su suspiro
 sako espaDa de su sinto se la puso De testigo
 kon el friyo Del asero la prinsesa a konsentiDo
 levantate xirineldo ke los dos vamos perDiDo
 ke la espaDa De mi paDre no la puso por testigo
 se levanto xirineldo muy triste i aBatiDo
 al baxar las eskaleras kon el rey se a konsentiDo
 ke tyenes tu, xirineldo ke stas triste i amariyo
 e DormiDo en el xardin ke esta notSe a floresiDo
 la fragansya de una rosa me a trastornaDo el sentiDo
 no myentas tu xirineldo kon la prinsesa a(s) dormiDo
 si anotSe fwistes amigo mañana esposo kerido
 (perdon perdon mi señor rey)
 xuramento tengo etSo i en la virxen de mi estreya
 mosa ke sea mi dama de no kasarme kon eya

La Boda Estorbada/ Conde Flores

se proklaman unas geras entre fransya e portugal
 i yaman a xirineldo por kapitan xeneral
 la prinsesa lo a sentiDo i se puso a yorar
 para kwantos años konde para kwantos años va(s)
 para syete años prinsesa para syete años na ma(s)

si a los syete año no vwelvo prinsesa te kasaras
 los syete años yan pasaDo xirineldo sin yegar
 ya te pweDes kasar ixa la Desiya su papa
 xirineldo no se a mwerto yo ire en su buskeDaD
 etSame tu bendisyon bay ma fortuna a buskar
 mi bendisyon ya la tyenes la De Dyos te a De faltar
 Bistyose De peregrina vay ma fortuna a buskar
 en el meDyo del kamino se enkontro kon un bakal
 vakerito vakerito por la santa eterniDa(D)
 de kyen son esas vakitas ke las yevas a ensiyar
 de xirineldo señora mañana se va (a) kasar
 darte yo un doBlon de oro si me yevas d(e)onde esta
 la koxiDo De la mano la yevo asta su portal
 deme una limo(s)na konde ke byen me la poDeys dar
 ke vengo De las italyas parte fransya e portugal
 si vyenes de las italyas parte fransya i portugal
 ke tal esta la prinsesa kon su rostro i su lunar
 el rostro ya se le a iDo pero el lunar aki esta
 maldita la peregrina ke vyene en mi buskeDaD
 ke los amores ke tengo no me lo Dexo gosar
 a pokito a poko konde a pokito a poko aBlar
 ke si los tuyos son noBles lo(z) miyos son mutSo i mas
 i el ixo ke me dexaste no kaya De yamar papa

EA (Y 2855/1)

Zirineldo Zirineldo mi kavayero poliDo
 kyen te me Dyera esta notSe trez oras a mi servisyo
 komo soy westro kriyaDo señora burlays konmigo
 yo no Burlo xirineldo ke De veras vo lo digo
 a ke oras dare señora ya kora dare al kastiyo
 a eso De la meDya notSe ke mi paDre esta vensiDo
 a eso De la meDyanotSe dZirineldo no a veniDo
 malaya tu xirineldo kyen amor puso kontigo
 eya en estas palavras Zirineldo dyo un suspiro
 kyen es ese i kwal es ese ka mi pwerta Dyo un suspiro
 Zirineldo soy señora veni a lo prometiDo(?)
 ayo la eskalera pwesta deretSo suvyo al kastiyo
 entre palavra i palaBra i el sweño los a vensiDo
 a eso De la meDya notSe ke su paDre a konsintiDo
 matare yo a xirineldo vivire kon su suspiro... perdere yo mi...

si matara xerineldo ke lo kriye Desde tSiko
 si matare yo a mi ixa... matare yo a la reyna tengo mi plito perdiDo
 puso la spaDa entre meDyo ke la sirva de testigo
 kon el friyo de la espaDa la prinsesa a konsentiDo
 levantate xirineldo ke ya stamos konosiDos... perdiDos
 ke la spaDa de mi paDre la tenemos por testigo(?)...
 ya esta pwesta por testigo
 por donde Dare señora por Donde Dare al kastiyo
 vete por akel xardin a kortar florez i lirynos
 bwenos diyas Zirineldo bwenos diyas... el paDre le enkontro
 ke tyenes tu xirineldo ke te veo yamariyo
 de kortar flores i lirynos el kolor yo le perdiDo.
 myentes myentes xirineldo kon la donseyas dormiDo
 antes kapuntaral sol la sirveras de mariDo
 koxe tu kavayo blanko i vete De akel kastiyo

EC1 (Y 2906/16)

xirineldo kirineldo mi kaBayero puliDo
 kyen te me Dyera esta notSe tres oras a mi servisyo
 komo soy Bwestro kriyaDo señora burlays konmigo
 yo no Burlo xirinildo ke de veras te lo Digo
 ya ke oras vendre señora ya ke oras dare al kastiyo
 eso De la meDya notSe kwando el rey esta dormiDo (m)
 meDyanotSe ya es pasaDa i xirineldo noa veniDo
 malaya tu Xirineldo kyen amor puso kontigo
 meDyanotSe ya es pasaDa i tu toDaviya no as veniDo
 eya en estas palavra ya su pwerta an kombatiDo
 kyen es ese kwal es ese ke a mi pwerta Dyo un suspiro
 xirineldo soy señora ke vengo a lo prometiDo
 tirole eskalera De oro por eya suvyo al kastiyo
 ke De vesos i aBrasos el sweño los a vensiDo
 ellos en el dulce sweño el bwen rey a konsentiDo
 vyo la eskalera pwesta y por eya suvyo al kastiyo
 enkontro a los dos durmyendo komo muxer y mariDo
 ke are De mi paysano ke are De mi meskino
 si matare yo a la reyna bivire kon su suspiro
 si matare a xirineldo mi reyno stara perdiDo
 ma(s) vale ke mire i kaye no Diga naDa a ninguno
 komo la muXer ke tapa las faltas de su mariDo
 sako espaDa De su sinto i entre lo(s) do la (a) metiDo

kon el friyo De la espaDa la infanta a konsentiDo
 levantate xirineldo ke lo(s) dos estamos perdiDo
 ke la espaDa De mi paDre ne la... no la puso por testigo
 se levanta xirineldo muy triste i deskoloriDo
 kaDa eskalon ke vaxa kaDa suspiro ke Dava
 i en el ultimo eskaro eskalon kon el bwen rey se enkontrara
 donde estaBas xirineldo donde estavas esta nañana

EC2 (Yc 1494/13)

kyen tuveyra tan fortuna para ganar lo perdiDo
 komo tuvo xirineldo mañanita De Domingo
 kyen te me Dira esta notSe tres oras a mi servisyo
 komo soy vwestro kriyado señora burlays konmigo
 yo no Burlo xirinildo ke de veras te lo Digo
 ya ke oras vendre señora ye ke oras dare al kastiyo
 ya la ora De meDya notSe kwando kanta el gayo primo
 meDyanotSe ya es pasaDa i Zirineldo no a veniDo
 eya en estas palavras a su pwerta Dyo suspiro
 kyen es ese kwal es ese ka mi pwerta Dyo un suspiro
 Xirineldo soy señora ke vengo a lo prometiDo
 ayo la eskalera pwesta deretSo suByo al kastiyo
 kon sapatitos de lona para no aser ruiDo
 ayo la kama etSa almoaDa i kwatro i sinko
 ke De vesos i aBraso el sweño los a vensido
 i eso De la meDyanotSe el bwen rey a konsentiDo
 matare yo a la reyna vivire kon su suspiro
 matare yo a xirineldo mi reyno sera perdiDo
 mas vale ke yo me kaye i no se lo Diga a ninguno
 komo la muxer ke tapa las faltas de su mariDo

GB1 + SS (Y 2989/3)

xerineldo xerineldo mi kaBayero puliDo
 kyen te me Dyera esta notSe dos oras a mi servisyo
 komo soy vwestro kriyaDo señora Burlays konmigo
 yo no burlo xerineldo ke de verdas te lo Digo
 a ke ora(s) vendre señora a ke oras vendre al kastiyo
 a eso De la meDya notSe kwando el rey esta DormiDo
 kon sapatitos de lona para no ser konsentiDo
 tirole eskalera de oro i por eya suvyo al kastiyo...
 entre Besos i aBrasos los dos keDaron dormiDo(s)

ya es(t)o de la meDya notSe el bwen rey ke a konsentiDo
 y miro a los dos durmyendo komo muxer i mariDo
 ke are yo De mi paysano ke are yo De mi meskino
 si matara yo a la ifanta Bivire kon su suspiro
 si mato yo a xerineldo mi reyno estara perdiDo
 mas vale ke mire i kaye i no Diga naDa a ninguno
 komo la muxer ke tapa las faltas de su mariDo
 sako espaDa De su sinto i entre los dos la pusyera
 kon el friyo De la espaDa la i(n)fanta ke a konsentiDo
 levantate xerineldo los dos estamos perdiDo(s)
 ke la espaDa De mi paDre nos va (a) servir De testigo
 i al diya por la mañana kon el rey se enkontrariya
 donde vyenes xerineldo tan triste i tan aBatiDo
 vengo del xardin señor de kortar rosas i liryos
 myentes myentes xerineldo tu kon la infanta as dormiDo
 mañana por la mañana la sirveras de mariDo
 yo tengo etSo (un) xuramento en el sol i en las estreyas
 ke muxer ke kon eya estare de no kasarme kon eya

La Boda Estorbada/Conde Flores

GB1's aunt (FB)

kwando komenso las gerras de fransya i de portugal
 mandaron al konde flores de(l) kapitan xeneral
 para kwantos años konde para kwantos años va
 para syete voy printsesa para syete naDa ma(s)
 i si a los syete no vyene prinsesa te kasara(s)
 pasan syete i pasan otSo serka De los nweve va(n)
 un diya estando en la mesa kon su paDre vino avlar
 ya te pweDes kasar ixa ke el konde ya no vendra
 no me pweDo(y) kasar paDre ke el konde Biviyendo esta
 etSe me la Bendisyon ke al konde me ire a buskar
 mi Bendisyon ya la tyene(s) la De Dyos te vale ma(s)
 se visto De peregrina y al konde se fwe a buskar
 y a la entraDa De granaDa kon el me Bine a nkontrar
 kon kwatro kaBayos blanko(s) ke lo yeva a ensiyar
 de kyen son estos kaBayos ke los yevan a ensiyar
 señora Del konde flores ke pronto se va kasar
 deme una limosna konde ke muy Byen me la pweDes dar
 ke vengo De las italya i no traygo ke gastar

tu ke vyenes de las italya komo van de por aya
 la ixa de la printsesa se lo pasa en yorar
 i kyen la puDyese oir i kyen la puDyese avlar
 i en ke la konoseriya i en ke la konosera(s)
 i en su puro rostro i veyo i su elegante lunar
 el rostro ya se mia iDo pero (l) lunar aki esta
 maldita la peregrina ke la traxo paraka
 ke los amores ke tengo no me los dexas gosar
 a pokito a poko konde a poko poko en avlar
 ke si tu paDres son noBle los miyos son mutSo mas
 i el la koxyo De la mano i al kaBayo la suvyo
 i ela koxyo De la mano i a eskurita se kaso

GB2 (Yc 2261/2)

xerinaldo xerinaldo mi kaBayero puliDo
 kyen te me Dyera esta notSe tres oras a mi servisyo
 komo soy vwestro kriyaDo señora burlays konmigo
 ay yo no Burlo xerinaldo ke De verdas te lo Digo
 a ke oras vendre señora a ke oras vendre al kastiyo
 a eso De la meDya notSe kwando el rey esta DormiDo
 medyanotSe ya es pasaDa kwando kanta el gayo primo
 meDyanotSe ya es pasaDa i xerinaldo no a veniDo
 malaya tu xerinaldo kyen amor puso kontigo
 i eya en estas palaBras a la pwerta (a) kombatiDo
 kyen es ese i kwal es ese ke a mi pwerta se (a) atreviDo
 xerinaldo soy señora ke vengo a lo prometiDo
 baxo la Dama las nagwas i aBrole pwerta y postigo
 se enkontro la kama etSa i en eya estan d(a)os metiDos
 entre Besos i aBrasos los dos keDaron dormiDos
 ya eso De la meDya notSe i el bwen rey a konsentiDo
 piDyera vestiDo De oro naDye ke le a respondiDo
 vyera eskalerita pwesta i poar eya suByo al kastiyo
 i enkontro a los dos durmyendo komo muxer i mariDo
 ke are yo De mi meskino ke are yo De mi paysano
 si matare y a prinseza Bivire kon su suspiro
 si matare a xerinaldo mi reyno estara perdiDo
 mas vale ke mire i kaye i no Diga naDa a ninguno
 komo la muxer ke tapa las faltas de su mariDo
 puso espaDa De su sinto i entre los dos la pusyera
 kon el friyo De la espaDa la ifanta ke a konsentiDo

levantate xerineldo los dos estamos perDido(s)
 ke la espaDa De mi paDre nos va (a) servir de testigo
 ya se levanta xerineldo muy triste i muy aBatiDo
 i al baxar las eskaleras kon el rey ke a konsentiDo
 ke tyenes tu xerineldo ke tyenes ke stas amariyo
 dormi en un xardin de flores ke sta tarde a floresiDo
 la fragansya De una rosa me a trastornaDo el sentiDo
 no myentas tu xerineldo ke kon la enfanta as dormiDo
 i antes ke amaneska el diya tu as de ser el su mariDo
 xuramento tengo etSo ya mis paDres los antigwos
 mosa ke a siDo mi ama no e de kasarme kon eya

La Boda Estorbada/Conde Flores

se armaran a unas gerras de fransya pa portugál
 ya se yevan a xerineldo de kapitan xeneral
 komo eso oyo la prinsesa se sentara a yorar
 no yores i tu prinsesa ni te kyeras aser mal
 si a los syete años vengo sere tu esposo leal
 si a los katorse no vengo niña te pweDes kasar
 los sus años an pasaDo i no uvo noveDa
 piDyo lisyensya (a) su paDre para poDer le a buskar
 etSe me la Bendisyon i sali yo al su buskeDa
 mi Bendisyon ya la tyenes la De Dyos te vale mas
 se vistyo De peregrina i al konde se fwe a buskar
 ya la entraDa De granaDa kon el me Bine nkontrar
 kon kwatro kaBayos blankos ke la yevan a ensiyar
 de kyen son esos kabayos ke los yegan a ensiyar
 señora Del konde flores ke pronto se va kasar
 deme una limosna konde ke muy byen la pweDes dar
 ke vengo De las italyas i no traygo ke gastar
 tu ke vyenes de las italyas komo van de por aya
 la ixa De la prinsesa se la va en yorar
 a kyen le a puDyera vir a kyen le a puDyera aBlar
 i en ke la konosyera i en ke la konoseras
 en su puro rostro i veyo i el su elegante lunar
 el rostro ya se mea iDo para lunar aki esta
 maldita la peregrina ke la trayga por aka
 ke los amores ke tengo no me los dexo a gosar
 a pokito a poko el konde ya pokito poko en ablar

ke si tus paDres son noBles lo miyos son mutSo mas
 el la koxyo De la mano i al kaBayo la suvyo
 el la yevo a su kwarto ya eskuruta se kaso

GB3 (Yc 2429)

xerineldo xerineldo mi kaBayero puliDo
 kyen te me Dyera esta notSe Dos oras a mi servisyo
 komo soy vwestro kriyaDo señora burlays konmigo
 yo no Burlo xerineldo ke de verdas te lo digo
 a ke oras vendre señora a ke oras vendre al kastiyo
 a eso De la meDya notSe kwando kantal gayo primo
 meDyanotSe ya es pasaDa i tu no aviyas veniDo
 malaya tu xerineldo kyen amor puso kontigo
 a eso De la meDyanaotSe a su pwerta oyo un suspiro
 kyen es ese i kwal es ese ke (a) mi pwerta se a atreviDo
 xerineldo soy señora ke vengo a lo prometiDo
 tirole eskalera De oro i por eya suvyo al kastiyo
 kon sapatitos de lona para no ser konsentiDo
 i entre vesos i abrasos los dos keDaron dormiDos
 ya eso De la maDrugaDa el bwen rey ke a konsentiDo
 miro eskalerita pwesta i por eya suvyo al kastiyo
 i miro a los dos durmyendo komo muxer i mariDo
 ke are yo De mi meskino ke are yo De mi paysano
 si matara yo a la ifanta bivire kon su suspiro
 si matara xerineldo mi reyno estara perdiDo
 mas vale ke mire i kaye i no Diga naDa a ninguno
 komo la muxer ke tapa las faltas de su mariDo
 sako espaDa De su sinto i entres los dos la pusyera
 kon el friyo De la espaDa la ifanta ke a konsentiDo
 levantate xerineldo los dos estamos perDiDos
 ke la espaDa De mi paDre nos va (a) servir de testigo
 ya se levanta xerineldo muy triste i muy aBatiDo
 i al baxar las eskaleras kon el bwen rey se enkontrara
 ke tyenes tu xerineldo ke te veo yo aBatiDo
 dormi en un xardin de flores ke esta notSe a floresiDo
 ya lo se yo xerineldo ke kon la infantas dormiDo
 si kon la infantas dormiDo tu as de ser el su mariDo
 promesa yo aBiya etSo a mis paDres los antigwos
 dama ke fwera mi dama no a De ser yo su mariDo

La Boda Estorbada/ Conde Flores

ya se lavantan unas gerras de fransya pa portugal
se yevan a xerineldo De kapitan xeneral

MA (Y 3997/7)

kyen tuvvera tal fortuna para Ganar lo perDido
komo tuvo Zirineldo mañanita De Dormingo
limpyando paño(s) de seDa para Darle al rey vestiDo
mirandole (e)sta la reyna Desde su alto kastiyo
Zirineldo zirineldo mi kavayero floriDo
kyen te me Dyera esta notSe tres oras a mi servisyo
komo soy westro kriyaDo señora burlays konmigo
no me Burlo zirineldo ke De veras te lo Digo
a kora vendre señora a kora dare al kastiyo
a eso De la meDya notSe kwando kanta el gayo primo
i a esas ?oras son la(s) dose kwando el rey esta DormiDo
dyeran la(s) dose i la una i Zirineldo no a veniDo
malayas tu zirineldo ke amor puso kontiGo
meDyanotSe yas pasaDa i tu no aBiyas veniyo
eya en estas palavra Zirineldyo dyo al kastiyo
Zirineldo Zirineldo kyen era ese atreviDo
ka Dos oras de la notSe byene a bati(r) al kastiyo
Zirineldo soy señora ke vengo a lo prometiDo
pusole skalera De oro por eya suvyo al kastiyo
entre Besos i aBraso lo dos keDaron dormiDo
ellos en el sulde dulce sweño el bwen rey ke a konsentiDo
enkontro a lo dos durmyendo komo muxer i mariDo
ke are De mi meskino ke are De mi paysano
si matare yo a la reyna BiBire kon su suspiro
si matara Zirineldo mi reyno stara perdiDo
mas vale ke yo me kaye i no le Diga naDa a ninguno
komo la muxer ke tapa la(s) falta θ De su mariDo
komo la muxer ke tapa las faltas de su mariDo

RG1 (Y 2121/1)

xirineldo xirineldo mi kaBayero poliDo
kyen te me Dyera sta notSe tres oras a mi servisyo
komo soy westro kriyaDo señora burlay konmigo
yo no Burlo xirineldo ke De veras te lo Digo
ya ke ora poDra señora ya ke ora lo prometiDo

a eso De le meDya notSe kwando el rey ya sta DormiDo
 ya es(t)aD ora son las dose kwando kanta el gayo primo
 meDyanotSe ya pasaDa xirineldo no a veniDo
 malaya tu xirineldo kyen amor puso kontigo
 meDyanotSe yas pasaDa i tu no a veniDo
 ellos en estas palaBra ya la pwerta Dyo un suspiro
 kyen eD ese o kwal eD ese ke a mi pwerta fwatreviDo
 xirineldo soy señora ke vengo a lo prometiDo
 pusole (e) skalera De oro por eya saviya suviDo
 se agarraron de la mano i asiya la alkova san iDo
 se pusyeron a xugar komo esposa ko mariDo
 a eso De la meDya notSe el rey piDyo su vestiDo
 ke lo trayga xirineldo komo moso mas antiGwo
 uno Disen no sta ki otro Disen ya sa iDo
 i el rey ke estava en eskutSa ya su enkwentro la saliDo
 i enkontro a lo(s) do(s) durmyendo komo esposa ko(n) mariDo
 o si mato a la printsesa tengo mi reyno perDido
 o si mato a xirineldo lo e kriyaDo entre tSiko
 ma vale ke mire (i) kaye i no Diga naDa (a) ninguno
 sako alfaxe De su sinto i entremeDya lo a poniDo
 kon el friyo Del alfaxe la reyna sa komoviDo
 xirineldo xirineldo ya stamo lo(s) dos perdiDo
 ke el alfaxe De mi paDre no lo an pwesto por testigo
 por Donde me ire yo aora para no ser konsentiDo
 vete por esos xardine kortando floras rosas i liryo
 i el(e) rey ke staBa (un) (e)skutSa a su enkwentro la saliDo
 donde va tu xirineldo tan triste i tan amariyo
 e veniDo De un xardi de kortar rosas i liryo
 no lo nyeges xirineldo ke kon ni ixa a(s) dormiDo
 no lo nyego yo bwen rey ke yo la kulpa e teniDo
 na(s) teniDo tu la kulpa ke mi ixa la teniDo
 i el saBaDo por la notSe serey esposa i mariDo
 xuramento tengo (i)etSo i en mi liBrito lisar
 muxer ka siDo mi Dama de no kasarme kon eya

La Boda Estorbada/Conde Flores

se an formaDo unas gerra de(s)de fransya a portugal
 ya xirineldo lo yevan de kapitan xeneral
 si a los otSo año no vengo niña te pweDes kasar

kon el ke te De la gana i tu tenga volunta
 pasaron los otSo año i para lo nweve va
 piDyo lisensya a su paDre para salir a buskar
 i en mitaD akel kamino se enkontro kon un Bakal
 baka(e)rito vakerito por la santa triniDa
 de kyen (i) eD esa vakita ke tan numerosa va
 son del moso xirineldo ke para kasarse sta
 te Dare un doblon a otSo komo me yeves aya
 lagarrara De la mano i la puso en el porta
 le piDyera una limona xirineldo se la Da
 o ke kara tan bonita i ay ke kara en salaa
 si tu pasaras por fransya i ayi enkontrara otra igwal
 no menester ir a fransya kaki presente esta ya
 soD el diyablo romano ke vyenes a tentar
 no soy DiyaBlo romano ke soy tu esposa karna
 ke el niño ke me Dexaste toDo el diya sta papa
 las fyestas i lo torneo para la prinsesa so(n)
 i la otra DegrasyaDa en un konvento sta ya

RG2 (Yc 2404/1)

xirineldo xirineldo mi kaBayero puliDo
 kyen te me Dyera esta notSe tres oras a mi servisyo
 komo soy westro kriyaDo señora Burlay konmigo
 yo no Burlo xirineldo ke De veras te lo Di(G)o
 ya ke ora vendre señora ya ke ora Dare al kastiyo
 eso De la meDya notSe kwando kante el gayo primo
 meDyanotSe ya es pasaDa xirineldo no a veniDo
 malaya tu xirineldo k(y)en amor puso kontiGo
 eya en esas palavra ya la pwerta Dyo un suspiro
 kyen eD ese o kwal eD ese ka mi pwerta fwatreviDo
 xirineldo soy señora ke vengo a lo prometiDo
 kon sapatito de seDa para no ser konsentiDo
 tirole skalera De oro por eya se aBiya suviDo
 se agarraron de la mano i asya la alkoBa san iDo
 se pusyeron a xugar komo esposa kon mariDo
 i eso De la meDyanotSe el rey piDyo su vestiDo
 ke lo trayga xirineldo komo moso maD antiguo
 uno disen no staki otro disen ya sa iDo
 el rey ke staBa en eskutSa ya su enkwentro la saliDo
 i enkontro a lo(s) do durmyendo komo esposa kon mariDo

o si mato a xirineldo lo e kriyaDo entre tSiko
 o si mato a la prinsesa tengo mi reyno perdiDo
 ma vale ke mire i kaye no Diga naDa (a) ninguno
 komo la muxer katapa la falsa de su mariDo
 kito alfaxe De su sinto por en meDyo lo a poniDo
 kon el friyo Del alfaxe la reyna sa komoviDo
 xirineldo xirineldo ya stamo lo do(s) perdiDo
 ke el alfaxe De mi paDre me le an pwesto por testigo
 por Donde me ire yo aora para no ser konsentiDo
 vete por eso xardine kortando rosas i liryo
 la fragansya De una rosa le a trastornaDo el sentiDo
 eyos en esta palabra el rey salyo a su enkwentro
 Donde vas tu xirineldo tan triste i tan amariyo
 e veniDo De un xardi(n) de kortar rosas i liryo
 la fragansya De una rosa ma trastornaDol sentiDo
 no lo nyege xirineldo ke kon mi ixa a dormiDo
 no se lo nyego bwen rey ke yo la kulpa e teniDo
 no as teniDo tu la kulpa ke mi ixa la (a) teniDo
 el saBado or la notSe serey esposa i mariDo
 xuramento tengo etSo i en mi liBrito lisar
 muxer ka siDo mi Dama De no kasarme kon eya

La Boda Estorbada/Conde Flores

san formaDo unas gerra dede fransya a portugal
 ya xirineldo lo yeva de kapitan xeneral
 si a los otSo año no vengo niña te pweDes kasar
 kon el ke te De la gana i tu tenga volunta
 pasaron lo(s) syete año i para los otSos va
 piDyo lisensya (a) su paDre para salir a buskar
 i en mitaDakel kamino se enkontro kon un bakar
 bakerito vakerito por la santa triniDa
 de kyen son esa vakita ke ta(n) rumborosa va
 son del moso xirineldo ke para kasarse sta
 te Dare un doBlon a otSo komo me yeves aya
 lagarrara De la mano i la puso en el porta
 le piDyera una limosna xirineldo se la Da
 o ke kara tam bonita o ke kara tan salaa
 si tu pasaras por fransya ayi enkontrara otra iGwal
 non menester ir a fransya kaki presente esta ya

ereD el diyablo romano ke me vyeneD a tentar
no soy Diyablo romano ke soy tu esposa karna
kel niño ke me dexaste toDol diya sta papa
la fyestas i los torneo para la prinsesa son
i la otra DegrasyaDa i en un konvento sta ya

SB (Yc 2287/42)

Zirineldo Zirineldo mi kavayero polido
kyen te me Dyera esta notSe esta notSe a mi servisyo
komo soy nwe... vwestro kriyaDo señora burlays konmigo
yo no burlo Zirineldo ke v... de veras te lo Digo
a ke oras vendre señora a ke oras vendre al kastiyo
a eso de la meDya notSe kwando el rey ya ste DormiDo
meDyanotSe ya es pasaDo Zirineldo no a veniDo
malaya tu xirineldo ken amor... ke mis amore(s)...

WORKS CITED

Armistead, S.G. and J.H. Silverman

- 1984 סמואל ארמיסטד ויוסף טילברמן. "הספרות הספרדית-היהודית העממית והמסורת שבעל-פה במזרח התיכון", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי ה'ו (אדר א תשמ"ד): 7-22 ("Sephardic Folk-Literature and Eastern Mediterranean Oral Tradition")

Benichou, P.

- 1945 Observaciones sobre el judeo-español de Marruecos, *Revista de Filología Hispánica* 7:209-258.
- 1960 Notas sobre el judeo-español de Marruecos en 1950, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 14:307-312.

Benoliel, J.

- 1977 *Dialecto judeo-hispano-marroquí o Hakitia*. Madrid, Copistería Varona.

Calame-Griaule, G. ed.

- 1977 *Langage et cultures africaines — Essais d'ethnolinguistique*. Paris, F. Maspero.

Catalán, D.

- 1959 El "motivo" y la "variación" en la transmisión tradicional del Romancero, *Bulletin Hispanique* 61:149-182.
- 1979 Análisis semiótico de estructuras abiertas: El modelo 'Romancero', *El Romancero hoy: Poética*. Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal.

Catalán, D. and J.A. Cid, eds.

- 1970-77 *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*. Madrid, Gredos.

Criville y Bargallo, J.

- 1983 *El folklore musical*. Madrid, Alianza.
- 1987 Tipologías formales de tradición oral aplicadas al romance 'Gerineldo, el paje y la infanta', *Anuario Musical* 42:59-69.

Díaz Viana, L., J. Díaz and J. Delfin Val

- 1979 *Romances tradicionales. Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid*, vol. 2. Valladolid.

Etzion, J. and S. Weich-Shahak

1988 The Music of the Judeo-Spanish Romancero: Stylistic Features, *Anuario Musical* 43:221-255.

Fernández Núñez, M.

1931 *Folklore leonés*. Madrid. (Facsimile ed., León 1980).

Katz, I. J.

1980 Flamenco, *NGD* VI:625-630.

Lapesa, R.

1984 *Historia de la lengua española*, 10th ed. Madrid.

Menéndez Pidal, R., D. Catalán, and A. Galmés

1954 Cómo vive un romance — Dos ensayos sobre tradicionalidad, *Revista de Filología Española: Anejos*, vol. 60.

Rosy, H.

1966 *Teoría del cante jondo*. Barcelona, Credsa.

Segre, C.

1976 *Las estructuras y el tiempo*. Barcelona: Planeta.

Seroussi, E. and S. Weich-Shahak

1990-1 Judeo-Spanish Contrafacta and Musical Adaptations: The Oral Tradition, *Orbis Musicae* 10:164-194.

Trapero, M.

1982 *Romancero de Gran Canaria, I. Zona del sureste*. Las Palmas.

Weich-Shahak, S.

1979-80 The Wedding Songs of the Bulgarian Sephardi Jews, *Orbis Musicae* 7:81-107.

1984 ס' וייך-שחק. "אוצר השירה של מזל-טוב — סוגים בשירה הספרדית-היהודית העממית — ניתוח אתנומוסיקולוגי", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי ה-1 (אדר א תשמ"ד)
("Mazal Tov's Repertory of Songs — Genres in the Judeo-Spanish Songs")

YUVAL

STUDIES OF THE JEWISH MUSIC RESEARCH CENTRE

Volume VI

JEWISH ORAL TRADITIONS
AN INTERDISCIPLINARY APPROACH

PAPERS OF A SEMINAR INITIATED AND DIRECTED BY

Frank Alvarez-Pereyre

Edited by

ISRAEL ADLER, FRANK ALVAREZ-PEREYRE, EDWIN SEROUSSI and LEA SHALEM

JERUSALEM, 1994

THE MAGNES PRESS, THE HEBREW UNIVERSITY

ABBREVIATIONS

- EJ² Encyclopaedia Judaica. Jerusalem 1971-1972.
EH אנציקלופדיה עברית (Encyclopedia Hebraica)
HOM A. Z. Idelsohn, *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz...*, vols. I-X, 1914-1932. Berlin, Vienna, Jerusalem.
JNUL Jewish National and University Library, Jerusalem.
NGD The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie.
NSA National Sound Archives, JNUL.
Yuval Yuval — Studies of the Jewish Music Research Centre.