

## NOTAS

### “QUIEN MAORA CA MI SAYO”

En 1927, el profesor Gillet dedicó una nota al inquietante cantar-cillo que figura dos veces en el *Triumpho do Inverno* (1529) de Gil Vicente<sup>1</sup>:

Quien maora ca mi sayo,  
cuytado,  
quien maora ca mi sayo.

Ningún editor, dice Gillet, ha tratado de aclarar tan oscuras palabras. Él propone que se lea:

¿Quién me ahoraca mi sayo. . . ?

‘Who is piercing, or tearing, my coat?’ (o bien, en pretérito, “¿Quién me ahoracó. . .?”). Documenta ampliamente el uso de *horacear* ‘perforar’ (“vna continua gotera horaca vna piedra”, *Celestina*), de las formas sayaguesas *uraco*, *buraco* ‘agujero’, *uracar* ‘agujerear’, de port. ant. *furaco*, jud.-esp. *buraco*, de regionalismos actuales como salm. (*a*)*buracar*, astur. *afuracar*/*aburacar*, cubano *horaco*, etc.

“No es difícil imaginar —dice Gillet— el porqué de esa desgracia acaecida al sayo”: se relaciona con los “juegos de manos” de los rústicos, con las querellas entre mozos y mozas en que no era raro que saliera desgarrada alguna prenda de vestir. Cita el Introito de la *Himenea* de Torres Naharro y el de la *Serafina* del mismo autor: “¿Qué tal os paré a Teresa / el día de la bellota? / Dejéla la saya rota. . .” En efecto, cabe añadir otros testimonios, frases que asocian una prenda exterior, sayo o capa, con palabras como *roto*, *horadar*, etc. En un texto dramático del siglo xv, publicado por A. Miola, leemos: “porque con sotiles mañas / nos arrancas las entrañas / sin horadarnos el sayo”<sup>2</sup>. CORREAS trae en su *Vocabulario* (s. v.) el refrán “Zanquil y mandil y la val de Andorra y la capa horadada” (también “Zanguil y mandil, y capilla rota”; cf. “Andar de Ceca en Meca. . .”).

Creo, sin embargo, que cabe otra interpretación, y aun —por desgra-

<sup>1</sup> JOSEPH E. GILLET, “A villancico in Gil Vicente”, *MPh*, 24 (1926-27), 405-407. Cito a Gil Vicente por la *Copilaçam* de 1562; la canción está en los fols. 175 vº y 178 vº. En su ed. del *Triumpho* (Junta de Educação Nacional, Lisboa, 1934). Marques Braga cita la interpretación de Gillet, sin añadir elementos nuevos.

<sup>2</sup> En *Miscellanea di Filologia e Linguistica in memoria di Napoleone Caix e Ugo Angelo Canello*, Firenze, 1886, p. 185, estr. 47, v. 10. (El editor interpreta “sin horadarnos ensayo”).

cia— otras interpretaciones. Veamos, en primer lugar, el contexto en que Gil Vicente coloca la canción. El Invierno se jacta de sus hazañas (“dios de los fríos vapores / y señor de los ñublados, / peligro de los ganados, / tormento de los pastores. . .”); entra en seguida el pastor Brisco Pelayo cantando “Quien maora ca mi sayo. . .” y renegando del viento y del frío que le ofuscan la vista, el oído, el entendimiento. ¿No asociará Brisco la canción con el invierno, como cuando más adelante (fol. 178 rº) canta “Pollo canaual da neue / nam ha hi amor que me leue”? Nos saca de dudas el hecho de que muchos años antes, en su *Auto dos quatro tempos* (fol. 17 rº), Gil Vicente había citado ya la enigmática frase de nuestro cantarillo, relacionándola precisamente con el frío: “Quiérome hechar a dormir, / ver si puedo callentar. . . / ¡O, quién mora ca mi sayo / para cobrirme estos pies!” Aquí no cabe la interpretación “m’horaca” ‘me perfora’. Es una frase desiderativa, violentamente elíptica, con un sentido indudable:

¡Quién me diera ahora acá mi sayo. . .!<sup>3</sup>

Gil Vicente, que escucharía el cantarillo de labios de algún cantor del pueblo, lo interpretó, pues, de esa manera, y al escribir el *Triumpho do Inverno* el texto le vino de perlas para subrayar la desesperación del congelado Brisco Pelayo<sup>4</sup>. Pero cabe preguntar si su interpretación fue certera, si “oyó bien”. Tan extrañas le sonarían esas palabras como a nosotros. La versión escuchada por Gil Vicente puede haber estado corrompida, y quizá la música contribuyera aún más a confundir las palabras y el ritmo del octosílabo<sup>5</sup>. La transcripción y la interpretación del cantar pueden haber correspondido a su sentido originario, pero también pueden haberlo falseado.

En este último caso, ¿qué posibilidades nos quedarían? Descartada la lectura de BÓHL DE FABER (*maora* = *m’aurá* ‘me habrá’)<sup>6</sup>, debemos pres-

<sup>3</sup> Alternaban *(h)ora* y *a(h)ora*; de ahí que en el *Auto* pueda leerse *mora* (m’hora) y en el *Triumpho*, *maora* (m’ahora). La *h*- (*-h*-) no ofrece problema, pues ambas formas solían escribirse sin ella. El *ca* sólo puede ser, en esta interpretación y en la que mencionaré en seguida, un *acá* (¿lusismo o *a-* embebida?). — ¿Será también recuerdo de nuestro cantar esta exclamación de un pastor de DIEGO SÁNCHEZ DE BADAJOZ: “O quién traxera el mi sayo / y el mi jubón recosido. . .” (*Recopilación en metro*, 1554, fol. 99 rº)? En caso afirmativo, ¿parafraseó Badajoz el “quién m’ahora acá” o citó una versión distinta del mismo cantar, en que la idea se expresaba sin elipsis?

<sup>4</sup> Tácitamente han captado esa intención los editores que escriben “quién *me ahora* ca mi sayo” (Barreto Feio-Monteiro, Hamburgo, 1834; Mendes Leal-Pinheiro, Lisboa, 1852; Mendes dos Remédios, Coimbra, 1912, en la sección “Versos líricos. . .”) o “quién *m’ahora* ca” (Concha de Salamanca, Madrid, 1946). A. F. G. BELL, *Lyrics of Gil Vicente* (3ª ed., 1925), traduce “O for my coat against the storm”, y DÁMASO ALONSO, *Poemas de Gil Vicente* (Madrid, 1934), explica: “Oh, quién me diese ahora acá mi sayo” (p. 44).

<sup>5</sup> Es bien sabido que el ritmo de la melodía suele no coincidir con el del verso. En cuanto al texto mismo, en la lectura de Gillet el octosílabo más el pie quebrado adquieran un ritmo dactílico: “quién m’ahoráca mi sayo / cuitádo”, mientras que la interpretación vicentina les da acentuación trocaica, igual a la de este otro cantar, también citado por Gil Vicente (fol. 168 rº): “Enganado andais amigo / conmigo; / dias ha que vo-lo digo”.

<sup>6</sup> En el glosario final de su *Teatro español anterior a Lope de Vega*, Hamburgo, 1832; en el texto mismo (p. 92) dice, quizá por errata, “Quien *malora* ca mi sayo”.

tar atención a la de JULIO CEJADOR, quien reproduce el cantar del *Triumpho* en esta forma: "Quién me ahorra acá mi sayo. . .", y explica en nota: *ahorra* 'quita, desnuda'<sup>7</sup>. En efecto, el verbo *ahorrar(se)*, derivado del arabismo *horro* 'libre', está ampliamente documentado en obras antiguas con varios sentidos, entre ellos el de 'quitarle del cuerpo una prenda de vestir, aligerarse de ropa' (*Dicc. Acad.*)<sup>8</sup>. Con este sentido el verbo solía usarse como reflexivo y seguido de la preposición *de*<sup>9</sup>, pero también lo encontramos —y justamente en la época de Gil Vicente— como transitivo, sin preposición. Así en "Dale si le das, / mozuela de Carasa", canción tan deliciosa por su música como obscena por su texto: "Pidiérame de comer; / yo primero la quisiera *ho*. . . / *rrar* un sayuelo que llevaba"<sup>10</sup>. *Horrar* 'quitar', más próximo al adj. *horro*, alternaría con *ahorrar* como, semánticamente, *hora* con *ahora*<sup>11</sup>. Queda la dificultad de la *-r-* en vez de *-rr-*, nada grave si tenemos en cuenta 1) que Gil Vicente, al entender 'ahora', pudo haber oído (*a*)*hora* por (*a*)*horra*, y 2) que entre los cantores mismos pudo producirse la confusión, puesto que se produjo también con el verbo *forrar* (de *forro*), escrito *forar* en muchas ocasiones (*DCEC*, s. v. *forrar*)<sup>12</sup>.

Desde el punto de vista lingüístico es, pues, plenamente verosímil la interpretación de Cejador, distinta de la de Gillet y casi opuesta, por su sentido, a la del propio Gil Vicente:

¡Quién me *ahorra* acá mi sayo! = '¡Quién me quita acá mi sayo!'

Pero ¿es verosímil también en cuanto al sentido? Por sí solo, leído así,

<sup>7</sup> Esta interpretación está escondida en el rarísimo tomo 8 de *La verdadera poesía castellana*, Madrid, 1921-30, bajo el núm. 3113.

<sup>8</sup> CORREAS dice: "*ahorrarse* es quitarse la capa y vestidos que sobran para estar ágil para hacer cualquier cosa" (S. GILI GAYA, *Tesoro lexicográfico*, s. v.). Más frecuente parece haber sido el uso del participio *ahorrado* 'aligerado de ropa' ("el que está en calzas y jubón", CORREAS, *ibid.*), atestiguado, como amablemente me ha hecho notar el profesor Yakov Malkiel, en varias crónicas del siglo xv y del xvi (*Dicc. hist.*, t. 1, p. 334b) y en obras de la literatura clásica.

<sup>9</sup> Así en este pasaje de la *Década* de Guevara (cit. en R. COSTES, *Antonio de Guevara, son œuvre*, p. 90): "Luego empós deste vino de súbito un calor o bochorno que constrñió a todos a desabrocharse los pechos, afloxar la cintura, *ahorrarse* de la ropa. . ."

<sup>10</sup> *Cancionero musical de Palacio*, ed. H. Anglés, Barcelona, 1947-51, núm. 141 (ed. Barbieri, 412). Cito en adelante la ed. de Anglés, y abrevio *CMP*.—Otro ejemplo de *ahorrar(se)* sin preposición: "Pues mirái qué salto do. . . / El gabán quiero *ahorrar*" (por *ahorrarme*), LUCAS FERNÁNDEZ, *Farsas y églogas*, Madrid, 1867, p. 55.

<sup>11</sup> Véase la nota 3. Las dos versiones vicentinas (*mora* y *maora*) se ajustan también a esta nueva interpretación. En cuanto a la caída de la *h-* (*-h-*), ya vimos que no ofrece problema: Gil Vicente transcribió *ora*, *aora* porque interpretó 'hora', 'ahora', formas que se escribían corrientemente sin *h*.

<sup>12</sup> Hubo frecuentes contaminaciones entre *forrar*, de origen galogermánico, y el arabismo *ahorrar*. En portugués son homófonos (*forrar*). En español se dijo esporádicamente *ahorrar* por *aforrar* 'forrar' (*DCEC*, s. v. *forrar*) y *aforrar* por *ahorrar* 'poner en libertad, librar de un trabajo, etc.' (*ibid.*, s. v. *horro*). Sin embargo, en general parece haberse tenido consciencia de la distinción. Cuando un personaje de *Peribáñez* comenta: "*de* mi capote *me ahorro* / y para escuchar *me asiento*" (II, m), quiere decir evidentemente 'de mi capote me libero, me desnudo', y no 'me abrigo, me envuelvo' (de *aforrar*), como dicen Bonilla (ed. de Madrid, 1916, p. 235) y otros editores más recientes.

ese estribillo no nos dice nada. Y ya es tiempo de ver su continuación. Pues el cantar del *Triumpho do Inverno* tiene además dos estrofas, cantadas por Brisco después de sendos pasajes hablados:

El moço y la moça  
van en romería,  
tómales la noche  
n'aquella montina.  
(Cuytado,  
quién maora ca mi sayo.)

Tómales la noche  
n'aquella montina,  
la moça cantaua,  
el moço dezia:  
(Cuytado,  
quién maora ca mi sayo.)

Aquí sí que no hay secreto. Estas estrofas encajan dentro de una tradición poética muy clara. Frecuentísima es la alusión a la romería en las cantigas d'amigo gallegoportuguesas, y muy concreta la función que en ellas tiene: "De fazer romaria pug' en meu coraçon / a Sant'Iag' un dia, por fazer oraçon / e por veer meu amigo logu'i"; "Fui eu rogar muit' a Nostro Senhor, / non por mia alma candeas queimar, / mais por veer o que eu muit' ame'i"; "Fui eu, madr', en romaria / a Faro con meu amigo / e venho d'el namorada. . ." (J. J. NUNES, *Cantigas d'amigo*, núms. 97, 172, 499). La lírica medieval castellana también conoció, sin duda, ese tema, aunque sólo se nos conserven escasas muestras, como el famoso cantar "So ell encina" (*CMP*, núm. 20):

...Yo me iba, mi madre,  
a la romería. . . ,  
halléme perdida  
en una montiña;  
echéme a dormir  
al pie dell encina. . .  
A la media noche  
recordé, mezquina,  
halléme en los braços  
del que más quería. . .

He escogido los versos y subrayado las palabras que más coinciden con las estrofas de nuestro cantar; la situación es, en efecto, muy parecida, aunque varían los detalles: en "So ell encina", la moza va sola a la romería, y el encuentro con el amante ocurre después (como en NUNES, 97 y 172); en "Quién maora ca mi sayo" los jóvenes van juntos (como en NUNES, 499). No sabemos qué pasa con ellos después de tomarles la noche en la montina, pero el final de "So ell encina" nos permite suponerlo; en todo caso, la situación misma está cargada de erotismo.

Indudablemente, la connotación erótica de las estrofas podría ser decisiva para la interpretación del estribillo. Veamos si en efecto nos ayuda a aclararlo. Comenzando por la lectura de Gillet, es digno de recordar el tema poético del brial rasgado, símbolo de virginidad per-

dida, que subsiste en la tradición bajo la forma del mandil (o delantal) roto, y aun (*RDTP*, 2, 1946, 118):

No quiere mi madre  
que al molino vaya,  
porque el molinero  
*me rompe la saya;*

pero, desde luego, la queja “¡quién me rompe mi sayo!”, con este sentido, sólo es concebible en labios femeninos (tendría que ser “. . .mi saya, / cuitada”), y además *ahoracar* no parece significar propiamente ‘romper en forma violenta’.

En cuanto a la versión “¡quién me diese ahora acá mi sayo!” (Gil Vicente), ¿qué tiene que ver la situación del mozo y la moza, sorprendidos en una montina por la noche —ni siquiera se dice que sea fría—, con el imperioso deseo de tener a la mano un prosaico abrigo contra la helada? Para relacionar ambas cosas habría que acudir nuevamente al simbolismo erótico de la lírica folklórica. El ansia de comunión física suele ocultarse bajo la imagen “tápame (con tus alas, con tu rebozo, etc.)”, ya de manera burda, como en este cantar del *Cancionero asturiano* de TORNER (núm. 223): “Tápame, tápame, tápame, / tápame que tengo frío. / —¿Cómo quieres que te tape, / si yo no soy tu marido?”, ya en forma sutil, como en una canción argentina recogida por FURT en su *Cancionero popular rioplatense* (núm. 2135): “Tapáme con tus alitas / como la gallina al huevo, / dejemos cosas perdidas, / volvéme a querer de nuevo”, y aun, más sutilmente, sin alusión expresa al amor:

¡Ay de mi Llorona, Llorona,  
Llorona, llévame al río!  
¡Tápame con tu rebozo (Llorona),  
porque me muero de frío!<sup>13</sup>

Vemos que la súplica aparece generalmente en boca de un hombre. Así, no es imposible que, en nuestro cantar, al clamar por un sayo el mozo dé expresión a un deseo más profundo y menos prosaico, aunque es extraño que lance su ruego al aire, estando la moza a su lado. La relación entre las estrofas y el estribillo —así visto— es concebible, pero quizá peca de indirecta y compleja.

A primera vista, más parecería corresponder a la situación descrita e insinuada en las estrofas la idea *maora* = *me ahorra* ‘me desnuda’ (Cejador). Nuestra frase no sería entonces una lamentación, sino una gozosa y picaresca exclamación, y el *¡cuitado!* sería tan fingidamente patético como el *mezquina* del cantar “So ell encina”. Sin embargo, la exclamación “¡quién me desnuda de mi sayo!” resultaría inverosímil en labios del mozo (reparo hecho antes a la lectura de Gillet), a menos que, insólitamente, la moza perteneciera al agresivo tipo de ciertas serranas.

<sup>13</sup> Es una de las muchas estrofas de la famosa canción *La Llorona*, del Istmo de Tehuantepec; aparece también en otras canciones mexicanas. Un corrido comienza así: “—Paloma, ¿de dónde vienes? / —Vengo de San Juan del Río. / —Cobíjame con tus alas, / que ya me muero de frío. / —Te abrigaré con mis alas, / ¡pobre pichoncito mío!” (V. T. MENDOZA, *El romance español y el corrido mexicano*, México, 1939, p. 471).

En los tres casos las objeciones son graves. Llegamos así a una conclusión negativa: las estrofas no dan apoyo directo y claro a ninguna de las tres posibles interpretaciones del estribillo. ¿Será porque no conocemos en su integridad la historia de los dos mozos que van en romería? Los versos finales de la parte narrativa —“la moça cantaua, / el moço dezía”— establecen un enlace formal con el estribillo, pero no un enlace de sentido; debemos suponer que antes de ellos habría otros que aclararían más la situación<sup>14</sup>, o incluso que Gil Vicente añadió por cuenta propia esos versos para compensar la brevedad del poema y dar al pastor Brisco algo más que cantar; de hecho, toda la segunda estrofa podría ser hechura del dramaturgo.

Pero quizá no sea el estado fragmentario de la narración lo que causa el divorcio entre estrofas y estribillo, sino que aquéllas y éste pueden provenir de cantares totalmente distintos y sólo haberse asociado por una de esas “contaminaciones” tan frecuentes en la literatura folklórica. La semejanza de la música pudo haber bastado para reunir los dos textos dispares en una sola y falsa unidad.

Hay en el repertorio conocido de la antigua lírica de tipo popular varias canciones cuyo estribillo, exclamación personal y subjetiva, va seguido de una o varias estrofas que constituyen un fragmento de narración sin nexo manifiesto con aquel estribillo<sup>15</sup>. A ellas debemos añadir el cantarillo del *Triumpho do Inverno*: la parte narrativa, que pertenece claramente a la tradición peninsular de los cantares de romería, no presenta relación evidente con el estribillo, que por ello mismo guarda su enigma con tenacidad de esfinge. Tres soluciones posibles, cada una con sus pros y sus contras, ninguna plenamente satisfactoria. ¿O deberemos confiar, de una vez por todas, en el instinto folklórico del gran Gil Vicente y entender, como él lo entendió:

*Quien maora ca mi sayo* = ¿Quién me diese ahora acá mi sayo!?

MARGIT FRENK ALATORRE

El Colegio de México.

<sup>14</sup> Así, no veríamos relación clara entre el estribillo de *CMP*, 254, “Aquella mora garrida / sus amores dan pena a mi vida”, y la estrofa “Mi madre, por me dar placer, / a coger rosas me envía; / moros andan a saltar / y a mí llévame cativa”, si no viniera al final esta otra: “Lloraba cuando lo supo / un amigo que yo había; / con el gran dolor que siente / estas palabras decía: // Aquella mora garrida...”

<sup>15</sup> He aquí algunos ejemplos (cito por la *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*, ed. D. Alonso y J. M. Blecua, Madrid, 1956): “Caballero, que-ráisme dejar, / que me dirán mal. // ¡Oh, qué mañanica mañana, / la mañana de San Juan, / cuando la niña y el caballero / ambos se iban a bañar!” (núm. 102); “Vi los barcos, madre, / vilos y no me valen. // Madre, tres mozuelas, / no de aquesta villa, / en agua corriente / lavan sus camisas” (núm. 144); “Aunque me vedes / morenica en el agua, / no seré yo fraila. // Una madre que a mí crió / mucho me quiso y mal me guardó; / a los pies de mi cama los canes ató; / atólos ella, desatélos yo; / metiera, madre, al mi lindo amor” (núm. 178). Cf. además los núms. 26 y 56. En todos los casos se impone la misma duda: ¿se debe el divorcio al estado fragmentario de la narración o al hecho de haberse asociado dos cantares distintos?