

A C T A S

**II CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN
HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL**

(Segovia, del 5 al 19 de Octubre de 1987)

I

Editado por:
José Manuel Lucía Megías
Paloma Gracia Alonso
Carmen Martín Daza

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ
1992

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES

SERVICIO DE PUBLICACIONES

ISBN 84-86981-63-8

DEPÓSITO LEGAL: M-8718-1992

IMPRIME: Imprenta U.A.H.

DECIR/CALLAR: REFLEXIONES SOBRE UN MOTIVO CANCIONERIL

En el lenguaje codificado y formulístico de la lírica cancioneril del siglo XV, la aparentemente antagónica pareja: "Decir"- "Callar" ocupa buen trecho del espacio tópico en que se mueve el poeta.

Decir: proclamación de la belleza de la dama, declaración de fe del amante, grito de dolor: un proclamar, un confesar, "verbum": vocablo y preferentemente forma verbal que, partiendo de un "cantar" se va transformando, en el transcurso del siglo XV en un "escribir".

Callar: ¿secreto de un amor compartido o timidez del amante? ¿incluso silencio de la dama esquiva? El multifacetado "callar" en la antítesis trillada "callar-decir" banaliza la fórmula, desdibujándose su sentido detrás de la monótona recurrencia engañosa¹.

¿Cuál es el contenido semántico preciso de este callar, de este decir? ¿qué es lo que se dice? A esta reflexión invitamos aquí (prescindiendo del difícil y esencial problema de ¿quién dice? y sobre todo ¿a quién?).

I. CALLAR/DECIR.

La fascinación del poeta cancioneril por las expresiones antitéticas (vivir-morir, placer-dolor, ausente-presente, callar-decir), es una evidencia que se impone al lector más distraído de esos poemas de léxico sin sorpresa.

I.1. *Callar-decir*: ¿una alternativa para el amante en la elección de su conducta? Parece serlo en los poemas en que se pregunta, como en esta glosa el poeta Alonso de Cardona:

despues de ver tal figura
y con tanta perfection
ni el hablar serà cordura
ni callar cae en razon,

[...]
porque *en ley de bien amar*
no se sufre pregonar
*ni callar cabe en razon*²

El dilema se plantea en esas numerosas *Disputas* colectivas y otras "cuestiones de amor", en las tesis-antítesis impuestas por el acostumbrado ejercicio escolástico³, ya a menudo mofado por las parodias burlescas⁴.

Se agudiza el debate interior en la observación psicológica de la contradicción interna:

amor me manda *que diga*
vergüenza la rienda tiene
amor me manda que siga
vergüenza *que calle* y pene

del poeta Don Juan Manuel, del *Cancionero General*⁵.

Falsa perspectiva y engañosa antítesis en la eventualidad y *sucesión* de sentimientos contrastados. La contradicción se vive más a menudo de hecho en la *simultaneidad* imposible y absurda de la paradoja:

Ya no me calienta el fuego
no tengo ojos, ni soy ciego,
ni callo, ni tengo lengua

observan el poeta Cartagena, celebrado por Gracián, y también Quirós, o Garcí Sánchez de Badajoz, vates de la "agudeza conceptista", en otras tantas expresiones paradójicas (y para encarecer aún más la imposibilidad, además, negativas)⁶.

Callar-decir: una modulación (entre otras) del desgarrón psicológico y mental del amante cancioneril.

II. AMAR ES CALLAR.

La esperada pareja Callar-decir es, sin embargo a menudo invitada a disociarse. El análisis cuantitativo destaca la abrumadora preeminencia del registro de *Callar* (incluso en expresiones de un *no decir*), en una serie limitada de fórmulas, y primero en la lexía "*DECIR NO CUMPLE*": Argumentos para callar.

II.1. ¿Qué callar? ¿Por qué callar? *El motivo del Secreto.*

El contenido significativo de este motivo del secreto, "esa constante de la experiencia cortesana universal"⁷ será distinto según se trate de callar el nombre de la amada (guardar el secreto del amor compartido), o de callar a la misma interesada sus sentimientos.

Guardar los amantes su amor secreto es muy viejo tema (ya en su *Collar de la paloma* Ibn Hazm de Córdoba dedica cuatro capítulos "sobre la guarda y la divulgación del secreto"⁸; entre los trovadores occitanos esa discreción se explicaría por la realidad del adulterio: un secreto impuesto por un motivo exterior, vinculado con la relación feudal. En el ámbito trovadoresco antiguo:

les amants, s'ils se sont reconnus l'un á l'autre ne partent jamais en quelque retraite secrète ne regarder qu'eux-mêmes pour toujours. Ils se doivent à leur public Amors est une affaire à la fois absolument privée et entièrement publique⁹.

Secreto compartido por los amantes, y de los cuales es excluído el mundo exterior, pero no esa "tercera persona" peligrosa, (no el marido, en la lírica trovadoresca), ese celoso y maldiciente lisonjero: el "lau zangier": Lírica que consagra el rechazo "del que sabe" el secreto y que por eso es permanente amenaza para los amantes¹⁰.

Por eso se ha de callar el nombre de la amada y, gracias a la complicidad del "senhal" con que el trovador le dedica sus poemas, ella, entre el público del poeta, se conocerá.

Pero la lírica cancioneril peninsular, en el siglo XV, como se sabe, canta más las penas de la pasión unilateral que el goce compartido, más el desamor que el amor¹¹.

Si no hay complicidad en la unión, no hay la misma necesidad de secreto; no hay utilidad de "senhal"; no hay peligro por causa del "celoso maldiciente". Y, sin embargo, esa lírica es la del secreto.

II.1.1. Poquísimos ejemplos (por lo menos explícitos) hallaremos en efecto de un amor correspondido, de esa gozosa complicidad de los amantes en los *Cancioneros*. Algunos sí, de la conveniencia de guardar secreto el nombre de la amada; en los viejos poetas del Cancionero de Baena, como Villasandino:

¿Amades entre nos alguna dueña?
 [solicitan unas traviesas donzellas]
 Non vos enbargue vergüeña
 dezitlo, non vos temades.
 Respondiles muy sin arte [...]:
su nombre non diría
*que dezir me serie feo*¹².

En cancioneros más tardíos, significativamente, la perfrasis "la que no se nombra" es un clisé, que designa a la dama en la lírica cortesana¹³, diferenciándola así de las muchachas con nombre de los villancicos pastoriles, y serranillas pseudo-populares en que abundan las Pascualas, Minguillas y otras Mari-Menga¹⁴.

Existe el secreto; cada vez más. "Secreto anclado en la vida y en las costumbres"¹⁵, revelador de la fragilidad social de la fama de las damas", de las mujeres. Pero, por una parte este secreto cortés se ensancha, desdibujándose su primitivo sentido¹⁶; por otra parte se desplaza esa obsesión del poeta por el secreto, a la de callar a la misma interesada sus sentimientos. Situación por cierto muy difícil de vivir en la relación vasálica que exige la declaración, del juramento, por el que la palabra del hombre lo avasalla en un jurar incondicional.

II.1.2. *Tampoco hay necesidad de "senal"*. En una poesía de la incomunicación, consecuentemente, esconder el nombre de la dama detrás de una señal cómplice parece superfluo. No se estila en efecto, a no ser en los divertimientos de corte, imitados de la tradición del anagrama y del acertijo: Así, de Pinar a doña Toda Centellas:

[...] sin otras cosas secretas
 que me dexo de escrevir,
 que passan mas que saetas
 aunque a personas discretas,
 ya son dichas sin dezir

alude a un nombre que acaba en "a", el de su dama¹⁷, o los poemas inútilmente acrósticos de Jorge Manrique a su propia esposa¹⁸.

Pero, a falta de señal trovadoresca hay indicio y signo interpretativo, de otro tipo. Se desplaza, por decirlo así la función de señal a las manifestaciones de un amor que el poeta calla a su amada. Desde el juego cortesano de la simbología de los colores, de las "invenciones", motes y otras divisas¹⁹ hasta el motivo

poético obsesivo del "silencio elocuente" en que versan tantos poemas del Cancionero. Lenguaje hermético a los profanos, pero claro para los "entendidos"; lenguaje empero no privativo de los amantes, extendido a la colectividad cortesana, aún más frágil:

Alonso de Cardona, porque estando en una sala, cabo de su amiga,
no la hablo. Da razón de su callar:
Tened eso en mi passion/ que quanto menos la digo, mas la
siento²⁰.

El esfuerzo del poeta es callar, y encubrir.

Esfuerzo vano: su cuerpo todo, sus ojos, su gesto, su dolor hablan por él, descubriendo, pregonando lo que calla la lengua:

En su vista se conosce
que mal de amores traia,
con los ojos lo mostraba
*con la lengua lo encubria*²¹.

Quien quisiera dar cuenta cabal del tema tendría que citar toda la poesía cancioneril, lenguaje del silencio expresivo. Los mismo coetáneos se burlaban de esta obsesión. La poesía festiva se reía de esos perfectos amadores, a quienes por ejemplo el *Doctrinal de Gentileza* recomienda, en son de burla:

Mucho en los amores gana
quien por la senda secreta,
se sabe muy bien bordar.
Maña es, y bien galana,
de persona bien discreta
*callando manifestar*²².

II.1.3. No hay el mismo peligro por el "celoso calumniador" en este amor, de todas formas, fracasado. ¿Cómo se explica entonces su presencia casi obligada, y los ataques y recriminaciones reiteradas de los poetas contra él?

La herencia trovadoresca pesa, sin duda, en los poetas más antiguos, como Villasandino²³. Pero ¿por qué tanta violencia en las *Canciones de Loor* de un Juan de Tapia, de un Pinar, de un Carvajal?

Do mi vida et bien se casan
dragos con lenguas rompientes

mis bienes todos desatan
y del mundo desbaratan,
la furia de maldicientes:

este "fin" cierra un largo decir, una queja, aparentemente sin relación directa con el tema, como si la amenaza de los maldicientes pesara, espada de Damocles, encima de la cabeza de todos los amantes²⁴.

Entre los trovadores el "lauzangier" podía ser el "gilós", el celoso; era sobre todo el malintencionado lisonjero, el que amenazaba con sus melosas mentiras el frágil secreto de los amantes.

En los textos castellanos más antiguos se llama "profazador": calumniador²⁵. La metáfora "lengua de serpiente", encarece este sentido y la actuación "verbal" de ellos. "Mal-dizen" esos "decidores". En realidad, demasiado "saben decir". "Trop bien savent polir en leur reson" como teme el trovador²⁶. Los "maldicientes" son muy entendidos en el "buen decir", o sea en el buen trovar. Es así amenaza de otra clase, la que abruma al poeta.

¿Función algo desviada del secreto, del "senal", del "lauzangier"? ¿Cuál será pues el sentido del callar cancioneril?

Examinemos las otras equivalencias lexicales de ese "*Decir non cumple*".

III. ¿AMAR ES CALLAR/AMAR ES DECIR?

III.1. DECIR NO OSO.

La timidez del amante, como sentimiento de sumisión propiamente feudal (pero es motivo ya del *Collar de la Paloma* y tema predilecto de los poetas árabes antiguos) es leitmotiv entre los poetas de la primera generación recogida en el *Cancionero de Baena*²⁷, y prolonga sus ecos en las metáforas continuadas de los *Castillos de Amor* y alegorías militares, tan preciados de los caballeros-poetas del siglo XV:

poneme
vuestra vision
tal miedo
que no oso
de z i r o s n a d a
delante
pensando ser tal denuedo
peligroso²⁸.

Fórmula burlada en las parodias jocosas de los "despedimientos" y escasas rupturas, recogidas por las antologías: como este "memorial escrito" de Quirós a su amiga, "por todos sus despendidos servicios"; larga enumeración: "y también me devés mas/ *por no osar dezir* que peno"²⁹.

III.2. DECIR NO PUEDO.

Con la fórmula: "decir no puedo" que se va vulgarizando apunta la ambigüedad semántica del equívoco. ¿Cuál es el exacto valor de esta queja de Lope de Estuñiga, fin de un largo decir sobre el martirio de amor?:

o tu mi bien singular
quanto *no puedo dezir*
por tu temor³⁰

¿Conveniencia o facultad, capacidad para hacerlo? Equívoco resuelto en este grito de dolor de Quirós

O quien pudiesse deziros
lo que *no puedo dezir*³¹.

No puedo: impotencia para decir, profunda turbación del ser, provocada por la pasión: afasia, pérdida de la palabra, pero también a veces, de la comprensión, del lenguaje mismo, como muy sutilmente observan un Cartagena, un Guevara, un Luis de Vivero, esos poetas de la segunda y tercera generación, propensos al análisis psicológico:

*Y mi lengua torna muda y el alma
torna desnuda
del bien qu'en veros tenia*
(Guevara)

*no me agradescays si callo
pues callo por desconcierto*
(Quirós)³².

III.3. DECIR NO SÉ.

Pero este "decir no puedo" tiene su variante en un "decir no sé" que nos encamina a preguntarnos si se trata de la imposibilidad de un amante reducido al

silencio, o de la impotencia y del fracaso de un poeta.

IV. AMAR ES DECIR.

Argumentos para decir. La loca aventura del verbo.

Los trovadores occitanos primeros habían consagrado ese descubrimiento de que el amor, también es una gramática, de que encuentra su eco en el lenguaje, de que se confunde con las palabras³³, Amar es decir. Y más:

En un reciente y muy sugestivo ensayo: *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des Troubadours*, J. Roubaud ilustra con bellos ejemplos el hecho de que:

Jeu et joie d'amour n'existent pas sans jeu et joie des rimes. Essayer de séparer, d'opposer les deux est une absurdité [...] Les troubadours sont on ne peut plus explicites à ce sujet. L'amour les oblige à la rime, et dire c'est dire l'amour c'est dire des rimes, les trouver, les forger, les dorer, les polir³⁴.

Amar es saber decir el amor. Todos los Amores alegóricos lo proclaman en los cancioneros del siglo XV:

Yo las coplas y canciones
yo las musicas suaves,
Yo demuestro *aquel que sabe*
*las sotiles invenciones.*³⁵

Amar es trovar. El poeta, el "fol hardi" que se lanza a la aventura del verbum poético. Amar es acto de escritura.

En el transcurso del siglo XV esta clara conciencia se concreta en los poetas: en su preocupación por el arte poética en general, y su conciencia creadora individual; también en su cuidado por estrechar el vínculo entre decir el amor, y ser poeta. La auténtica puesta (¿apuesta?) de la poesía viene a ser el amor. Amor a la dama. Amor a la lengua, (a la lengua materna).

Debates acerca del amor, réplicas y contra-réplicas de las "cuestiones de amor" se centran en el *cómo* expresarlo, en el "dulce trobar", en la "invención", en el arte:

ell amor con desamor
lo tractays, y con bolliçio
vuestra lengua tan parlera
de que soys tan guarnesçado
no es *de aquel modo pulido*

segun el amor quisiera

contra réplica de Barna, atacando a Guevara en su cualidad poética, oponiendo:

*mi coplar, que os afruenta [...]
 es estilo de dulçor,
 claridad sin estulticia
 es de leal amador³⁶...*

Además, el amor, divertimento colectivo, juego de corte (musical, oral) pasa a ser acto de escritura (escritura "gráfica" además): Las jocosas *Coplas sobre la Gala* de Suero de Ribera, recomendaban al perfecto galán, entre otras finuras:

*[...] Y decir qu'es su señora
 la mejor de las mejores*

Paralelamente las fórmulas poéticas que consagran el acto de escritura creación, poética, y monumento escrito, se multiplican en las dedicatorias. Y no solamente en el género de la carta poética³⁷.

Jorge Manrique expresa claramente a su destinataria su conciencia de la confesión escrita; en el poema: "ved que congoxa es la mia"):

*fin.
 Ya mi vida, os he contado,
 por estos renglones tristes
 que veréis,*

invitación a la lectura, individual. El espacio en que se desempeña el papel del amor está cambiando.

Pero Amar es escribir: es obra de creación, y de creación poética. A este propósito es interesante notar que los motivos del loor a la dama, de la confesión del amor, muy evidentemente unidos con el decir (el celebrar, el confesar) son los que más a menudo integran el *topos de lo inefable* (pasado de la poesía de circunstancia, y del tema del elogio en la Retórica antigua, a la poesía lírica) y de sus diversas modulaciones, en que los poetas es explayan con deleite.

Incapacidad del poeta (variante del motivo de la modestia afectada):

gentil dama muy hermosa
en quien tanta gracia cabe,
quien os hizo que os alabe
*que mi lengua ya no osa
ni lo sabe*
[para concluir]:
escribo por conclusion
Dios haga vuestra canción³⁸.

Incapacidad del lenguaje mismo:

ell extremo de lindeza
[...] que tiene vuestra belleza,
*no cabe en nuestras razones*³⁹.

Si el encarecimiento pasa también por esos límites cuantitativos:

si mis males te escrivia
por verdat a ti desir,
*tantos tengo de escrevir
que papel no bastaria*⁴⁰.

traducen aún más una frontera impuesta a la expresión lingüística y literaria, un obstáculo a la creación poética:

soledad y pensamiento
tan esquivo,
*que no dize lo que escrivo
la suma de lo que siento*⁴¹.

El topos integra aquí la denuncia de los que, a pesar de tal límite se atreven, los maldicientes, los "lauzangiers". Se convierte así el topos de lo inefable en instrumento militante. Contra esos falsos mentirosos, el poeta enarbola su silencio (hiperbolización de un silencio encarecedor), como lo hacía Chrétien de Troyes en el prólogo al *Chevalier de la Charrette*:

par foi, je ne sui mie cil
qui vuelle losangier sa dame
[...] naie voir, je n'en dirai rien.

Lo mismo hace Cartagena, avisando a las damas de los engaños de los mentirosos:

quel que tiene passion cierta
no ha de saber dezir
de que manera padescce [...]
no por estilo galan
contar cuentos de passion,
que estos sin ningun afan
por donde quiera que van,
dizen la misma razon⁴².

Se trata pues de una *competencia literaria*. También los trovadores tachaban a los "lausangiers" de mentirosos halagüeños como si bastara acusar al adversario para definirse como auténtico poeta. El maldiciente aparece así, no solo como "el que sabe el secreto", sino como "el que sabe trovar", "doublet diabolique du poète" según el dicho de Dragonetti en un interesante estudio en que define la figura del "lauzangier" como "contradictor" del poeta, y su función en el canto cortés como "función contrapúntica"⁴³. Este antagonismo se integra en un juego muy cortesano del "contra-decir" cuyos ecos oímos en el famoso decir de Fco. Imperial "a la estrella Diana"⁴⁴.

Contra-decir: hábil juego de la "denegación" en que compiten los poetas. *Desistir de decir* (la belleza, el dolor) encarece: antifrasis que hiperboliza, con un "no diré" callado, lo que se hubiera dicho. Pero al mismo tiempo, *desistir de decir* para diferenciarse de los que lo hacen, singularizándose el poeta de sus competidores:

Asi que los tus loores
recontar en ningun modo,
yo no quiero [...]
Quien no seria importuno,
si todo escrevir pensasse
su dolor⁴⁵.

Deseo de ser explícito, sí. Deseo también de dejar algo implícito:

ya mi bien *non te desplano*
la mi cuyta tan inmensa⁴⁶

Deseo en que entran tal vez inconfesadas impotencias poéticas. Situación paradójica (pero la paradoja ¿no será "segunda naturaleza" del poeta cancioneril?) de una poesía para la que amor es decir (y escribir); amar más es situarse más allá del decir (del escribir). ¿Callar, pues, como encarecimiento del decir, o sistema de contra-ritual del mundo al revés?

Elogio del silencio. Y no se trata sólo de "silencio intimista". El silencio ahora es *brevitas*; se integra al acto creador; es técnica poética. "Brevitas" retórica (que no brevedad): densidad formulística y elíptica de las piezas cortas (canciones, villancicos, esparzas, motes) de estructura cerrada, circular; recurrencias tautológicas de las piezas largas, (decires) aparentemente lineares y abiertas hacia lo infinito, en realidad de por el recurso al mismo formulismo, tan cargadas de silencios expresivos como las primeras (por el efecto acumulativo, intensificativo de la fórmula): dos expresiones aparentemente contradictorias de la "elipsis"; dos vías diferentes para "no llegar nunca".

Con la práctica del lugar común, del estereotipo, en su formulismo mismo, ese "exhibir el código" oculta en realidad el ansia por un decir infinitamente reiterado, una insatisfacción formal, un "vacío".

Si el secreto en esta poesía es motivo integrado al *callar*, ese secreto que tan fuertemente pesa sobre el poeta, ¿no sería también el misterio de la lengua, su fuerza, que a la vez paraliza y empuja, que no deja de mover a la creación poética, al *decir*? Un decir poético en que las angustias de la incapacidad del poeta se viven aún en un ámbito de competencia, se traducen en términos de rivalidad poético-erótica. Queda establecido que quien (no) sabe decir, (no) sabe amar. Se aclara así el "otrossí que sea amador" del famoso prólogo de Baena, en su definición del "arte de la poetrya e gaya çiençia".

¿Conviene ir hasta las últimas consecuencias del silogismo? Si amar es decir y escribir; escribir y decir es amar; si el juego mismo de la letra inicia al poeta en el amor (y no al revés)⁴⁷, en este caso, *callar* (por necesidad o por elección) sería no solamente renunciar a decir, sino también renunciar a amar.

Las anchas fajas de silencio del "amor" cancioneril representarían entonces *una técnica sutil del "desamor"*. Y no solamente por parte de la dama desdeñosa y "esquiva"; una esquiva (ya "escapatoria") por parte del poeta, angustiado ante el vacío de la página en blanco, del acto de la escritura.

Jeanne Battesti-Pelegrin
Université de Provence (Aix-en-Provence)

NOTAS

1. Aquí, como en otros motivos, la constante repetición de un puñado de palabras adormece al lector, olvidado de preguntarse acerca de su contenido semántico preciso, como se ha señalado ya, *cf.* S. Whinnom, "Hacia una interpretación y apreciación de las Canciones del Cancionero General de 1511", *Filología*, XIII (1968-69), pp. 361-381.
2. *Cancionero Castellano del s. XV*, ed. R. Foulché-Delbosc, NBAE, t. XXII, nº 1171, pp. 750-1.
3. *Cf.* por ejemplo en el *Cancionero de Baena*, ed. J. M^a Azáceta (Clásicos Hispánicos), Madrid, CSIC, 1966.
4. Juan de Ortega pregunta a un gentilhomme por nombre Sarnés: Mi buen amigo Sarnes/ plegavos querer iuzgar/ ombre su cuyta callar/ si crees que bueno es". (Responde en forma de evasiva el aludido) "en el tiempo conosceres/ qual parte cunple tomar/ el quallar o el fablar/ si amays como deveys", *Cancionero de Estúñiga*, ed. C. y M. Alvar, Zaragoza, 1981, nº 85-86, p. 203.
5. *Cancionero General de Hernando del Castillo (1511)*, edición J. M^a. Aguirre (Bibl. Anaya, 93), Madrid, Anaya, 1971, p. 97; o este otro ejemplo de López de Haro: "Ya no se como me quexe/ ni como triste callar/ [...] pues verdad es con querer/ que el dolor haze hablar/ mas si viene con pesar/ luego haze enmudeçer/ y desmayar,..." *Can. cast.*, nº 1153, p. 74.
6. "Como delante maestro/ el discipulo amedrentado/ ni os lo callo, ni os lo muestro" (Quirós), *Can. cast.*, nº 569, p. 300-1; tema predilecto, *cf.* también nº 559 a 598, pp. 282-312.
7. O. Green., cit. por N. Salvador Miguel, *La Poesía Cancioneril*, Madrid, Alhambra, 1977, p. 286.
8. Respectivamente cap. XII, XIII, y a continuación: "Sobre el espía" (cap. XVIII), "Sobre el calumniador" (cap. XIX) ed. García Gómez, Madrid, Soc. Estudios y Publicaciones, 1967.
9. Observa J. Roubaud en *La Fleur Inverse. Essai sur l'art formel des Troubadours*, Paris, Ramsay, 1987, p. 266.
10. Henri Rey-Flaud, *La névrose courtoise*, París, ed. Navarin, 1973, pp. 10-12.
11. Los cancioneros recogen sólo parte de la herencia trovadoresca, *cf.* J. Battesti Pelegrin: "L'héritage des troubadours et la lyrique cancioneril: pour en finir avec l'"amour courtois"", en *Mélanges M. Jeuland*, Aix-en Provence, Univ. de Provence, 1983, pp. 117-137.
12. *Cancionero de Baena*, ed. cit.

13. Suero de Ribera: "en una floresta vi [dama].. / y otra que non diría / que mi vida tiene presa", *Cancionero de Baena*, ed. cit., nº 575. Con algunas notables excepciones como estas señas que destapa "Juan de Tapia a un amigo que sale a la guerra del Ampurdán": "La mas hermosa dama / de todas las del Ampurdan / [...] sabed el nombre / de esta imagen divina / Roca Martin su renombre / y su nombre Orofresina", *Canc. Cast.*, nº 809.13.
14. Cf. por ejemplo los de J. del Encina, *Poesía lírica y cancionero musical*, Castalia, 1972, nº 83, p. 163; nº 86, p. 174; nº 124-125, p. 237; etc.
15. Lo constataba O. Green para la poesía, y en la principiante novela sentimental K. Whinnom, en la introducción a su ed. de la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, Madrid, Castalia, 1972, p. 36.
16. Villasandino: "dezir contra un portogues": "Tacha es e muy gran mengua / ser omne *profaçador* / con mentir poner lengua / a un leal servidor", *Cancionero de Baena*, nº. 668, p. 353; o el temor xenofóbico de un J. de Tapia, "contra un su amigo italiano": "mal haya quien su secreto / dize a persona nascida / [...] pues que yo non fui discreto / en patria desconoscida", *Canc. cast.*, nº. 864, pp. 473-474.
17. *Ibid.* nº 955, p. 572.
18. *Cancionero*, ed. A. Cortina, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, p. 39.
19. Cf. la importancia de las rúbricas "Invenciones y Letras de Justadores", "glosas de Motes" en el *Cancionero general de H. del Castillo (1511)*.
20. *Canc. cast.*, nº 1168, p. 750; Encina: *ob. cit.*, p. 76, etc.
21. Nuñez, *Canc. General*, p. 94; los ejemplos son numerosísimos; cf. Cartagena, *Canc. cast.*, nº 914, p. 516; Cardona, *ibid.*, nº 1179, pp. 753-4 o Pinar, nº 957, p. 573; Guevara, nº 895, p. 498; nº 903, p. 504; nº 905, p. 507; o Tapia, nº 817, p. 454; nº 836, p. 463, etc.
22. Hernando de Ludueña, *Canc. general*, p. 69.
23. *Canc. de Baena*, nº 616, p. 322.
24. Carvajal, en *Cancionero de Estúñiga*, ed. cit. nº 136, p. 260: "maldigan los *maldiçientes*, / e falsos diffamadores, / ca mostraron ser ualientes, / las sus *lenguas de serpientes* / contra tales amadores"; Lope de Stúñiga / Bachiller de la Torres, *ibid.* nº V, p. 58; cf. Pinar, *Canc. cast.*, nº 75, p. 195, etc.
25. "Profazar": "hablar mal de alguien, injuriar, murmurar, ant. porfazar, frecuente desde Berceo hasta el principio del s. XV", Corominas, *Diccionario Crítico Etimológico*.
26. Roger Dragonetti, *Le Gai Savoir dans la Rhétorique courtoise*, Paris, Seuil, 1982, pp. 65-66.

27. Villasandino lamenta "(su) coyta mortal/ y vida temerosa/ por non lle ossar dizer/ miñas coytas a ela", *ob. cit.* n^o 620, p. 324. *Cf.* también n^o 608, p. 318; 611, p. 320; 613 ó 614, 615, 620, etc...
28. Jorge Manrique: *ob. cit.* pp. 21 y ss. Metáfora recogida también en romances, glosas y otras formas por A. de Cardona, *Canc. cast.*, n^o 1183, p. 755; o Pinar o Garcí Sánchez de Badajoz y otros.
29. *Ibid.* n^o 567, pp. 297 y ss.; *cf.* n^o 1183, p. 755; y de Lópe de Stúñiga: "carta de quita", n^o 973, p. 596.
30. *Ibid.* n^o 972, p. 596.
31. Soria, ¿o Quirós, Suero de Ribera, Cartagena o Garcí Sánchez de Badajoz?
32. Respectivamente: *Canc. cast.*, n^o 902, p. 502 y n^o 565, p. 295. En un debate entre el Corazón y la Lengua, Cartagena reitera los términos: "turba", "ata", "callo", "freno": "como agora/ delante de esta señora/ se turba tu sentimiento [...]/ Por qué siempre t'ennudesces/ quando en mas pena me hallo?", *ibid.*, n^o 914, p. 516. Luys de Vivero, en una esparza, auténtico análisis psicológico, evoca "el embargo que la fe/ tiene puesta a la razón", *Poesías*, ed. S. Toninelli, en *Poeti Cancioneriles del s. XV*, ed. por G. Caravaggi *et alii*, Roma, Japadre, 1986, p. 325. Y Leriano a Laureola "en saber que escribo para tí se turba el seso y se pierde el sentido", *Carcel de amor*, ed. cit, p. 99.
33. *Cf.* Jérôme Peignot, *Les Jeux del'Amour et du Langage*, 10/18, n^o 849, p. 132. Bastará para ilustrarlo citar el *Auto del Triunfo de Amor* de Encina.
34. París, Ramsay, 1987, p. 239.
35. Rodrigo Cota, *Diálogo entre el Amor y un Viejo*, ed. E. Aragone, Firenze, F. Le Monnier, 1961, p. 84.
36. *Canc. cast.*, n^o 885, pp. 491 y ss.; *cf.* los debates "de los Mariscales" del *Cancionero de Baena*, n^o 573-576, pp. 1148-1156; la cuestión de amor de Tapia a Cartagena, *Canc. cast.*, n^o 845, p. 466. Suero de Ribera escribe sus "coplas inversas", "contra la regla galana que fise por dar doctrina", *ob. cit.*, p. 110, XXI.
37. Algunos poemas recuerdan el vínculo antiguo del trovar con el canto: Garcí Sánchez de Badajoz, glosado en endecha de Costana, *Cancionero de G. Sánchez de Badajoz*, ed. J. Castillo, Madrid, ed. Nacional, 1980, n^o 86, p. 210. La relación con la escritura gráfica está claramente expresada en Rodríguez del Padrón, Carvajal, o A. de Montanos, poetas del *Cancionero de Estúñiga*, (n^o 27, p. 131; n^o 107, p. 234; n^o 83, p. 201), o en P. de Escavías, *Obra Poética*, ed. M. Garcia, Jaén, Int. de Estudios Giennenses del CSIC, 1972, n^o 14, p. 395, etc.
38. Tapia en *Canc. cast.*, n^o 805, p. 858; pero también J. de Mena: "Señora, [tanto] según veo valéis/ y merecéis/ que no vos puedo loar" *Canc. General*, p. 58; o aún, Villasandino, en *Canc de Baena*, n^o 669, p. 352, (entre otros muchos ejemplos).

39. Quirós en *Canc. cast.*, nº 569, pp. 300 y ss. y sigue: "[...] mis sospiros,/ que alla van para deciros/ la forma de tal dolencia/ que nadie puede escreviro".
40. A. de Montañón en *Cancionero de Estúñiga*, nº 83, p. 201.
41. Cartagena en *Canc. cast.*, nº 916, p. 517.
42. *Ibid.* nº 920, p. 519; *cf.* también, nº 920, p. 526.
43. *Ob. cit.*, pp. 62-63.
44. "Dizen que vos ensalçe,/ como rosa entre las flores/ dicen [...] dicen [...], dicen que me desdesir faran como fementido/ [...] *mentirosos fare a los maldesidores*", *Canc. de Baena*, nº 234, pp. 461-4.
45. Marqués de Astorga en *Canc. general*, en *Poesía de Cancionero*, ed. A. Alonso (Letras hispánicas), Madrid, Cátedra, 1986, p. 347.
46. L. de Stúñiga, *Poesías*, ed. J. Battesti-Pelegrin (Etudes Hispaniques, 4), Aix-en-Provence, Univ. de Provence, 1982, XXI, p. 129.
47. "Il n'y a pas d'art d'aimer extérieur au poème, car, lorsqu'il s'agit de "trouver", la règle s'invente a mesure que se joue la partie", Dragonetti, *ob. cit.*, p. 61.