a h
l m
www.ahlm.es

Pervivencia y Literatura:
documentos periféricos al texto literario

Coordinado y editado por
Carmen F. Blanco Valdés y Elisa Borsari

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2023

a h
l m
www.ahlm.es

ANGELO COLOCCI Y SUS COPIAS DE UN CANCIONERO GALLEGO-PORTUGUÉS*

Mercedes Brea
Universidade de Santiago de Compostela

Es sobradamente conocido que, en la tradición trovadoresca gallego-portuguesa, sólo se conserva un códice contemporáneo a la época de dicha producción, el *Cancioneiro da Ajuda* (A)[1], del mismo modo que se sabe que este testimonio contiene únicamente 310 cantigas de amor (con algún caso discutible entre ellas) y que carece totalmente de rúbricas, por lo que no ha transmitido el nombre de ningún autor. Por ello, si hoy podemos disfrutar de la existencia de más de 1.650 composiciones agrupadas en tres grandes bloques genéricos, y atribuirlas —no siempre con absoluta certeza— a trovadores a los que, por fortuna (y gracias al trabajo de un grupo no muy numeroso de entusiastas estudiosos), en las últimas décadas se ha logrado identificar con personas concretas[2], lo debemos sin lugar a dudas a un hombre excepcional que, en la Roma de las primeras décadas del s. xvi, se interesó por la presencia en la Ciudad Eterna de un *Libro di portughesi* y consiguió que se lo prestasen para hacerlo copiar[3].

* Esta contribución es resultado del proyecto de investigación PID2020-113491GB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Una parte de sus contenidos aparece reproducida en Brea/Fernández Guiadanes/Pérez Barcala (2021). Agradecemos sinceramente las observaciones y sugerencias que nos han hecho Antonio Fernández Guiadanes, Pilar Lorenzo y Carmen de Santiago.

1. A él, de todos modos, hay que añadir otros dos testimonios: el *Pergamiño Vindel* (N), que contiene las siete cantigas de amigo de Martin Codax acompañadas de notación musical, y el fragmento hallado por Harvey L. Sharrer en la Torre do Tombo de Lisboa con fragmentos de siete cantigas de amor de D. Denis (D), también con melodía.
2. Naturalmente, cuando no se trata de reyes o hijos de reyes, porque para estos ya existía información suficiente.
3. Gonçalves (1984) ha seguido la pista a una anotación manuscrita de Colocci en el códice Vat. lat. 4817, f. 204v, que le ha permitido elaborar una hipótesis sobre las circunstancias en que llegó a sus manos ese cancionero desaparecido. Más recientemente, Bernardi (2017) propone una

a h
l m
www.ahlm.es

Ese personaje se llamaba Angelo Colocci[4] y se podrían escribir cientos de páginas sobre su figura, su personalidad, su inagotable curiosidad intelectual y su intensa dedicación a una actividad filológica inusual en el ambiente en el que se movía, puesto que no se interesó sólo por el estudio de Petrarca y los poetas sicilianos y toscanos que lo precedieron[5], y por los trovadores occitanos, que despertaban gran interés en el círculo en que se movía Colocci (Pietro Bembo, Giangiorgio Trissino, Giulio Camillo y tantos otros), sino que —y este es el rasgo que lo sitúa en un nivel diferente al de la mayoría de sus colegas— procuraba establecer relaciones entre esas tradiciones aparentemente distintas, y por ello fue capaz de intuir que los trovadores gallego-portuguesas podían entrar de pleno derecho en ese mismo análisis histórico-comparativo.

También podríamos analizar los intereses lingüísticos y literarios (que no eran —ni mucho menos— los únicos que lo ocupaban) que motivaban sus reflexiones, pero, aparte de que existe bibliografía suficiente al respecto[6], en este trabajo queremos ceñirnos —tratando de responder a la temática elegida para el congreso que ha dado lugar a este volumen— al comentario de algunas particularidades de las dos copias que encargó[7] de aquel *Libro di portughesi*: los apógrafos identificados por las siglas B (el cancionero conocido antes como Colocci-Brancuti y actualmente custodiado en la BNP con la signatura COD.10991) y V (la copia que se conservó en la BAV con la referencia Vat. lat. 4803).

El trabajo de Colocci sobre B y V (muy especialmente, sobre B) no se limitó a introducir correcciones o a completar el trabajo de los copistas, ni siquiera a incorporar apostillas de diversos tipos, sino que empleó (no de forma sistemática, lamentablemente) un buen número de marcas y señales para llamar la atención sobre los aspectos más diversos, desde ángulos para delimitar el refrán en las cantigas que responden a esa tipología, o líneas verticales (también, a veces, ángulos) para señalar la presencia de *fiindas*, hasta, entre otras cosas, *cruces desperationis* que pueden poner de manifiesto tanto la falta de texto como la existencia de un

explicación un tanto diferente para dicho apunte, pero no nos detenemos en estos pormenores porque no afectan directamente a los objetivos de esta contribución. Por el mismo motivo, remitimos simplemente, para una visión general de la tradición manuscrita gallego-portuguesa, a Gonçalves (2016 [2007]) y Oliveira (1994).

4. Existe una copiosa bibliografía sobre el personaje, sus intereses, su biblioteca, sus borradores de trabajo, etc., pero puede verse un resumen de los aspectos más interesantes en Bernardi (2013).
5. También se ocupó de velar por la edición y estudio de poetas contemporáneos a él (*vid.*, entre otros, Bernardi 2013 y 2020).
6. A modo de síntesis, *vid.*, entre otros muchos, Bernardi (2020), Bologna (1999) y Brea (2009a).
7. Y todavía se podría discutir sobre el porqué —y el cómo— de que fuesen dos y no una, que en principio podría bastarle.

a h l m
www.ahlm.es

problema de otro tipo[8]. Todos estos elementos ofrecen enorme interés para los estudiosos de la tradición manuscrita gallego-portuguesa, porque no sólo pueden contribuir a apoyar decisiones editoriales sino también a intuir parcialmente cómo podría ser el *Libro* original, aunque no siempre resulte evidente si, además de su curiosidad intelectual y su espíritu humanístico, podía haber otros motivos más concretos que lo indujesen a intervenir sobre sus apógrafos con marcas o con observaciones variadas.

Resulta, pues, complicado seleccionar aspectos concretos para mostrar el ahinco filológico *avant la lettre* puesto por Colocci en su estudio de una producción lírica que percibía claramente como integrante de una tradición que se había diversificado desde la matriz occitana en manifestaciones diferentes. Aun así, intentaremos escoger una serie de ejemplos de distintos tipos, dejando de lado lo que pueden ser consideradas notas de interés lingüístico o literario propiamente dichos y centrándonos en las que parecen responder al cotejo de las copias que encargó y que revisó cuidadosamente, confrontándolas (sobre todo, en el caso de B) con el cancionero perdido que les sirvió de modelo[9].

Detección de ausencias[10]

Una de las anotaciones de este tipo más difíciles de descifrar figura en el margen inferior de la col. a del f. 99r de B, en el que, después de copiar el propio Colocci una *razò*[11] que debería haber sido transcrita más arriba (por lo que emplea las pertinentes llamadas de atención que la vinculan al lugar que le correspondería ocupar), escribe algo que no resulta sencillo desentrañar (<a mī fall ꝓ [...] con

8. Pueden localizarse con facilidad todas estas marcas no verbales en la pantalla de "Buscas codicolóxicas" de la base de datos PalMed (www.cirp.gal).
9. Para la relación de anotaciones de todo tipo que dejó sobre B y sobre V, *vid.* Brea/Fernández Guiadanes/Pérez Barcala (2021). Dado que este volumen ofrece la transcripción paleográfica de todas las anotaciones coloccianas, ofrecemos aquí directamente nuestra propuesta de edición e interpretación de los ejemplos que hemos seleccionado.
10. Esta contribución recoge sólo unas muestras del total de casos de este tipo, por lo que se recomienda consultar el bloque completo en Brea/Fernández Guiadanes/Pérez Barcala (2021: 36-41).
11. En la lírica gallego-portuguesa, las *razòs*, también llamadas «rúbricas explicativas», además de ser mucho más escasas que en los cancioneros occitanos, son, en general, mucho más breves. Para comprender sus peculiaridades, remitimos, a modo de compendio, a Lorenzo Gradín (2003 y 2008). En este caso, la rúbrica (ya un poco extraña, puesto que es más frecuente que, cuando el autor y el destinatario de una cantiga —que, además, es la única que se atribuye a ese trovador— se indican conjuntamente, configuren una unidad del tipo de '*Esta cantiga foi feita por Garcia Mendiz d'Eixo a Roy d'Espanha') ocupa la primera línea ("Esta cantiga foy feita a Roy de Spanha") de la anotación colocciana.

a h l m
www.ahlm.es

condado>), pues parecen existir dos unidades diferentes, que podrían constituír una única frase o no. Tavani (2002: 55-58), considerando que forman un todo, propone dos interpretaciones posibles: «a min fal[ta] rolo [do] con[de] Gonçalo [Garcia]» / «a min falta terminus rotuli [do] con[de] Gonçalo [Garcia]»[12]. En cualquier caso, y a diferencia de lo que acontece en otros lugares, la advertencia que nos interesa aquí, la de que falta un rótulo (o parte de él), no parece responder a una constatación derivada del hecho de confrontar B con su modelo, sino que es la reproducción de algo que ya figuraba en éste (tal vez en alguno de sus márgenes, o al final de una columna)[13] y que el estudioso cree conveniente conservar. Gracias a ello, cabe deducir que el compilador (o un copista concienzudo) del *Libro di portughesi* había detectado una carencia en los materiales de los que disponía para configurar el cancionero.

En algunas ocasiones, los copistas de B (el de V no suele hacerlo) dejan constancia de otro tipo de problemas del antecedente (sean rotos, borrones u otras formas de deterioro) reservando espacios en blanco para la transcripción de fragmentos textuales que no logran reproducir; véase un ejemplo en la fig. 1, donde, a modo de refuerzo de la existencia de tal dificultad, Colocci señala esos vacíos con su característica *crux* (en la fig. 2, por el contrario, se advierte claramente cómo V pasa por alto el deterioro del antígrafo para continuar copiando el texto siguiente[14]):

12. Puede verse un resumen de otras propuestas alternativas en *CMGP* (https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=455&pv=sim [consulta: 20/04/2022]): «Se a primeira linha da rubrica é clara, a segunda é, pelo contrário, de leitura muito difícil. As propostas dos especialistas, que não deixam de assinalar o caráter conjetural da sua leitura, têm sido as mais variadas. É o caso de D. Carolina Michaelis, que propunha *em Monfalcó (?) seu condado (?)*, de Jean Marie d'Heur, que supunha ser a citação de um verso provençal *a mi falha lo comtats*, de Graça Videira Lopes *(a ũũ tal rio do sou condado (?))*, ou de José Carlos Miranda *(a mim fallio con condado)*». Añadamos a ellas que Fernández Campo (2008: 445-447) admite la existencia de dos notas diferentes, en atención al espacio en blanco existente entre ellas, y acepta para la segunda la indicación de autoría del conde D. Gonçalo (en la col. b se copia una composición, B455, precedida por una rúbrica con el nombre de este conde D. Gonzalo —hijo de Garcia Mendiz d'Eixo, el trovador al que se atribuye la cantiga anterior—, y en el f. 99v se reproduce —pospuesta— la *razò* que le corresponde), pero leyendo la primera como «a nostri fa'l contrasto», en referencia a la composición de Cielo D'Alcamo que Colocci menciona en otras ocasiones, lo que induciría a pensar que al menos esta parte de la anotación representa una observación de nuestro humanista y no es, como suponemos, la transcripción de algo que ya figuraba en el antígrafo.
13. También debía de estar en el modelo la anotación (en este caso, de mano del copista) que se encuentra (cancelada por una raya) al final del f. 144r de B: *Decimus Rotulus. Outro Rolo se começa: Ouve mẽi e eu vos fiz e vos desfarei* (*vid.* Gonçalves 2016 [1994]: 272-282, y Rio Riande 2010: 195-224). O los casos siguientes, en que el copista transcribió y luego tachó asimismo (no sabemos si él mismo o Colocci) la expresión *Outro Ro[lo] se começa*: ff. 124v, 240v (*vid.* fig. 1), 258r, 325v.
14. Adviértase el reclamo que el copista a de B escribe al final de la col. b (indicando con ello que se trata del final de un cuaderno), que coincide con el íncipit de la composición de Pero Mendiz da

a h l m
www.ahlm.es

Fig. 1. B, f. 240v

Fig. 2. V, f. 114r

Parece también ausencia en el modelo la que el humanista señala con *deest* en el margen derecho del f. 298r de B, al final de la cantiga B1432 y antes de una rúbrica atributiva a D. Pedro de Portugal (fig. 3), debajo de la cual pueden verse varias líneas en blanco (con las que finaliza la col. b). El texto paralelo en V es V1042 (f. 169v), después del cual hay una rúbrica que trata de explicarlo, y le sigue otra relativa a Johan de Gaia (fig. 5). Dado que en B ambas figuran al comienzo del f. 298v (fig. 4), es probable que *deest* pretenda llamar la atención sobre la falta de cuatro versos en la última estrofa (las anteriores están compuestas por siete), de la que sólo se habrían copiado los tres primeros[15]. Cabría pensar que

Fonseca cuya transcripción comienza en V al final de la col. b de ese f. 114r. Este íncipit, a su vez, va acompañado de un número que remite al folio del *Libro* (209) que probablemente comenzaba ahí, puesto que puede verse también —en la posición que suele ocupar en este códice— en B al comienzo del f. 241r.

15. Un caso similar a este podría ser el que se detecta en el f. 105r de B, donde, en una posición muy similar a la que ocupa en el f. 298r, aparece otro *deest* después de una estrofa de B475; se trata de un testimonio único, por lo que no existe un elemento de comparación, y además, en esta ocasión (como en algunas otras), no se reservó espacio en blanco en ese lugar, pero todo induce a pensar que, efectivamente, es una cantiga fragmentaria, aunque no podamos saber si el copista omitió estrofas o estas ya faltaban —o no se leían, por los motivos que fuesen— en el antígrafo.

a h l m
www.ahlm.es

estos tres versos correspondan a una *fiinda*, pero Colocci no la marca con ninguna de sus señales características (barra o ángulo, sobre todo)[16], como si hubiese comprobado la existencia de algún deterioro o fallo en el modelo.

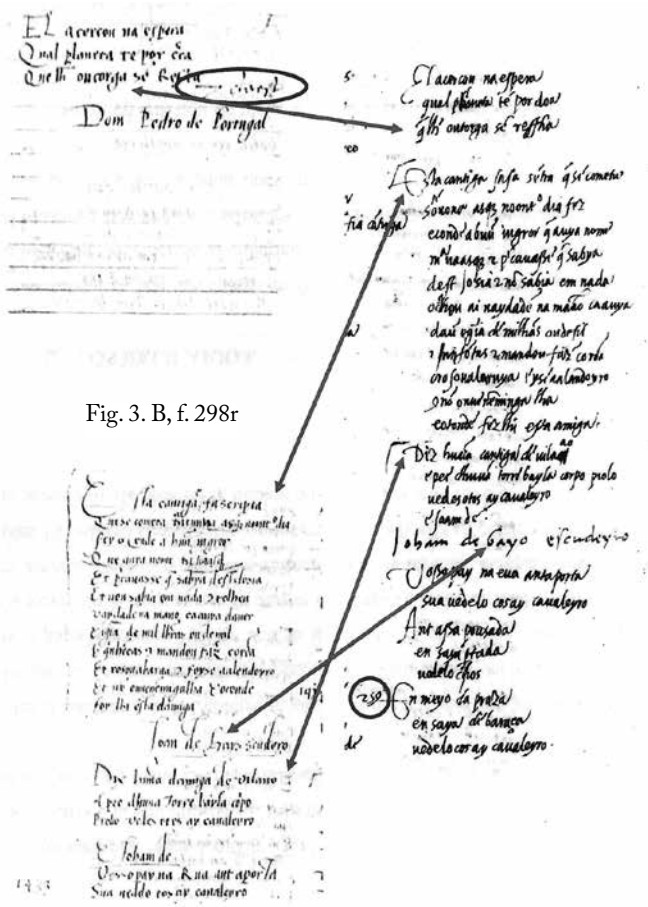

Fig. 3. B, f. 298r

Fig. 4. B, f. 298v

Fig. 5. V, f. 169r

La comparación entre las imágenes de B y V permite apreciar, una vez más, el diferente comportamiento en lo relativo a reservar o no espacio para una posible

16. Además, la distribución de las rimas (abb) coincide con la de los tres primeros versos de las estrofas anteriores (singulares), no con la de los tres últimos (cca), como se esperaría en una *fiinda*. Sobre las *fiindas*, *vid.*, sobre todo, González (2020).

a h
l m
www.ahlm.es

transcripción posterior de los versos que faltan; difiere también el trabajo de los copistas, que no permite decidir con precisión si realmente contenía el modelo una rúbrica con el nombre de D. Pedro de Portugal o sólo la razó que ambos apógrafos reproducen[17]. Y es posible que el antecedente sí contuviese la rúbrica atributiva a Johan de Gaya que figura en B, porque en V la introduce Colocci, aunque no antes de la razó, sino después, donde (al igual que V) también la repite, incompleta, B: ¿por un despiste o porque el antígrafo la reiteraba entre la *razò* y la cantiga? ¿o se trata más bien de una nota aclaratoria que incide en que la cantiga es de la autoría del de Gaya y no del de Barcelos?

Más clara parece la explicación del *deest* del f. 170v de B (fig. 6), porque Colocci lo escribió casi a la misma altura que el número (803) que correspondería a una cantiga ausente, que sí estaba en el modelo (todo apunta a suponer que sería V387, f. 61v; fig. 7), una de las interpolaciones tardías que han sido detectadas en los apógrafos, en este caso una *troba* de Fernand'Eanes, ajena a la tradición trovadoresca gallego-portuguesa (*vid. infra* 8.2.)[18]:

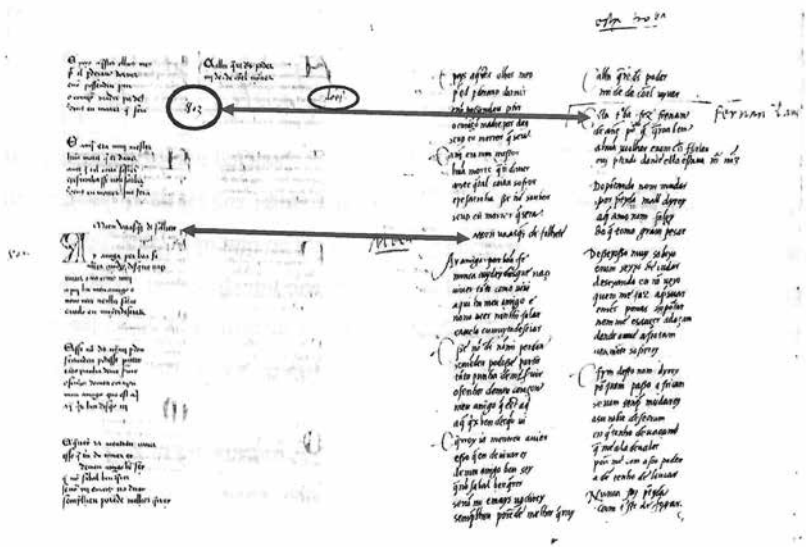

Fig. 6. B, f. 170v

Fig. 7. V, f. 61v

17. ¿O tal vez se había producido un desplazamiento de la rúbrica por un error del copista?
18. *Vid.* Ferrari (1979: 72). Normalmente, estos textos espurios, para los que Colocci hace constar en muchas ocasiones que están escritos en *lettera nova*, fueron copiados aprovechando espacios vacíos al final de un folio, como parece indicar —en el ejemplo presentado aquí— la presencia, al inicio del f. 62r de V, de un número (154) que señala el comienzo de un nuevo folio en el antecedente.

a h l m
www.ahlm.es

En V son más numerosas que en B las referencias a ausencias textuales (trátese de estrofas, cantigas o folios completos), referencias que analiza Tavani (1988: 67-99) como argumentos para defender su hipótesis de que B y V pueden derivar de antecedentes diferentes, y que, en cualquier caso, son relevantes en cuanto muestran una tarea de confrontación que Colocci podría llevar a cabo con B o con otro códice, pero que, con mayor probabilidad, hacía con el *Libro di portughesi*. Una de las más destacadas es *fol. 97 desunt multa*[19], que figura en el margen inferior —con una señal de remisión a la parte de la col. b en la que detecta la laguna— del folio de V que inicialmente había sido numerado como 10 (luego tachado): la comparación con la parte correspondiente en B permite comprobar que lo que falta[20] es una serie de versos que sí figuran también en A, en concreto, dos estrofas de V43 (presentes en B431 y A243) y la primera de la siguiente[21].

En lugar de la forma latina, Colocci recurre al italiano en el f. 0r de V para destacar una laguna importante: *Manca da folio 11 infino a fol 43*. Podría referirse a los folios de B (que Colocci no numeró[22]), pero pensamos que remite al *Libro di portughesi*[23], entre otras razones porque V1 coincide con B391, lo que supone un número elevado de composiciones ausentes, que tendrían mejor cabida en un

19. La observación se reproduce del mismo modo en el f. 214v, el último de V, como resultado de una de las revisiones acometidas por Colocci. Antes de ella, escribió A *fol. 290 è cominciata una Rubrica et non è finita di copiare*, apostilla que encuentra (igual que la ya comentada) «rispondenza perfetta nel manoscritto medesimo: alla c. 186v il primo 290 colocciano (*lapsus* per 289) affianca una *razo* effettivamente incompleta» (Ferrari 1979: 67).
20. Se supone que estaba en el folio 97 del modelo, pues el número (como xcvii) puede verse en la col. b, al comienzo de V45.
21. El f. 3v de V contiene otro *Desunt*, que corresponde a un caso similar. Teniendo presente B, se puede advertir cómo el f. 105v de este apógrafo contiene en la última linea de la col. b el primer verso de la cantiga B478, seguida de un f. 106 en blanco por las dos caras, y que en el f. 107r comienza B479 (= V62), lo que permite suponer que las dos estrofas que aparecen (V61) en el f. 3v, col. a, son el complemento de B478, es decir, como si la laguna detectada en V fuesen los versos que deberían configurar la primera estrofa de una cantiga cuyo íncipit se lee en B y de la que el resto de los versos falta en ambos códices.
22. Prefirió numerar las cantigas, muy probablemente para facilitar la realización del índice del cancionero, la conocida como *Tavola Colocciana* (C), en el Vat. lat. 3217, ff. 300r-307r (*vid.* Gonçalves 1976).
23. Menos plausible parece la posibilidad de que se refiera a folios del propio V, teniendo en cuenta que los primeros folios conservados en este cancionero van numerados hasta el 10, pero luego se cancela esa serie y el siguiente vuelve a comenzar en 1: ¿podría ser que hubiesen desaparecido una serie de folios de V, precisamente del 11 al 43, y que Colocci hubiese preferido volver a empezar la foliación ante la imposibilidad de continuarla de forma correcta? El principal obstáculo a esta hipótesis es que V48 comienza en el antiguo f. 10v y termina en el nuevo f. 1r, y, a partir de ahí, coinciden con B nueve composiciones más, hasta V57 (= B445), si bien es cierto que en la zona siguiente hay varios bloques de textos transmitidos por B que faltan en V (B446-450, 454-477).

a h l m
www.ahlm.es

códice de formato mayor que B[24], como podría ser aquel del que sólo ha pervivido el fragmento recuperado por Sharrer en la Torre do Tombo, con un tamaño superior al de B y V y los textos copiados en tres columnas[25].

Llamadas de atención

Algunas de las anotaciones de Colocci parecen una especie de advertencia dirigida a sí mismo, para acordarse de que debía revisar de nuevo un lugar determinado, o bien llamadas de atención sobre un elemento que consideraba significativo o que le servía para corroborar una suposición o una hipótesis que rondaba por su cabeza. Este es, por lo menos, el significado que creemos que tiene *Nota* (fig. 8), utilizada únicamente en B, en ocasiones sola y en otras con un complemento relativo a aspectos lingüísticos (ff. 128r, 311r) o literarios (ff. 89v, 103r, 209r), como acontece, por ejemplo[26], con *Nota la rima* (f. 103r, margen inferior de la col. b; fig. 9), referida a una pieza que figura también en el cancionero mariano de Alfonso X, la cantiga de loor que en la edición de Mettmann (1981) lleva el nº 40[27]:

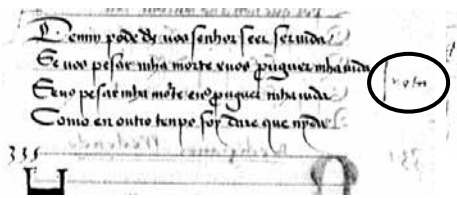

Fig. 8. B, f. 77v[28]

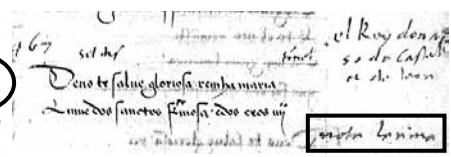

Fig. 9. B, f. 103r

Es este un caso bastante curioso (*vid.* Brea/Fernández Guiadanes/Pérez Barcala 2021: 121-122), que subraya nuestro humanista con una manícula en el

24. Sobre todo, si se piensa que, con toda probabilidad, las estrofas iniciales incorporarían —como en D— la notación musical (o, al menos, como en el caso de A, habrían reservado el espacio para ella).
25. *Vid.* al respecto la propuesta formulada por Fernández Guiadanes (2016), pero también, para hipótesis relativas a esa laguna, D'Heur (1974: 13) y Tavani (1988: 67-99, y 2008).
26. Para las ocurrencias de *Nota* con observaciones de carácter lingüístico o literario no comentadas aquí, *vid.* Brea/Fernández Guiadanes/Pérez Barcala (2021: 56; 66; 97; 136, n. 466)
27. Es el que tiene en el códice E, y figura copiada también en To, aunque con el nº 30. Se trata, pues, de una interpolación que probablemente ocupó un espacio libre del modelo.
28. Aquí, la observación parece señalar la dependencia rimática de la *fiinda* con respecto a un refrán que consta de un sólo verso, cuya rima (-ida) reproducen los cuatro versos del elemento conclusivo, que también recupera el rimante *(mia) vida* en los vv. 2 y 3, que además son idénticos; *vid.* Brea/Fernández Guiadanes/Pérez Barcala (2021: 155, n. 81).

a h l m
www.ahlm.es

margen inferior, porque parece llamar la atención sobre el refrán inicial[29] de esta composición no perteneciente al corpus profano. No está claro si interpreta las dos líneas como versos, en cuyo caso habría creído ver la presencia de dos *palavras perdudas* a causa del error cometido por el copista en la última palabra (<uij> por <uia>), y tal vez también la existencia de rima interna (*gloriosa – fremosa*), o si es consciente de que se trata en realidad de cuatro versos y de que el esquema <ABBA cdcdcdcb> (o, tomando como referente la estrofa, <abababacDCDC>) resulta extraño en el corpus[30].

En ocasiones, *Nota* corrobora, por ejemplo, que Colocci ha comprendido correctamente (en este caso, era algo que ya conocía por los trovadores occitanos) las características estructurales de un género literario como la tenzón: *Et nota che le tenzon fanno uno congedo per uno et per le rime* (f. 89v, referido a B403bis).

Una variante de nota que emplea también con relativa frecuencia es *vide*[31], tanto para señalar aquellos elementos sobre los que considera que debe hacer alguna comprobación o reflexión adicional como para establecer una relación entre cantigas diferentes. Un ejemplo del primer tipo podría ser la anotación que figura en la col. a del f. 126v, referida a B566: *simile; vide se risposta alla superior*, que, en su primera parte, señala una semejanza estructural con la composición anterior, pero en la segunda plantea una cierta relación temática, quizá motivada por el hecho de que la última estrofa de B565 dice «Por aquel namorado / que fosse ja chegado, louçana», y el íncipit de B566 retoma el verbo principal: «Non chegou, madre, o meu amigo»[32]. Cuando destaca algún tipo de semejanza entre cantigas, suele ir acompañada de los adverbios *infra / supra*, como puede verse, entre otros casos, en el *vide infra* del margen izquierdo del f. 222v (relativa a B1044; fig. 10), que remite a un *vide supra* del margen derecho del f. 223r (B1048; fig. 11), puesto que, realmente, son dos copias —con pequeñas variantes— de una misma composición, pero B1048 ofrece una estrofa más[33]:

29. Esta característica de las *CSM* provoca que en el f. 103v, donde se copia el resto de la cantiga (a verso por línea —en el refrán inicial cada línea comprende dos versos—, excepto en las estrofas II y III, en las que los dos últimos versos están unidos), y a diferencia de lo que acontece habitualmente en B y V, se deje una línea en blanco entre la estrofa y el comienzo del refrán, y otra entre este y la estrofa siguiente.
30. Ordenando el refrán como parte final de la estrofa, el esquema —aunque con versos de medida diferente— está registrado también en una cantiga de Vidal (B1606/V1139).
31. Para otro tipo de llamadas de atención, *vid.* Brea/Fernández Guiadanes/Pérez Barcala (2021: 43-46).
32. Esa relación semántica parece advertirla también con la pieza siguiente, pues B566 va acompañada de una apostilla *sequitur simile*, que sí podría denotar la existencia de una especie de diálogo, dado que esta cantiga está puesta en boca de una muchacha que se dirige a su madre, y en B567 quien interviene es la madre, para preguntar a la hija por los motivos de su pena.
33. Como el paralelismo con V634 y V638, respectivamente, es total, Rodríguez (1980: 261-284) opta por considerar que se trata de una sola composición, mientras que otros editores (como

a h l m
www.ahlm.es

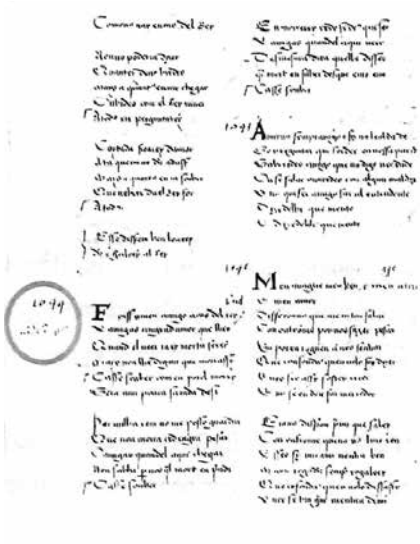

Fig. 10. B, f. 222v

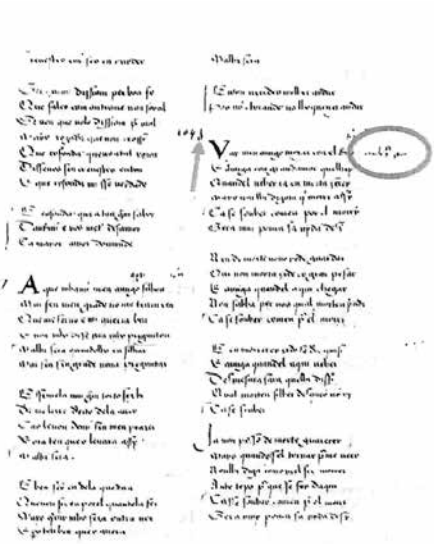

Fig. 11. B, f. 223r

Evidencias de un proceso de revisión

Una visión de conjunto de las intervenciones de Colocci sobre B permite suponer que debieron de ser varias las ocasiones en las que revisó el códice (o algunas partes del mismo). Tal vez uno de los ejemplos más significativos es el que va a ocupar nuestra atención de manera preferente, pues, a pesar de que no logremos mejorar el pormenorizado estudio de Ferrari (1979: 65-80), creemos que proporciona indicios significativos de algunas características del *Libro di portughesi* que pueden contribuir a un mejor conocimiento del mismo y de sus dos copias; nos referimos al f. 303r (fig. 12), «un foglio d'appunti presi da Colocci durante un controllo generale del codice finito (o quanto meno trascritto fino a tutto il fasc. 36), inserito al punto dove era arrivato il controllo» (Ferrari 1979: 65)[34].

Fernández Pousa 1959) prefieren ver dos variaciones de un mismo texto y editarlas como piezas diferentes. Sobre el problema que plantean, en general, textos que figuran repetidos, *vid.* el esclarecedor trabajo de Lanciani (2004).

34. «Un foglio, comunque, d'appunti provvisoriamente indirizzati a se stesso, come conferma in testa alla carta l'avvertenza R = R*equire*: un segno di origine remota, alto medievale, che Colocci aveva certamente desunto dalla sua frequentazione di codici antichi, e che qui (= 'controlla') mi pare corrisponda ad una volontà di recupero filologico» (Ferrari 1979: 66). Aunque estamos de

a h
l m
www.ahlm.es

Las observaciones que ofrece son similares a algunas presentes en V, pero, mientras en el códice vaticano se encuentran más o menos dispersas, en B parecen ser el resultado de una confrontación bastante sistemática con el modelo. Ocupan toda la col. a del folio; algunas están tachadas y en otras figura tan sólo un número sin ningún texto explicativo a su lado, pero la indicación <fol> sólo en la primera línea hace suponer que remiten siempre a un folio, que creemos que corresponde al antígrafo:

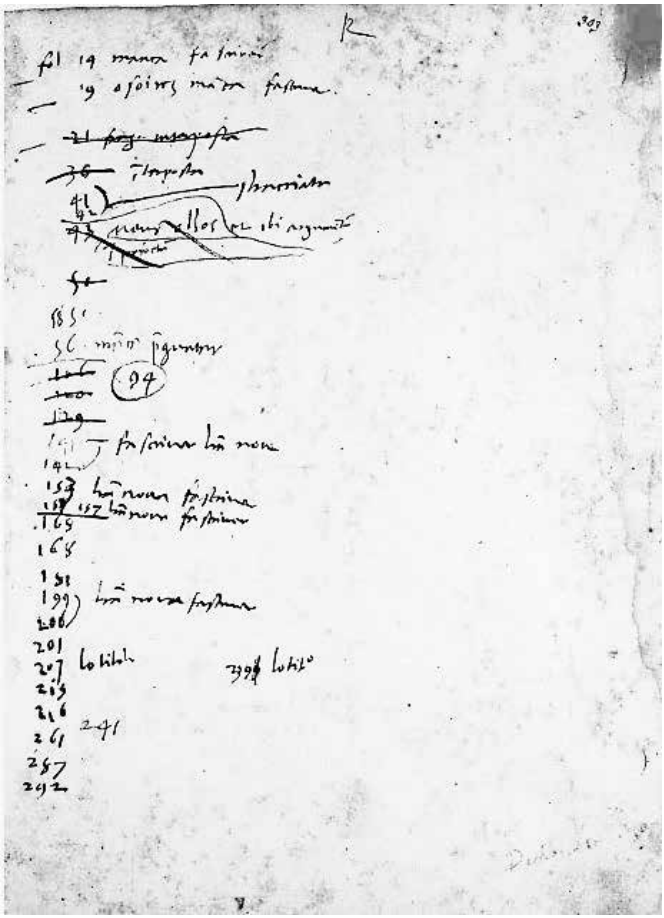

Fig. 12. B, f. 303r

acuerdo con Ferrari en lo fundamental, proponemos una interpretación alternativa para la <R> en Brea/Fernández Guiadanes/Pérez Barcala (2021: 138, n.7).

a h l m
www.ahlm.es

1. Las dos primeras anotaciones denotan claramente ausencias textuales: *fol. 14 manca; fa scrivere*, y —[35]*19 Osoir'[An]es manca; fa scrivere*[36]. Aun sin disponer de certezas absolutas, interpretamos que la primera señala que no se ha copiado (entero o en parte) en B el f. 14 del antecedente, y la segunda precisa que en el 19 hay alguna composición de Osoir'Anes que tampoco se ha transcrito, por lo que en ambos casos está señalando que desea llenar esos huecos. Esta parte del cancionero forma parte de la primera gran laguna de V, por lo que no es posible establecer comparaciones con las referencias que este códice contiene a números de folios del modelo[37], pero no está de más recordar que B también incorpora indicaciones de este tipo, con la particularidad de que únicamente las incluye en el margen superior izquierdo de los comienzos de algunos cuadernos (tal vez como instrumento adicional que facilita la ordenación). En este caso concreto, el número <10> figura en el f. 10r de B, iniciado por B1, al principio del cuaderno 2, y el número <20>[38] en el f. 14r, que principia con B37 y es el primero del fascículo 3 (Ferrari 1979: 95), por lo que esos folios 14 y 19 del antecedente contendrían textos que deberían figurar en el fascículo 2 de B, en su estado actual un binión, «ma o r i g i n a r i a m e n t e quinione. come dimostra la numerazione colocciana d'inizio fascicolo, per fortuna regolarmente presente in questo settore del codice» (Ferrari 1979: 94).

La comparación de esta parte de B con su índice (C) muestra que faltan varios folios en el apógrafo, pues de la composición B8bis (f. 11v) se pasa a B37 (f. 14r), pero C demuestra que los textos comprendidos entre esos números estaban inicialmente donde correspondía (figs. 13 y 14)[39]:

35. Estos guiones, que sólo figuran en las primeras líneas, le sirven para evitar la repetición de <fol>; deja de ponerlos tal vez cuando considera que ya no son necesarios para la correcta comprensión del significado de los números.
36. Si tenemos en cuenta que el actual f. 13 de B presenta en blanco el *recto* (en el *verso* figuran las cuentas de Colocci con los copistas), y que en el f. 14 comienza la producción atribuida a Osoir'Anes, cabría admitir que el folio anterior a este «doveva forse contenere un altro testo di Osoyranes (a sua volta contenuto a fol. 19 dell'exemplar?)» (Ferrari 1979: 67). Más difícil resulta establecer qué podría contener el f. 14 del modelo, que se correspondería probablemente con alguno de los folios perdidos del segundo fascículo del apógrafo.
37. Normalmente, estos números figuran en V al lado del texto, suponemos que señalando el lugar en que daría comienzo el folio del *Libro* que se está transcribiendo. En B, este sistema referencial resultaría confuso, porque llevaría a una posible identificación con la numeración de las cantigas que Colocci lleva a cabo en el apógrafo.
38. Si trasladamos la información que proporciona D sobre el número de cantigas que podrían ser copiadas en cada folio (aproximadamente, siete), entre los folios 10 y 20 del antecedente, suponiendo que estuviesen escritos en su totalidad, podrían caber hasta un total de 70 composiciones.
39. Aun así, actualmente figuran en blanco los folios 12 y 13 de B por ambas caras: ¿podrían estar destinados a transcribir nuevas composiciones (¿habría algún deterioro en el modelo?), o simplemente no habían llegado a utilizarse porque se había alcanzado el final de una *pecia*? En el

a h l m
www.ahlm.es

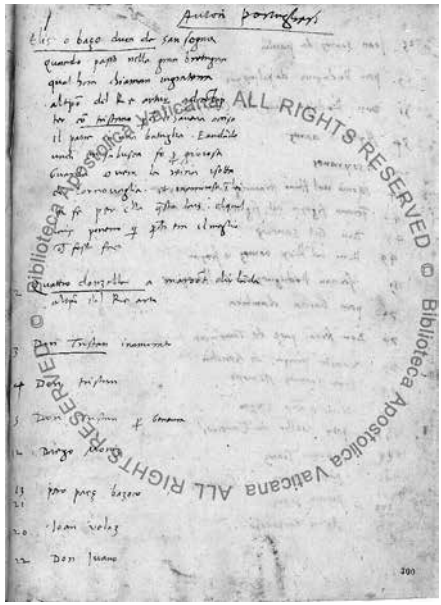

Fig. 13. C, f. 300r

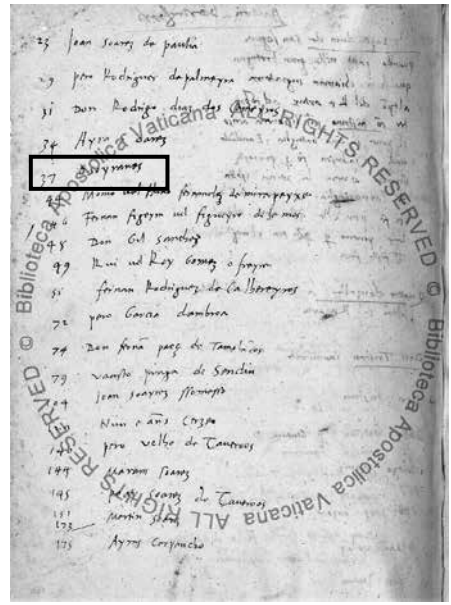

Fig. 14. C, f. 300v

Resulta, como se ha señalado, casi imposible comprobar qué podría haber en el f. 14 del modelo, pero parece claro que, si en el 19 había alguna composición de Osoir'Anes, no había sido, efectivamente, trasladada al apógrafo, puesto que no sólo puede verse la rúbrica atributiva[40] a este trovador iniciando el f. 14r (fig. 15), sino que C recoge como primer texto del mismo ese B37 transcrito en dicho folio (fig. 14):

primer supuesto, Colocci no se habría apercibido de esas carencias en el momento de numerar las cantigas de B, por lo que estas observaciones del f. 303r deben de ser posteriores a ese proceso. Por otra parte, el f. 11r podría ser uno de los varios indicios de que, en el *Libro di portughesi*, las rúbricas atributivas figuraban en el margen superior del folio en el que comenzaba su reproducción; al mismo tiempo, muestra una de las omisiones de C (no figura Airas Moniz d'Asma), y señala el nº 12 como inicio de la producción de Diego Moniz, cuya rúbrica atributiva aparece en el margen superior del f. 11v, en el que se copian dos cantigas (la segunda, incompleta) numeradas ambas como 8.

40. Este dato, por sí solo, no tendría tanta relevancia, puesto que desconocemos si el *Libro* repetiría el nombre del trovador como cabecera de cada uno de los folios que acogían su producción, o si (como parece ser el caso de A) un cambio de autoría conllevaba cambio de folio. De no ser así, también podría suceder que las composiciones de Osoir'Anes hubiesen comenzado en un folio que respondiese al nombre de otro trovador, que su presencia allí fuese minoritaria, y que por ello la rúbrica hubiese resultado desplazada.

a h
l m
www.ahlm.es

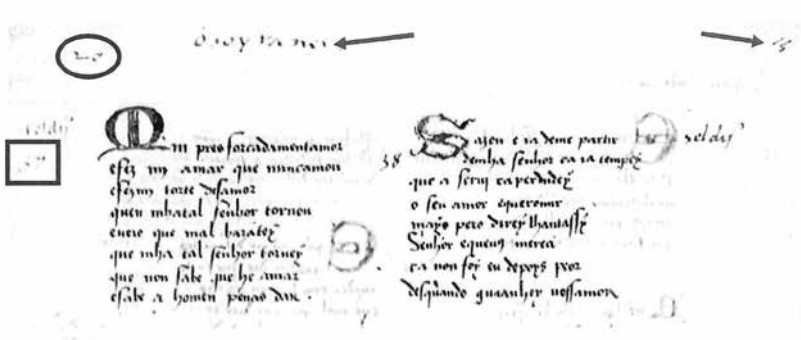

Fig. 15. B, f. 14r

2. Las dos observaciones que siguen, tachadas (una, por completo; en la otra, sólo el número)[41] hacen referencia a la existencia «di componimenti frammentari e in ordine inverso rispetto alla numerazione» (Ferrari 1979: 68), aspectos debidamente advertidos por Colocci, como se puede comprobar en las figs. 16 y 17, respectivamente:

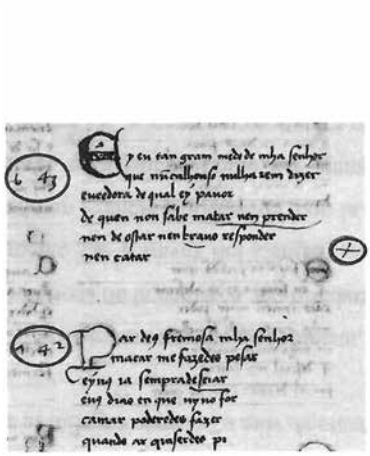

Fig. 16. B, f. 15r

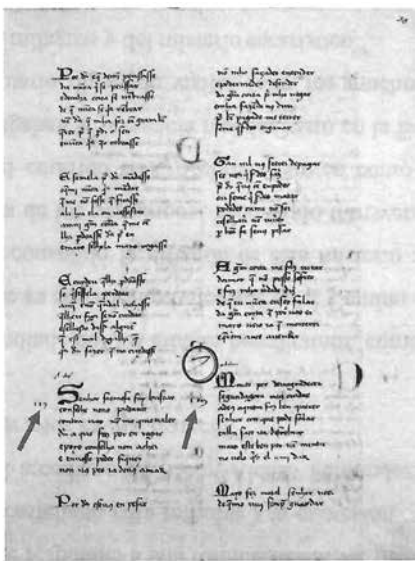

Fig. 17. B, f. 30r

41. Es probable que cancele las indicaciones una vez que ha procedido a efectuar las oportunas correcciones en B para que se acomode a la situación del antecedente.

a h l m
www.ahlm.es

En el primer caso (– *21 fragmenta interposta*), el referente parece ser ese error de colocación en el f. 15r de B, donde Colocci advirtió la inversión antes de numerar las piezas (de ahí que la secuencia sea 43 – 42) y la subrayó colocando al lado de los números las letras <b> y <a> respectivamente, con la intención de que quedase claro cuál era la ordenación correcta. Algo similar acontece en el segundo (*36 interposta*), en el que el amanuense pasó de B117 a B119 y copió luego (en el f. 30v) B118; el humanista percibió el desorden (quizá en el momento de numerar las cantigas) y procedió a numerarlas como 117 – 119 – 118; además, en este caso, optó por introducir una especie de flecha en el lugar en el que debería figurar B118.

3. Para *41 – 42 stracciata* ofrece Ferrari (1979: 69) dos explicaciones posibles: que falten los folios que deberían corresponderse con esos[42] o, más probablemente, "un guasto fisico in questa zona del modello, forse addirittura la presenza di fogli volanti". En este sentido, puede no ser ocioso recordar que en el f. 37r de B aparece copiada (y cancelada por una línea vertical), a partir de la estrofa VII, la cantiga B496, de Alfonso X, intercalada entre una tenzón sostenida por Martin Soarez y Pai Soarez de Tabeirós y la producción de este último (que comienza en B145)[43]; las seis primeras estrofas figuran correctamente situadas en el f. 110v de B, con una observación de Colocci en el margen inferior: *vide in hoc manoscritto 145, ubi sequitur*[44]. El f. 37 de B podría corresponderse con el 41/42 del modelo, puesto que el f. 39 del apógrafo remite al <44> del antígrafo[45]. De ser así, la nota

42. Esta es la opinión de Gonçalves (2016 [2007]: 514): «Penso que a nota <*fl.*> *41 42 stracciata* se refere a um acidente físico do modelo (os ff. 41 e 42 teriam sido arrancados) e deverá ser relacionada com a dinâmica da confecção do caderno 5 de B». En nota, explica que esos folios arrancados estarían colocados sueltos, fuera de su lugar originario.
43. Gonçalves (2016 [1983]: 92) considera que los folios 37 y 38 fueron cortados del primitivo cuaderno 14 y que esa amputación fue debida al hecho de que en ellos el copista había escrito, inmediatamente después de *Quen da guerra levou cavaleiros*, las cantigas 145-150 de Pai Soarez de Taveirós, pero la primera parte del texto alfonsino se encuentra en el f. 110v, que es, precisamente, el último del cuaderno 14 de B. Esto se explica teniendo en cuenta que el f. 36 es de la mano del copista c, que terminó de transcribir los que habrían debido ser los últimos textos del fascículo 4, mientras que en en los ff. 37 y 38 (que, en ese momento, formaban parte todavía del cuaderno 14) interviene el copista d para reproducir las composiciones de Pai Soarez de Taveirós, que Colocci cambia de lugar porque prefiere colocarlas junto a las de Martin Soarez y no en medio de las de Alfonso X y D. Denis.
44. Para lo relativo a la organización de esta parte del códice lisboeta, *vid.*, además de lo recogido en la nota anterior, Ferrari (1979: 97-101); y, para esta nota colocciana en particular, Corral Díaz (2008: 391).
45. La confrontación con V no proporciona en esta ocasión indicios utilizables, puesto que en la copia vaticana la pieza en cuestión (V79) está copiada entre el f. 7r y el 7v, y en el f. 6v se ve un número romano que parece remitir al f. CXVII del antecedente (que, en todo caso, parece un error por CVIII o CVIIII). Recordemos que la primera parte de V79 corresponde a B496 (f.

a h l m
www.ahlm.es

podría estar relacionada con la situación particular que ofrece la secuencia de los folios 36v – 37r de B, puesto que el primero de ellos reproduce tan sólo los últimos versos de B144 (la tenzón entre Martin Soarez y Pai Soarez), quedando en blanco la mayor parte de la col. a y toda la col. b; y el f. 37r emplea toda la col. a y el comienzo de la b en transcribir nueve estrofas de la cantiga alfonsina: ¿Por qué Colocci (parece más obra suya que del copista) cancela con una raya vertical esas nueve estrofas? ¿Existía alguna anomalía o deterioro en el modelo, o pudo haber algún problema con la distribución de cuadernos del antígrafo, que es lo que pretende señalar con *stracciata*[46]? Y, en ese caso, ¿el problema explicaría los espacios vacíos del f. 36v y la copia fuera de lugar de una parte de *O que da guerra levou cabaleiros*?

4. La anotación siguiente (*43 Meus olhos, et ibi argumentum imperfectum*) está también tachada, lo que permite suponer que se habría subsanado la 'imperfección'[47]. Ferrari (1979: 69) la explica por comparación con una observación de Colocci[48] en el f. 72c del autógrafo de Boccaccio conocido como Hamilton 99 (*idem in argumento 8e fabulae 8i diei*[49]), que le permite concluir que *argumentum imperfectum* significa que «il soggetto, lo svolgimento (il senso) vi è incompiuto». Queda, pues, por establecer a qué se refiere *Meus olhos*: la primera opción barajada por Ferrari (1979: 70) es *Meus olhos, quervos Deus fazer*, de Pai Soarez (A34 / B149), transmitida en el f. 38r de B, pero esta pieza no muestra «incompiutezza alcuna di svolgimento», por lo que sospecha que pueda hacer referencia a otra composición que comienza con el mismo apóstrofe, *Meus ollos, gran cuita*

110v); los referentes anteriores y posteriores en el antígrafo son los siguientes: (a) junto a V61 (=B478) aparece, en el f. 3v de V, una remisión al folio <106> del modelo, número que se repite al inicio del cuaderno 14 de B (actualmente, la situación es un tanto diferente; cf. Ferrari 1979: 113), cuya primera composición es B479; (b) B497 es la primera pieza del cuaderno 15 de B, que lleva la referencia al folio <109>. Por consiguiente, la cantiga alfonsina que nos ocupa podría estar copiada en el antecedente entre los folios <108> y <109>; lo que no podemos saber es si se habría introducido también, erróneamente (como denota la situación anómala de B) entre los folios <41> y <42>.

46. Manteniendo un razonamiento anterior, el hecho de no haber tachado la observación en el f. 303r querría decir que el fallo detectado no había sido corregido, probablemente porque no se trataba de un simple problema de copia, sino de alguna alteración más seria en el *Libro di portughesi*.
47. De ser acertada la hipótesis de Ferrari expuesta en el texto, no habría sido así. ¿Cabe pensar que las rayas con las que cancela alguna observación puedan también responder a la decisión de no prestar más atención al problema en cuestión, sea porque lo ve irresoluble (un deterioro importante en el modelo, por ejemplo) o porque deja de considerarlo de interés?
48. La paternidad colocciana de esta apostilla parece, sin embargo, más que dudosa a Bernardi (2014: 350-351).
49. Aparece en el margen del proverbio final del cuento V 10, 64 y remite correctamente a VIII 8, 3.

a h l m
www.ahlm.es

d' amor[50], que no figura en B, pero de la que se conserva la primera estrofa en A39 (es el inicio del f. 9v de este cancionero, y el resto del folio queda en blanco): ¿habrá, pues, que interpretar la nota como una constatación de que la cantiga estaba en el antecedente en estado fragmentario[51]? Y, en ese caso, ¿habrá renunciado Colocci a hacerla copiar a causa de su deterioro? La comparación de las secuencias textuales en A y B nos ofrece la imagen que podemos ver en la tabla siguiente:

B144		Ay Pray Soarez, venho-vos rogar	Martin Soarez Pai Soarez de Taveirós
B145		Cuidava-m' eu, quando non entendia	Pai Soarez de Taveirós
B146	A31[a]	Entend' eu ben, senhor, que fax mal sén	Pai Soarez de Taveirós
B147	A32	A ren do mundo que melhor queria	Pai Soarez de Taveirós
B148	A33	Quantos aqui d' Espanna son	Pai Soarez de Taveirós
B149	A34	Meus ollos, quer vos Deus fazer	Pai Soarez de Taveirós
B150	A35	Como morreu quen nunca ben	Pai Soarez de Taveirós
	A36	Sennor, os que me queren mal	Pai Soarez de Taveirós
	A37	Eu sõo tan muit' amador	Pai Soarez de Taveirós
	A38	No mundo non me sei parella	Pai Soarez de Taveirós
	A39	Meus ollos, gran cuita d' amor	Pai Soarez de Taveirós
B151	A41[a]	Pero que punh' en me guardar	Martin Soarez
B152	A40[a]	Ay, mha senhor, se eu non merecesse	Martin Soarez

B150 está en la col. b del f. 38r, en la que queda espacio, después de ella, para más de una estrofa; el f. 38v está en blanco, y el 39r comienza con B151, además

50. Es la «ultima d'un gruppo di quattro testi che risultano in bilico tra PaySrzTav e MartSrz, attribuito al primo rimatore dalla Michaëlis, al secondo da Horrent (seppur in forma cautamente dubitativa) e dalla Bertolucci. Già la Bertolucci, riprendendo Horrent, ha giustamente rilevato che "se il gruppo di cui si parla avesse trovato accoglimento in B, sarebbe stato collocato con molta probabilità alla fine del f. 38r … e nel f. 38v: complessivamente Ia lacuna sarebbe capace di comprendere appunto i nostri quattro componimenti". La coincidenza è troppo puntuale per potersi considerare fortuita» (Ferrari 1979: 70).
51. ¿Y podrá ser ese también el motivo de que A hubiese reproducido únicamente la primera estrofa, pero reservando espacio por si podía recuperar las restantes? ¿Querría esto decir que, al menos para esta composición, el modelo de A y del *Libro di portughesi* era el mismo (¿o incluso que A formaba parte de las fuentes del *Libro*?).

a h l m
www.ahlm.es

de con la remisión al folio <44> del antígrafo, por lo que, efectivamente, no sería descabellado pensar que *Meus ollos, gran cuita d' amor* estuviese en el folio <43>.

5. Los números que siguen (*50*, tachado, y, en la línea siguiente, *5**[52], a cuya izquierda debió de añadir con posterioridad el *58*, tal vez porque en todos detectaba una situación similar) no contienen ninguna observación, por lo que cualquier hipótesis que formulemos al respecto entra casi en el terreno de la ciencia ficción. Acabamos de recordar la remisión al folio <44> del modelo en el f. 39r de B; la siguiente se encuentra en el f. 56r, que envía al <55>; por lo tanto, la llamada de atención al folio <50> y, si fuese el caso, al <51> debería mantener relación con el contenido de los fascículos 6 o 7 de B (Ferrari 1979: 99-103), y la última (<58>) con el fascículo 8 (Ferrari 1979: 104-105). Revisando el contenido de los cuadernos 6 y 7 de B, llama la atención el hecho de que estén en blanco todos los folios desde el 51v al 55v[53]: ¿Es posible que esos folios en blanco se correspondan parcialmente con los folios <50> y <51> del antecedente, y que estos hubiesen desaparecido o se encontrasen en un estado ilegible? No estamos seguros, puesto que, si —como acabamos de señalar— el folio <44> del modelo se corresponde con el f. 39 de B, y en este códice "caben" cinco o seis cantigas por folio frente a las 7 u 8 que contendría el *Libro*, deberíamos suponer que los folios 50 y 51 del antecedente habrían sido copiados en torno a los ff. 47 y 48 de B, en los que no advertimos a simple vista aspectos reseñables[54]. En cuanto al <58>, una revisión del cuaderno 8 de B no denota anomalías especiales, a no ser la presencia de varios *incipientes errores* (uno de ellos —el v. 4 de la estrofa II de B232— afecta a un verso completo), corregidos por el mismo copista que los había cometido.

52. Adviértase en la fig. 12 cómo, después del 5, hay un trazo difícil de interpretar. Si lo consideramos un número, podría ser un <1> de pequeño tamaño, pero también podría ser la parte superior de un <9>. En este segundo supuesto, adquiriría quizá mayor sentido la adición del <58> a la izquierda.
53. En realidad, como señala Ferrari (1979: 104-105), el f. 55 es actualmente el primero del fascículo 8 (en el que intervienen varias manos y que contiene, en el f. 68v, la enigmática apostilla *Cartuxo*), por lo que o bien, al estar en blanco, el número de remisión al antecedente se desplaza al folio siguiente, o —más probablemente— Colocci llevó a cabo una reestructuración del cuaderno porque necesitaba espacio para acabar de copiar en él la producción de Roi Queimado. Dicho de otro modo, se podría pensar que la *pecia* que se estaba copiando no cabía en el quinión que se había habilitado a tal efecto, por lo que Colocci decidió hacer uso de un nuevo cuaderno (el 7) para completarlo, en lugar de recurrir a soluciones como las adoptadas en otros casos (por ejemplo, en los cuadernos 8 y 10), en los que añade al quinión inicial el número de folios precisos para completar la reproducción de los textos contenidos en la *pecia*.
54. Téngase en cuenta, por otra parte, que en el f. 56r de B se encuentra la remisión al <55> del modelo, por lo que resulta todavía más complicado hacer casar unos cálculos que, sin embargo, tal vez podrían simplificarse sin la presencia de esos folios en blanco (51v-55v), en los que se advierte la presencia de la anotación **Non soluti* en el margen superior de los ff. 54v y 55v, así como la letra <F> indicativa de cuaderno y el reclamo *Meus amıg* en el margen inferior del f. 54v.

a h
l m
www.ahlm.es

Aunque el cálculo de los folios convierte la hipótesis en demasiado aventurada (incluso suponiendo que el número que sigue al 58 sea el 59), no queremos dejar de señalar que Colocci podría haber detectado la presencia en el *Libro di portughesi* de una *lettera nova*, aunque en este listado todavía no lo haga constar expresamente, puesto que en el f. 64r[55] se copia la primera estrofa de un texto espurio (*Senhor genta*, B244), después de la cual queda un espacio en blanco como para añadir una estrofa más, pero las otras dos que la configuran aparecen en la primera parte de la col. b del f. 64v, entre B246 y B247[56] (figs. 18-19):

Fig. 18. B, f. 64r

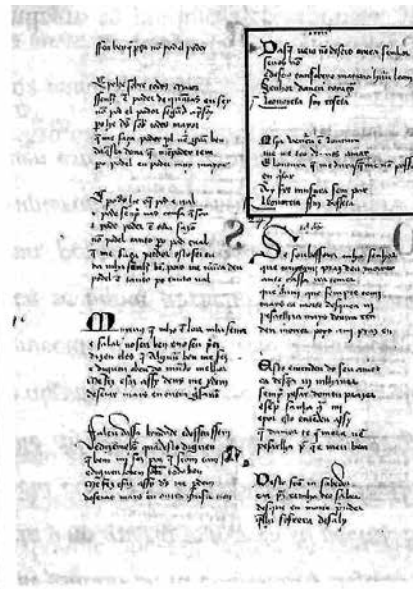

Fig. 17. B, f. 64v

55. De todos modos, es probable que las cantigas del folio <58> del modelo se correspondan mejor con las copiadas entre los ff. 58 y 60 de B. De ser así, tal vez el problema detectado por Colocci podría estar relacionado con la reproducción particular de la última estrofa y las *fiindas* de B214-215, de Pero Garcia Burgalês, que presentan ciertas anomalías de distintos tipos en la primera mitad de la col. a del f. 59r; *vid.*, al respecto, Gonçalves (2016 [2007]: 510-511), Marcenaro (2012: 279-286) y Ramos (2005: 1342-1350).
56. Para esta singular reproducción de *Senhor genta*, cfr. Ferrari (1979: 32-33). *Vid.*, asimismo, Beltran (1991) y Ramos (2020: 213-214).

a h l m
www.ahlm.es

6. Con algo presente en el mismo fascículo 8 de B (y antes de lo que corresponda al <58> comentado en el párrafo anterior) debe de estar relacionada la indicación *56 manca preguntar,* que puede ser interpretada, por lo menos, de dos formas diferentes: 'falta algo; preguntemos'[57], o 'falta el verbo *preguntar*'[58]. No hemos encontrado argumentos de peso para decantar la balanza a uno u otro lado, pero no podemos dejar de señalar que, en el f. 58v de B, el íncipit de B214 termina precisamente con una forma del verbo *preguntar* (la rima indica que tiene que ser el gerundio *preguntando*[59]) que resulta aquí de difícil lectura en su parte final debido a un traspaso de la inicial de cantigas de la pieza B210 (fig. 20), aunque ello no implica que en el modelo aconteciese lo mismo:

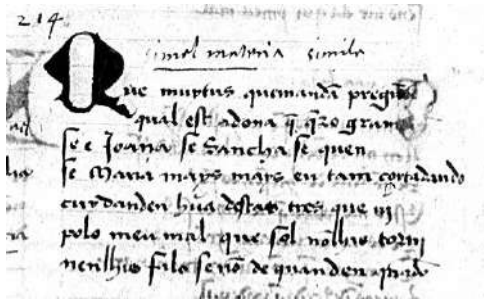

Fig. 20. B, f. 58v

En cualquier caso, tenemos que llamar la atención sobre el interés que Colocci muestra en varias ocasiones por *preguntar*[60], además de que parece identificar algunas composiciones como *preguntas* y *respuestas*. De hecho, precisamente en el último folio del mismo fascículo 8, el 68r, anota *pregunta* al lado de B263, un escarnio de amor de Roi Queimado que comienza *Preguntou Joham Garcia*.

7. El f. 303r muestra a continuación tres números alineados y tachados (<106>, <120>, <129>) y, a su lado, enmarcado por un círculo, el número <94>.

57. «Como argutamente observa Anna Ferrari, a presença do verbo *preguntar* poderá ser um caso de "mimese lingüística": influenciado pela língua dos textos que estava a ler, Colocci terá usado o português numa nota bilingue cujo significado será falta [copiar um texto, uma estrofe? que está no fl. 56 do exemplar]: devo perguntar (Ferrari 1979: 85)» (Gonçalves 2016 [2006]: 408, n. 8).
58. ¿O podría faltar el folio <56> completo en el *Libro*? En ese caso ¿a qué se puede referir con *preguntar*? Lo que no hemos advertido son espacios en blanco en esta zona que se hubiesen reservado porque el amanuense (y recordemos que en este cuaderno intervienen varios) no hubiese logrado reproducir algo de su modelo.
59. Además, esta cantiga tiene su paralelo en A106 (fol. 27r), donde la palabra está cortada en final de línea: <preguntan/do>.
60. *Vid.* al respecto Gonçalves (2016 [2006]: 407-410) y Brea/Fernández Guiadanes/Pérez Barcala (2021: 51, 79-80, y la tabla final de B).

a h l m
www.ahlm.es

La única referencia más o menos segura que podemos proporcionar en relación con estos números es que el <94> del modelo debe encontrarse en medio del <92> que figura en el folio de V que, en la primera secuencia numérica (luego tachada, para volver a empezar en 1), llevaba el número 3v, al lado de la pieza V11 (= B401), y el <96> (en números romanos: xcvi) que acompaña a V39 (=B427) en el f. 9v de esa misma primera serie luego cancelada. En esta parte, se advierte una repetición parcial de una cantiga de Men Rodriguez Tenoiro, pues en el "primitivo" f. 4r se transcribe la primera estrofa de *Ir-vos queredes, amigo, d' aquen* (V13), y lo mismo acontece en B, donde esos mismos versos figuran como B403 en el f. 89v; el texto completo (tres estrofas) se reproduce en el f. 52r de V (V319), y en el f. 157r de B (B718). ¿Podría corresponder la copia parcial al folio <94> del modelo? En contra pesa el hecho de que, si no existe error en la indicación en números romanos (hay varios fallos de este tipo en estos primeros folios de V), justo después del texto en cuestión puede verse <lxxxviii>. Y, en caso de que existiese tal error, ¿el lugar en que figuraba la cantiga completa en el *Libro* podría ser el f. 106, 120 o 129? El <106> parece totalmente descartado, puesto que, como se ha indicado más arriba, la remisión a dicho folio figura en B en el f. 107r, y en V en el f. 3v. Y tampoco podrían ser el <120> o el <129>, puesto que el <121> aparece en el f. 121r de B, y el siguiente número que hemos podido localizar es el <138> (bastante posterior, por lo tanto, a los señalados en la nota), que está en el f. 149r de B. De todos modos, existe todavía otra repetición en B, O *voss'amigo tan de coraçon*, de Don Denis, copiado como B523a (f. 117r), con lagunas y *cruces desperationis* (fig. 21), y como B570bis (f. 127v), de forma más completa (fig. 22), pero con las estrofas II y III invertidas; aunque es complejo establecer un cálculo, el primero podría aproximarse al folio <120> del modelo, y el segundo al <126>[61]:

61. En V, la misma composición aparece en el f. 13v (V116), que se corresponde con B523a, y en el f. 23v (V174 = B570bis). En el apógrafo vaticano, aparecen varias remisiones a folios del antecedente en esta zona: en los ff. 8v y 9r al <110>; en los ff. 16v y 17r al <117>, etc. En B, por su parte, como ya se ha indicado, el <121> aparece en el f. 121r, por lo que tal vez B523a podría estar en el <120> <?> y B570bis en el <126>, aunque no dejan de ser conjeturas sin posibilidad de comprobación. Y, por supuesto, dado que Colocci no indica qué le ha llamado la atención en esos folios, podría ser cualquier cosa, incluso un grave deterioro o la pérdida de los mismos en el *Libro di portughesi*.

a h l m
www.ahlm.es

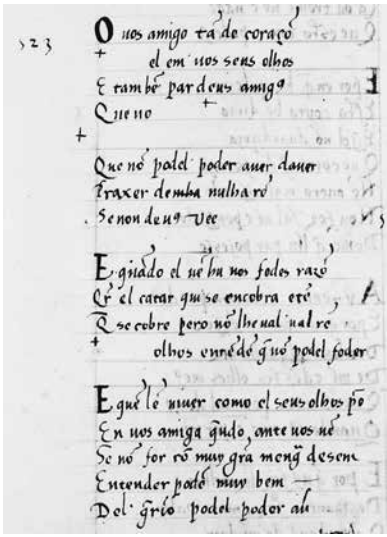

Fig. 21. B, f. 117r

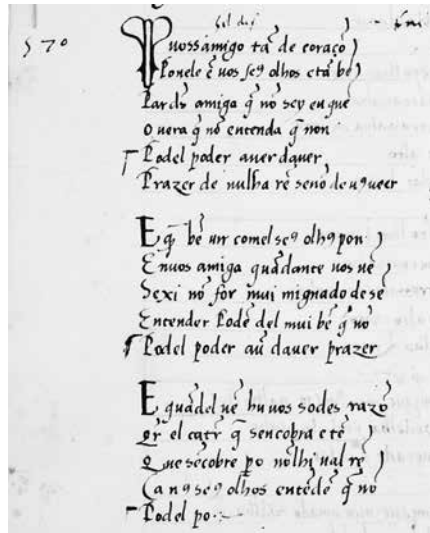

Fig. 22. B, f. 127v

8. Las indicaciones siguientes (*141 y 142 fa scrivere lettera nova*; *153*[62], *156, 157*[63] *lettera nova, fa scrivere*) responden a la constatación, por parte de Colocci, de que el modelo contenía una serie de textos que los copistas de B no transcribieron (sí lo hizo, en cambio, aunque sólo en algunos casos, el copista de V, y ello es lo que permite comprobarlo), porque habían detectado que se trataba de piezas incorporadas al cancionero en un momento posterior al de su elaboración. Denunciaba este hecho el empleo de una letra *nova*, más moderna que la utilizada en el resto del *Libro*, y probablemente también su ubicación en espacios que habían quedado en blanco al final de una columna o un folio. Colocci reconoce esa realidad, pero, a pesar de todo, desea disponer también de esas composiciones (*fa scrivere*)[64]:

62. El 3 final está corregido, probablemente sobre un 0 o sobre un 4. También está corregido o tachado lo que creemos que es un 6 en la línea siguiente (156).
63. En este caso, aparecen en la misma línea el 156 (si nuestra lectura es correcta) y el 157, pero no creemos que remitan a un único texto copiado entre ambos folios. ¿Cabría incluso pensar que el 157 es la corrección del número que previamente quiso enmendar, por lo que podríamos excluir de la relación el 156?
64. La bibliografía de referencia para todos los textos tardíos puede verse en Ramos (2020), a la que remitimos para evitar reproducir todos los trabajos, limitándonos a mencionar sólo aquellos que se ocupan de manera muy específica de un texto concreto.

a h
l m
www.ahlm.es

8.1. El f. 49r de V contiene una remisión al folio <141> del antecedente en el margen izquierdo, junto al íncipit de V298, y la repite, de forma más extensa (*foglio 141 *del livro*[65]), en el margen superior derecho[66]. Por su parte, el f. 49v indica <142> al lado de la primera composición (B702/V303) que figura bajo una rúbrica atributiva a Fernan Fernandez Cogominho. Puesto que no se encuentra el <143> hasta el f. 51r, parece viable suponer que en el modelo existían dos interpolaciones, probablemente una al final del folio 141 y otra al final del 142; sin embargo, la correspondencia entre los dos apógrafos es total en esta zona, por lo que, a no ser que pasemos algo por alto, no parece que hayan llegado a ser copiadas tales piezas en ninguno de los apógrafos. Aun así, conviene tal vez tener presente que en B fue dejado un espacio en blanco en la col. a del f. 154r, después de B701 (= V302, transcrita en el f. 49v)[67].

8.2. También reservó espacio el copista para una cantiga en la col. b del f. 170v de B, y Colocci le asignó el número 803, con la advertencia *deest* en el margen derecho. En este caso (*vid. supra*), la confrontación con V sí permite ver que en el folio <153> del *Libro* se había introducido «una *troba* in versi de "arte mayor"» (Ferrari 1979: 72), que resulta extraña en la lírica gallego-portuguesa, pero que el copista de V transcribió (V387)[68] en el f. 61v, "che viene a cadere sotto il *153*, segnato verso la fine di c. 61ra" (Ferrari: *ibidem*)[69].

8.3. El número <156> (también con el último número corregido) se encuentra en el margen izquierdo del f. 63v de V (debajo de una rúbrica atributiva a Pai Gomez Charinho), y abarcaba probablemente el f. 64, en cuyo reverso aparece

65. No está del todo claro ni la abreviatura ni su desarrollo, ni siquiera si la letra es de Colocci, del copista o de ambos (¿<fo: 141> del copista, y el resto de Colocci?), o si está escrita en dos momentos diferentes.
66. No deja de llamar la atención, de todos modos, que el número <140> aparezca en el f. 48v de V, al lado de V297. ¿Quiere esto decir que ese folio del modelo sólo contenía una cantiga, aunque las siguientes son atribuidas al mismo trovador (Johan Lopez de Ulhoa)? ¿O era un folio tan dañado que únicamente resultaba legible esa composición?
67. En la col. b aparece la rúbrica de Fernan Fernandez Cogominho, por lo que no sería disparatado pensar que, de existir un texto espurio en este lugar, estuviese precisamente al final de la producción del trovador anterior (Johan Lopez de Ulhoa).
68. Además, en el margen superior del folio, Colocci reprodujo el inicio de la *razò* que precede a la cantiga: *esta troba*. Para este texto, *vid.* Rodiño Caramés (1998) y, como compendio de la cuestión relativa al autor, Ramos (2020: 207-209).
69. «Esta intercalação sobrevém depois de uma sucessão de autores com ciclos, em geral, breves, de cantigas de amigo, concretamente após a única cantiga de amigo, conferida a Men Vasquez de Folhete. Se conjeturamos uma circulação fragilizada de uma única cantiga, *Ay amiga, per boa fe* (B 802 / V 386), deste provável cavaleiro português, já do terceiro quartel do séc. XIII, pode pressupor-se que a adição da composição ulterior sobreveio em contexto favorecido pela junção de ciclos breves, portanto mais frágeis, e pela precariedade da preservação material de um autor de uma única composição» (Ramos 2020: 215).

a h
l m
www.ahlm.es

(iniciando la col. a) V404 —que no figura en B[70]—, la segunda y última composición de este sector atribuida a Fernan Velho, que comienza con dos versos que luego se repitirían como refrán de las dos estrofas (fig. 23). Para Ramos (2020: 216), la explicación de la interpolación es semejante a la del caso anterior: "a ordenação de um autor, detentor de uma única cantiga de amigo, *Vedes, amigo, [o] que hoj'oí* (B 403), favoreceu a adjunção de mais uma cantiga, que já não remontava ao período trovadoresco":

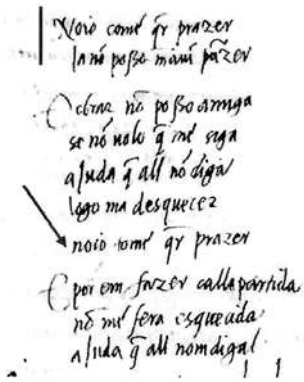

Fig. 23. V, f. 64v

8.4. El <157> puede verse en V en el f. 65r, que contiene otro texto espurio, «una *pregunta* in ottave di "arte mayor"» (Ferrari 1979: 73), V410 (fig. 25)[71]. El f. 174r de B (fig. 24) reserva parte de la col. b probablemente para copiar esa composición como parece desear Colocci, que, pese a ello, no le reserva un número como sí hizo en un caso anterior (8.2.):

70. En esta ocasión, el copista de B no reservó ningún hueco para introducirlo, pero probablemente el texto estaría situado en el f. 173v, entre B819 (la última estrofa de esta presenta, en cualquier caso, un espacio interlinear superior al habitual) y B820, aunque tampoco Colocci trasladó a ese lugar ninguna observación ni marca que señalase su ausencia.
71. «Incertezas, texto em estado mutilado e deteriorado, são qualificativos conferidos à composição mais simbólica, a de Álvaro Afonso» (Ramos 2020: 205). Sobre este poeta del s. xv, *vid.* Ramos (2020: 206-207), que hace también un excelente resumen de los datos más relevantes en relación con esta interpolación.

a h l m
www.ahlm.es

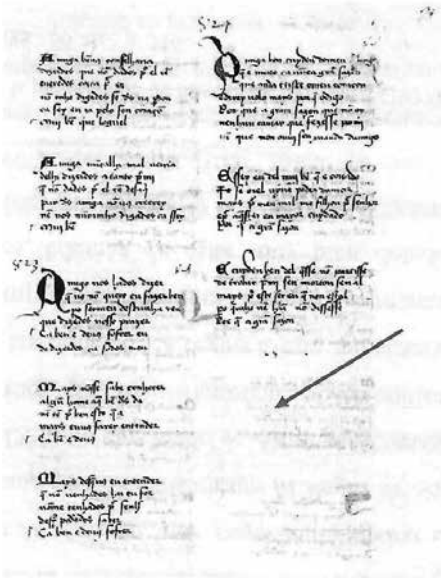

Fig. 24. B, f. 174r

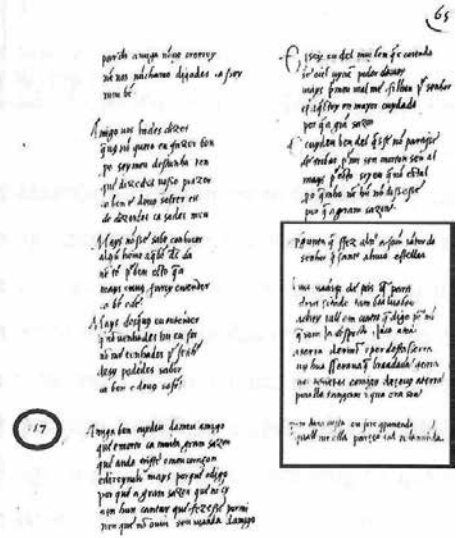

Fig. 25. V, f. 65r

9. Después de estas anotaciones, Colocci escribe dos veces el número <168> y, debajo, el <181>, pero, de nuevo, sin aclarar qué ha visto en esos folios del antecedente. El envío al <168> puede verse en el f. 75r de V (junto a V470), pero, en esta ocasión, podría ser de utilidad tener en cuenta que el f. 75v (al inicio de V474) remite a <169>, y que este número inicia asimismo el f. 191r de B. Por lo tanto, lo que llama la atención de Colocci debería estar relacionado con esa zona precisa: si solamente constaba de cuatro cantigas, ¿quiere decir que el folio había quedado sin completar, o que estaba dañado o resultaba ilegible? Por una parte, la secuencia de textos que va de V470 (= B886) a V474 (= B890)[72] es idéntica[73]; por otra, sin embargo, mientras que V (como es habitual) no contiene indicios aparentes de la existencia de problemas textuales, en B pueden advertirse varios espacios en blanco: en el interior del f. 187v, el final de la col. a y una buena parte de la col. b (cabría una cantiga completa), antes de la rúbrica atributiva que precede a B886; en f. 188r, huecos suficientes para varios versos en medio de la col. a y de la col. b; en f. 188v, una situación similar a la del f. 187v, antes de B889; el f.

72. El primero se atribuye a «Afonso (¿o Alvaro?) Gomez, jograr de Sarria», y los demás figuran bajo la rúbrica de Martin Moxa.
73. De todos modos, V472 se repetirá más adelante como V1036. Se trata de un texto con características peculiares, del que nos hemos ocupado en Brea (2009b).

a h l m
www.ahlm.es

189r sólo contiene texto en la primera mitad de la col. a; 189v, 190r y 190v están en blanco, y al final del último figura el reclamo que coincide con el comienzo del f. 191r. Si recordamos que, en general, los copistas de B suelen reservar espacios cuando encuentran dificultades para reproducir el original, y que el copista de V no lo hace normalmente, cabe pensar que, efectivamente, en el folio <168> del *Libro* existía algún problema, aunque no podamos determinar de qué tipo (¿manchones? ¿roturas? ¿letra incomprensible?).

En cuanto al <181>, es otro de los números que figuran tanto en B (f. 209r, cuya primera cantiga es B966) como en V (f. 87v, al lado de V553). Además, V remite también al <182> en el f. 88r (junto a V557). La primera anomalía que se advierte en B es que el f. 209r —sin que Colocci sitúe ahí ninguna de sus típicas marcas o apostillas— sólo contiene la primera estrofa de B967, que en V554 figura completa. Además, en f. 209v, es el propio humanista quien transcribe —en la col. b, de la que el copista había dejado la mitad en blanco[74]— el primer verso de B970 (*A quantos saben trobar*; fig. 26), que en V557 (fig. 27) contiene lo que parecen tres versos más, si bien es posible que se trate de

> uma rubrica-comentário, e não de um fagmento de composição. Esta sequência, talvez seja resultante de uma anotação marginal, em disposição estrófica, explicando-se como um não entendimento de quem copiou esta passagem em V. Pode conjeturar-se que em B, o copista, tendo iniciado o traslado, o suspendeu por se aperceber de que não se tratava efetivamente de um texto poético. (Ramos 2020: 204)[75]

74. También dejó en blanco la primera mitad de la col. a del f. 210r, lo que supone espacio suficiente para copiar una cantiga completa.
75. Pensamos, de todos modos, que la letra de B en esa única línea corresponde a la mano de Colocci, y que, de ser correcta la apreciación de Ramos, este (tal vez confundido por el espacio dejado por el copista) llegó a asignarle un número de cantiga. En la nota 27 de la misma página, Ramos edita esas cuatro líneas de V (*A quantos sabem trobar / quero eu que vejam o enfadamento das trobas feitas e pois verom que ningũa cosa nom podem prestar*), que, efectivamente, semejan más «um comentário marginal, incluído posteriormente no exemplar» que el inicio de una cantiga. No deja, aun así, de ser curioso que en V se haya señalado precisamente ahí el inicio del fol. <182> del antecedente y que B haya dejado todo ese espacio disponible para la reproducción de una composición completa.

a h
l m
www.ahlm.es

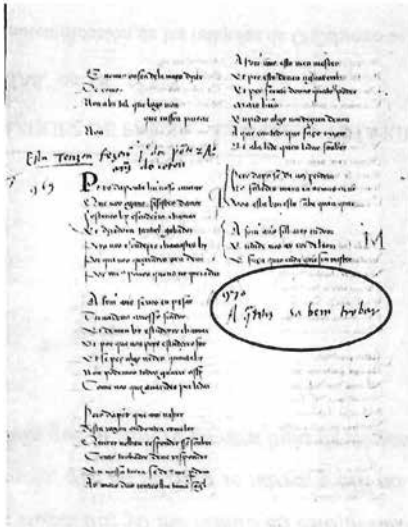

Fig. 26. B, f. 209v

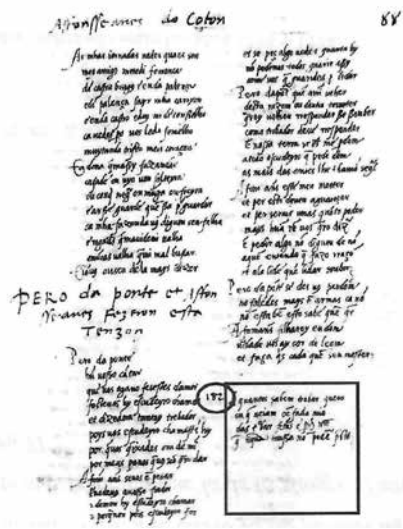

Fig. 27. V, f. 88r

10. Los números <199> y <200> van unidos por uno de los arcos característicos de Colocci, para señalar de nuevo *lettera nova; fa scrivere*. En este caso, y a no ser que hubiese alguna más, la composición espuria[76] que suponemos estaría en el folio 199 del *Libro* fue copiada realmente en los dos apógrafos (B1075bis = V666), si bien es cierto que el iesino no le asignó número en B, sino que (después de confundir la rúbrica que la precede con una segunda *fiinda* de la pieza anterior) la marcó con una *crux desperationis* entre B1075 y B1076, en la col. a del f. 228r[77] (fig. 28). En V, este texto comienza en el f. 106r y termina en el 106v, donde, a continuación, figura una rúbrica atributiva a Juião Bolseiro y la cantiga V667, a cuyo flanco izquierdo escribió —repetido— el número <200> (fig. 29), lo que indica que, efectivamente, en el antecedente ese texto tardío habría aprovechado un espacio en blanco en la parte final del folio 199:

76. Se trata, como explica la rúbrica, de una *pregunta* de Diogo Gonçalves a Fernando d'Ataide, a la que falta el último verso en B. Sobre este texto y su autor, *vid.* Rodiño Caramés (1997) y Ramos (2020: 209-212).

77. ¿Quiere esto decir que, en el momento de confrontar la copia con su modelo, percibió la *lettera nova* del segundo y, como el copista habría dejado un espacio en blanco para ella, la hizo copiar? De ser así, esa transcripción sería posterior a las observaciones que recogió en el f. 303r. Sin embargo, también se podría suponer que estaba ya copiada en el momento de la revisión, pero que no lo advirtió y se dejó llevar por su conocimiento del hábito de los copistas de B de no transcribir lo que veían en *lettera nova*; en este caso, la indicación sería redundante.

a h l m
www.ahlm.es

Fig. 28. B, f. 228r

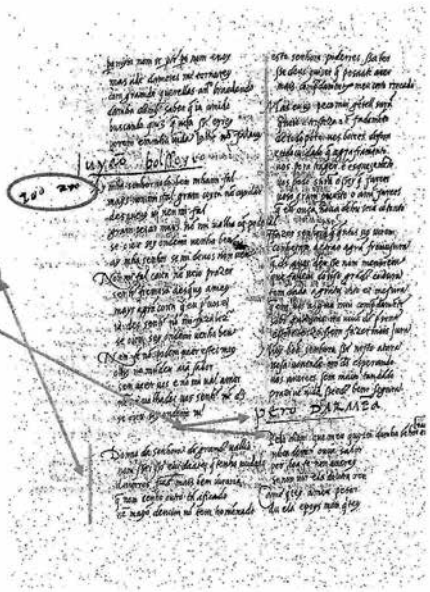

Fig. 29. V, f. 106v

Para el <200>, la situación es muy similar a la de la mayor parte de los casos ya comentados. El número aparece (dos veces, una de ellas tachado) en el f. 106v de V, junto a V667 (= B1076), y todo induce a pensar que ese folio del modelo contenía una cantiga de Juião Bolseiro, a la que alguien añadió un poema tardío (V668), que figura así bajo la atribución a ese trovador (*vid.* Tavani 1965). En esta ocasión, sin embargo, no fue reservado ningún espacio en B para transcribirla, algo que tal vez pretende señalar Colocci con ese ángulo que colocó en el margen derecho (*vid. supra* fig. 28) y que tal vez sirve de justificación para su olvido en la escritura de la rúbrica atributiva a Pero d'Armea ante B1077 (está bien destacada, en cambio, en V; *vid. supra* fig. 29).

11. El siguiente número recogido en estos apuntes es el <201>, que en V se encuentra en el f. 107v, acompañando a V673, que tiene su paralelo en B1081, cuya copia comienza al final de la col. b del f. 228v. Es, pues, posible que la última cantiga del folio 201 del *Libro* fuese V679/B1087, y esta presenta en B una anomalía, puesto que sus primeros versos[78] aparecen copiados en el f. 230r, pero luego queda en blanco la mitad de la col. a, toda la col. b, y los folios siguientes

78. Falta el verso de refrán, y una parte del verso precedente. Debajo, Colocci colocó un ángulo (¿para señalar que había que insertar algo?) y una *crux desperationis*.

a h l m
www.ahlm.es

hasta el 233r[79], que empieza con un pequeño espacio en blanco (¿reservado para la primera estrofa?), al que siguen las estrofas II y III de B1087. Colocci, tal vez condicionado por esa situación, pudo pensar que la composición había quedado incompleta y, de hecho, numeró como 1088 lo que —confrontado con V[80]— no es otra cosa que la continuación de la pieza iniciada unos folios más atrás.

12. El número <207> va acompañado de *lo titolo*, observación que se repite un poco más a la derecha para el número <239>[81]. Según Ferrari (1979: 74), esta expresión es "la dicitura colocciana per 'rubrica atributiva'". En efecto, parece haber alguna dificultad en el folio 207 del modelo, puesto que la referencia se encuentra en el f. 112v de V, a la altura de V703, que va precedido por la rúbrica *Lopo Jograr* de mano de Colocci, una rúbrica que debió de causar problemas al copista de B, pues, en el f. 238r, escribió *po iograr* y tuvo que ser nuestro humanista quien completase el nombre (*Lopo*). Y, aunque no tenga relación directa con la rúbrica, el folio <206> del modelo debía de presentar asimismo algún deterioro, porque, si bien V no deja apenas constancia de ello[82], en B se advierten espacios en blanco, posiblemente destinados a contener textos (que tampoco figuran en V) en los ff. 237r y 237v, y casi toda la primera columna del 238r, hasta esa rúbrica atributiva a Lopo.

La referencia a <239>[83] puede explicarse porque en el f. 147r de V, y antes de ese número, Colocci anotó *Steuam da Guarda*, que no figura en el lugar correspondiente de B, quizá porque resulta redundante, puesto que las cantigas anteriores son del mismo autor y su nombre se reproduce con claridad antes de la primera que se le atribuye (B1300, en el f. 283r)[84]. En cualquier caso, este f. 283r de B (fig. 30) ofrece interés también por las rúbricas explicativas o *razòs*, y

79. Como es inicio de cuaderno (en el margen inferior derecho del f. 232v aparece el reclamo —*pero pun*— y, debajo, la identificación del fascículo —EE—), indica en el margen superior izquierdo el número <202> del antecedente, que, si no hay error en V, comenzaría con B1089.
80. De todos modos, en V, aunque no muestra indicios externos de ello, falta la estrofa III. Que se trata de la última pieza copiada en el f. 201 del antecedente puede demostrarlo el hecho de que, junto al íncipìt de la cantiga siguiente, aparece el número <202>.
81. En realidad, se escribió primero <2399>, pero luego se tachó el último número.
82. De hecho, no se indica dónde comenzaba ese folio, pero sí el <205>: en la cantiga V694 (f. 111r). Sin embargo, la segunda mitad de la col. b del f. 112r está en blanco, y falta la primera estrofa de V702, que continúa en f. 112v (en B —f. 237v—, en cambio, falta el íncipit y casi todo el segundo verso, razón por la que Colocci no numera el texto).
83. Aparece dos veces en V: la primera, en el f. 147r, junto a V928 (= B1323); la segunda, en f. 147v, acompañando a V932 (= B1326).
84. En la fig. 30 puede advertirse, de todos modos, cómo en el margen superior escribió Colocci el comienzo del nombre del trovador (*St*). Es posible que el *Libro* repitiese esta rúbrica atributiva en esa misma zona en todos los folios, porque puede verse (primero como *Stevan*, luego simplemente *St*) tanto en el *recto* como en el *verso* de los folios 279r a 283r.

a h l m
www.ahlm.es

no sólo porque las que se refieren a B1322 y B1323 tienen una extensión superior a la media y están copiadas por Colocci después (y no antes) de la cantiga que comentan[85], sino también porque la primera de ellas está incompleta y la segunda fue escrita en el margen inferior de la col. b, antes del final de la composición (en el f. 283v). La situación en V es en parte diferente, pues son de mano del copista, pero también aquí la segunda está copiada de forma anómala (fig. 31) entre las estrofas III y IV y va iniciada por la frase *Estas cantigas de cima*[86], como si hiciese referencia a más de una, cuando sólo es aplicable a V928[87] (= B1323).

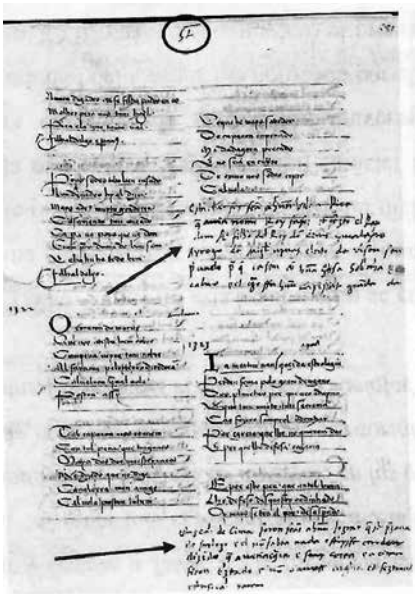

Fig. 30. B, f. 283r

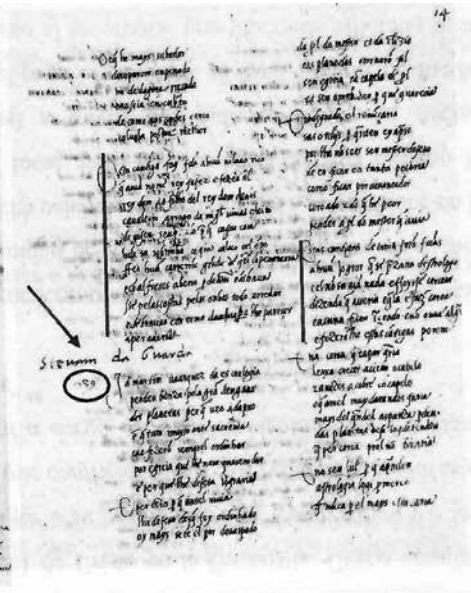

Fig. 31. V, f. 114r

13. Lo que sigue en el f. 303r de B es una lista de números que no llevan ninguna indicación que permita descubrir qué había llamado la atención de Colocci en ellos. De todos modos, intentaremos una revisión somera de las partes de B a las que deberían corresponder:

85. Sobre las connotaciones asociadas a la posición de las *razòs* en relación con las cantigas que comentan, *vid.* Lorenzo Gradín (2003), en particular, para estos casos, pp. 121 y 128.
86. B utiliza también el mismo plural.
87. Recuérdese que es junto a esta donde puede verse la primera ocurrencia de <239>.

a h l m
www.ahlm.es

13.1. El número <215> no aparece referenciado en ninguno de los apógrafos, pero en V sí se hace mención tanto al <214> como al <216> (que también es citado expresamente en el listado). El primero figura en el f. 119r, junto a V751, que se corresponde con B1148a; (f. 246r) el segundo, en el f. 120v, al inicio de V762 (= B1159, f. 248r). Esa zona corresponde a las cantigas de amigo de Johan Zorro, y los espacios en blanco dejados en el final de la col. a y buena parte de la col. b del f. 247v de B (que puede coincidir con el <215> del *Libro*), así como la ausencia de numeración para la composición siguiente, hacen pensar que, posiblemente, B1158 (= V760) está incompleta (e incluso que pueda faltar alguna estrofa al comienzo de B1158bis = V761).

13.2. El <216> debía de contener la producción de Roi Martinz do Casal: dos cantigas de amor, seguidas de tres de amigo y, de nuevo, una cantiga de amor (B1164 = V 767) de la que sólo se reproduce una estrofa (en este caso, sin espacio en blanco a continuación: ¿estaría ya así en el modelo?[88]). Después de esta estrofa, siguen —en los dos apógrafos— lo que parecen cuatro textos independientes[89], que Colocci no numera pero que, a pesar de que no lleven ninguna indicación al respecto, tienen que ser interpolaciones tardías[90], que se insertaron muy probablemente en el espacio que había vacante al final del folio (les sigue la rúbrica atributiva a Juião Bolseiro, con la indicación del folio <217> del *Libro*).

13.3. Igual que en 13.1, tampoco aquí se ha conservado la referencia directa al f. <241>, pero sí al <240> (al lado de V933, f. 148r, que tiene su paralelo en B1326, f. 284r, debajo de la rúbrica atributiva a Johan Fernandez d'Ardeleiro) y al <242> (f. 148v, junto a la rúbrica que señala el comienzo del sector destinado a las cantigas de escarnio[91]). En B, esta indicación empieza en el f. 285r, y, con independencia de que cada autor iniciase o no folio, es probable que la transcripción del tercero de los grandes géneros implicase un cambio de este tipo. Si las indicaciones numéricas son correctas, quieren decir que en los folios 241 y 242 del antecedente solamente figuraban dos cantigas (una de amor y otra de escarnio) de Ardeleiro y dos de escarnio de Men Rodriguez de Briteiros: ¿cada autor en su folio? ¿se ha perdido —o dejado sin copiar en los apógrafos (?)— el f. 241, y por eso no aparece relacionado? En B se advierte que el copista ha encontrado

88. Y, en ese caso, ¿podría ser ese el motivo de que se copiase fuera del lugar que le correspondería (es decir, en el bloque de las cantigas de amor)? ¿O se trata de un texto de autoría diferente?
89. La última va, además, precedida de lo que parece una rúbrica de mano del copista (*outra*), frecuente en los cancioneros del s. xv, pero que no tenemos pruebas de que se utilizase ya en el *Libro di portughesi* para indicar nuevas composiciones de un mismo autor.
90. *Vid.*, entre otros, Ramos (2020: 202-203).
91. No deja de llamar la atención que, justamente antes, se encuentren dos cantigas de escarnio de Men Rodriguez de Briteiros, de quien se conserva también una cantiga de amor correctamente insertada en el sector que le corresponde.

a h l m
www.ahlm.es

dificultades para reproducir algunos versos de la tercera estrofa de B1327 (estrofa que debía de presentar algún deterioro en el antígrafo, puesto que el copista de V, sin indicarlo de ningún modo, sólo transcribió sus dos primeros versos). Pero la confrontación de B y V no nos proporciona indicios seguros del tipo de problema que advirtió Colocci cuando comparó B con su modelo.

13.4. El número <261> aparece dos veces en V: la primera (que, para D'Heur 1974: 10, es un lapsus por <260>), en el f. 170v, dando inicio a V1051 (= B1441, f. 299v), bajo la rúbrica de Pero [Gomez] Barroso[92]; la segunda, en el f. 171v (V1056, correspondiente a B1445, f. 300v). El f. 300v de B (fig. 32) deja en blanco la mitad de la col. b, y Colocci sitúa en esa zona dos de sus marcas características: el ángulo que señala que habría que integrar algo y la *crux desperationis*, indicio de un problema que no es capaz de resolver. Debajo, en el margen inferior, él mismo copia una *razò* que el copista reproduce (suponemos que antes de la intervención del humanista)[93] al final de B1448 (f. 301r: fig. 33), de la que repite luego las dos primeras estrofas[94]:

92. En V, la rúbrica es de mano de Colocci; en B, por el contrario, la transcribe el copista, más completa y sangrada a la derecha de la columna.
93. La rúbrica relativa a B1308 (de Estevan da Guarda), igual que la de B1448 (de Johan de Gaia) «habían sido reproducidas, respectivamente, por los copistas e y a después de cada cantiga, pero Colocci las vuelve a transcribir lo más cerca posible del texto de referencia, si bien por limitaciones materiales obvias se ve obligado a desplazarlas de su lugar original. En ambos casos la intervención del humanista es transcendental, ya que, en el primer caso, elimina un error de repetición del copista e y, en el segundo, completa texto que el copista a había omitido en el proceso de copia por un salto de igual a igual» (Lorenzo Gradín 2003: 127).
94. En V, la *razò* está también pospuesta, pero no presenta ninguna anomalía comparable a la de B, por lo que es posible que la llamada de Colocci al f. 261 de B esté motivada, por un lado, por la ausencia de texto (o la existencia de un roto, emborronamiento, desgaste…) después de B1446 (¿podría eso explicar también que hubiese omitido el número 1447 y hubiese numerado la pieza siguiente como 1448?); y, por otro, por esa duplicación de las dos primeras estrofas de B1448 en el f. 301r. Además, en el f. 301v, parece como si al final de B1449 se iniciase (a juzgar por el espacio dejado luego en blanco) una *fiinda* (no presente en V), de la que sólo se transcribe el inicio.

a h
l m
www.ahlm.es

Fig. 32. B, f. 300v

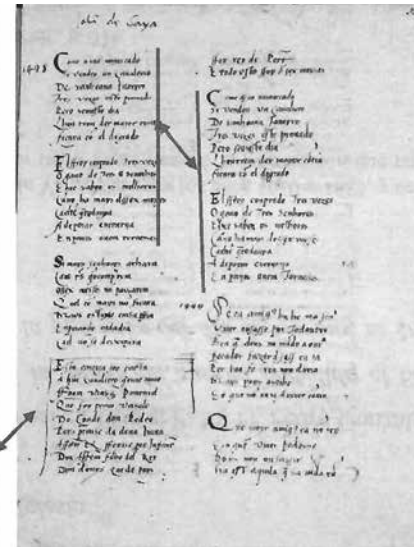

Fig. 33. B, f. 301r

13.5. Una vez más, no localizamos en V (ni en B) el número <287>, pero sí el anterior y el posterior, respectivamente: <286> está junto a V1122, bajo una rúbrica atributiva a Afons'[Eanes] do Coton[95], en el f. 184v (= B1590, f. 334v), y el <288> al comienzo de V1129, en f. 185v (= B1597, f. 336r). El f. 334v de B reserva espacios en blanco, posiblemente para completar texto, en la col. a, antes de una rúbrica atributiva a «Diego Pezelho, jograr», que precede a V1592, y luego deja libre la segunda mitad de la col. b, aunque sin marcas ni anotaciones coloccianas de ningún tipo. A continuación, el f. 335r deja en blanco toda la col. a, y en el margen superior de la col. b presenta la rúbrica atributiva a Pedr'Amigo de Sevilha, debajo de la cual se transcribe B1593; en el f. 335v hay un espacio libre en la parte final de la col. a después de B1594 y otro (suficiente para completar lo que parece el inicio de la tercera estrofa, e incluso para una *fiinda*) en la col. b después de B1595 y antes de la rúbrica atributiva a Pero d'Ambroa. Los huecos (no apreciables en V) podrían coincidir con el f. 286 del *Libro*, por lo que tal vez lo que señala Colocci es que ese folio ha desaparecido, está cortado o roto, o se encuentra en un estado tan dañado que no es posible leer (y reproducir) su contenido.

95. La rúbrica, de mano de Colocci, figura sólo en V, y la cantiga contiene una única estrofa en los dos apógrafos, sin que ninguno de ellos contenga indicios de que falte algo por copiar. En cambio, para B1591, que presenta asimismo una sola estrofa, el copista reservó espacio para transcribir al menos una más.

a h l m
www.ahlm.es

13.6. A diferencia del anterior, el número <292> puede verse una vez en B y dos en V. En B ocupa el lugar habitual en el f. 345r, que comienza con la rúbrica de Pero Viviaez escrita por el copista y dos estrofas que podrían pertenecer a una cantiga a la que faltase, por lo menos, la primera de ellas, puesto que Colocci no sólo no la numera (por eso se identifica como B1616bis[96]) sino que dibuja entre la rúbrica y el texto uno de sus típicos ángulos de integración. En V aparece por primera vez junto al primer verso de la tercera estrofa de V1147 (f. 188v)[97], que se corresponde con B1614 (f. 341v[98]), y, por segunda, al lado de V1153 (f. 189v), doble de B1620 (f. 345v). En B345v, falta[99], en la col. b, la última estrofa —o, tal vez, la *fiinda*— de B1619, una cantiga atribuida a Caldeiron[100] a la que siguen una rúbrica atributiva a Pero Viviaez y B1620, en la que no aparecen debidamente diferenciadas las estrofas II y III (sí lo están, en cambio, en V). Es, pues, posible, que, al igual que en alguno de los casos anteriores, Colocci pretenda señalar en este folio 303r de B que en el *Libro di portughesi* existían ciertos problemas de lectura, debidos a algún tipo de deterioro, o que los copistas habían incurrido en algún error que requería corrección.

En estas páginas hemos pretendido mostrar únicamente algunos ejemplos de cómo un estudioso de lírica trovadoresca a principios del s. XVI realizaba comprobaciones atentas del trabajo realizado por los amanuenses que había contratado y cómo intentaba que las copias reflejasen del modo más fiel posible el original. Para un filólogo actual, el trabajo que llevó a cabo posee un valor incalculable, puesto que, si la pretensión de un editor suele ser la de reconstruir un original perdido a través de una *recensio* de los testimonios conservados y de una *collatio codicum*, no cabe duda de que, si en esta *collatio* se puede contar con toda una serie de observaciones precisas (no siempre fáciles de descifrar) dejadas precisamente por la persona que encargó esas copias a partir de un original (luego desaparecido) que tuvo ocasión de estudiar y de confrontar más o menos detenidamente con los resultados, la labor de reconstrucción dispone de guías auxiliares que pueden proporcionar una ayuda inestimable a los especialistas.

96. El paralelo de este texto en V es V1149bis (f. 189r), copiado como si fuese continuación de la única estrofa conservada de V1149, mientras que en B esa estrofa aparecía en el f. 342r, seguida de espacios y folios en blanco hasta este f. 345r.
97. Para D'Heur (1974: 10), es un lapsus por <291> (que no figura en ningún lugar).
98. De la composición siguiente se copia sólo la *razò* y la primera estrofa, y se deja espacio (en la col. b del f. 342r) para tres estrofas más, de cada una de las cuales se escribe la letra inicial. El copista de V, por su parte, reservó un pequeño espacio, probablemente para la copia, y Colocci (¿o también el amanuense?) situó un ángulo de integración entre esa única primera estrofa y la rúbrica siguiente (Afonso de Coton, de mano del mismo copista).
99. Se escriben solamente las dos primeras palabras.
100. V la atribuye a Pero Viviaez.

a h l m
www.ahlm.es

Referencias bibliográficas

Beltran, Vicenç (1991), «La Leonoreta / fin roseta y la corte poetica de Alfonso XI», *Cultura Neolatina*, 51, pp. 47-64.

Bernardi, Marco (2013), «Angelo Colocci», en Matteo Motolese *et alii* (eds.), *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*. Roma: Salerno Editrice, vol. II, pp. 75-110.

Bernardi, Marco (2014), «Una lettura cinquecentesca del *Decameron*: testimonianza indiretta di un affine dell'autografo Hamiltoniano», en Sandro Bertelli y Davide Cappi (eds.), *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio. Studi sugli autografi in volgare e su Boccaccio dantista*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 349-407.

Bernardi, Marco (2017), «Una lettera inedita dal sacco di Roma: Qualche novità su Colocci, il «libro di portughesi» e il libro Reale», *Critica del testo*, 20/2, pp. 71-104.

Bernardi, Marco (2020), «Gli studi e i canzonieri romanzi di Angelo Colocci», en Franco Pignatti (ed.), *La poesia in volgare nella Roma dei papati medicei (1513-1534), Atti del Convegno di studi. Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo (26-27 febbraio 2019)*. Roma: Roma nel Rinascimento, pp. 1-34.

Bologna, Corrado (1999), «Colocci e l'Arte (di 'misurare' e 'pesare' le parole, le cose)», en Rosanna A. Pettinelli (ed.), *L'umana compagnia. Studi in onore di Gennaro Savarese*. Roma: Bulzoni, pp. 369-407.

Bologna, Corrado y Bernardi, Marco (eds.) (2008), *Angelo Colocci e gli studi romanzi.* Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.

Brea, Mercedes (2009a), «Angelo Colocci e la lirica romanza medievale», en Furio Brugnolo (ed.), *La lirica romanza del Medioevo: storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società di Filología Romanza, (Padova-Stra, 27 settembre-1 ottobre 2006)*. Padova: Unipress, pp. 615-626.

Brea, Mercedes (2009b), «*Vos que soedes en Corte morar*, un caso singular», en Mercedes Brea (ed.), *Pola melhor dona que fez Nostro Senhor. Homenaxe a Profesora Giulia Lanciani*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 97-113.

Brea, Mercedes; Fernández Guiadanes, Antonio y Pérez Barcala, Gerardo (2021), *As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia (nº 4 de la serie ArGaMed, eISSN 2695-3951, en http://www.cirp.gal/w3/argamed/).

Corral Díaz, Esther (2008), «Las notas coloccianas en el cancionero profano de Alfonso X», en Bologna/Bernardi (2008), pp. 387-404.

D'Heur, Jean-Marie (1974), «Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais. Contribution à la Bibliographie Géneral et au Corpus des Troubadours», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 8, pp. 3-43.

a h l m
www.ahlm.es

Fernández Guiadanes, Antonio (2016), «Dúas notas sobre a transmisión manuscrita da lírica profana galego-portuguesa», en Esther Corral, Elvira Fidalgo Francisco y Pilar Lorenzo Gradín (eds.), *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 369-375.

Fernández Pousa, Ramón (1959), «Cancionero gallego de Joán Airas, burgués de Santiago», *Compostellanum*, 4, pp. 75-114.

Ferrari, Anna (1979), «Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10 991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (materiali e note problematiche)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 14, pp. 25-140.

Gonçalves, Elsa (1976), «La Tavola Colocciana *Autori portughesi*», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 10, pp. 387-448.

Gonçalves, Elsa (2016 [1983]), recensión a Anna Ferrari, «Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10 991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (materiali e note problematiche)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 14, pp. 27-142; en *Romania*, 104, pp. 403-12. Recogida en Gonçalves (2016), pp. 89-98.

Gonçalves, Elsa (1984), «Quel da Ribera». *Cultura Neolatina*, 44, pp. 219-224.

Gonçalves, Elsa (1994), «O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneiros trovadorescos galego-portugueses», en Ramón Lorenzo (ed.), *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, vol. VII, pp. 979-990.

Gonçalves, Elsa (2016 [2006]), «*Triplici correctus amore.* A propósito de uma nota de Angelo Colocci no Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa», *Cultura Neolatina*, 66/1-2, pp. 83-104. Recogido en Gonçalves (2016), pp. 405-423.

Gonçalves, Elsa (2016 [2007]), «Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 8, pp. 1-27. Recogido en Gonçalves (2016), pp. 501-533.

Gonçalves, Elsa (2016), *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, ed. por João Dionísio, Henrique Monteagudo e Maria Ana Ramos. A Coruña: Real Academia Galega.

González, Déborah (2020), «Cancioneros manuscritos y *mise en texte*. La *fiinda, en acabamento de sas cantigas*», *Zeitschrift für romanisches Philologie*, 136/3, pp. 833-871

Lanciani, Giulia (2004), «Repetita iuvant?"», en *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural*

a h l m
www.ahlm.es

en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 137-143.

Lorenzo Gradín, Pilar (2003), «Las *razos* gallego-portuguesas», *Romania*, 121, pp. 99-132.

Lorenzo Gradín, Pilar (2008), «Colocci, los *lais* de Bretanha y las rúbricas explicativas de B y V», en Bologna/Bernardi (2008), pp. 405-429.

Marcenaro, Simone (ed.) (2012), Pero Garcia Burgalés, *Canzoniere. Poesie d'amore, d'amico e di scherno*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.

Mettmann, Walter (ed.) (1981), *Afonso X, o Sábio, Cantigas de Santa Maria*. Vigo: Xerais.

Oliveira, António Resende de (1994), *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.

Ramos, M.ª Ana (2005), «*Mise en texte* nos manuscritos da lirica galego-portuguesa», en Rafael Alemany, Josep Lluis Martos y Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congres Internacional de l'Associacio Hispanica de Literatura Medieval*. Alicante: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, vol. III, pp. 1335-1353.

Ramos, Mª Ana (2020), «Cancioneiros e textos imprevisíveis», en Déborah González (ed.), *Lírica galego-portuguesa. Lingua, sociolingüística e pragmática*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 195-231.

Rio Riande, Gimena del (2010), «Rótulos y follas: las rúbricas del Cancioneiro del rey Don Denis», en Mariña Arbor y Antonio Fernández Guiadanes (eds.), *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 195-223.

Rodiño Carames, Ignacio (1997), «Diogo Gonçalvez de Montemor-o-Novo: un exemplo de acrecentamento postrobadoresco nos cancioneiros galego-portugueses», en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociacion Hispanica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, vol. II, pp. 1297-1314.

Rodiño Caramés, Ignacio (1998), «Fernand' Eanes e a súa troba (V 387). Edición crítica», en Carmen Parrilla *et alii* (eds.), *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos (A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996)*. A Coruña: Universidade da Coruña, vol. II, pp. 565-581.

Rodríguez, José Luis (1980), *El cancionero de Joan Airas de Santiago. Edición y estudio*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (Verba, anexo 12).

a h
l m
www.ahlm.es

Tavani, Giuseppe (1965), «Considerazioni sulle origini dell'*arte mayor*», *Cultura Neolatina*, 25, pp. 15-33.

Tavani, Giuseppe (1988), *Ensaios portugueses. Filologia e Linguística*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda.

Tavani, Giuseppe (2008), «Le postille di collazione nel canzoniere portoghese della Vaticana (Vat. lat. 4803)», en Bologna/Bernardi (2008), pp. 307-314.