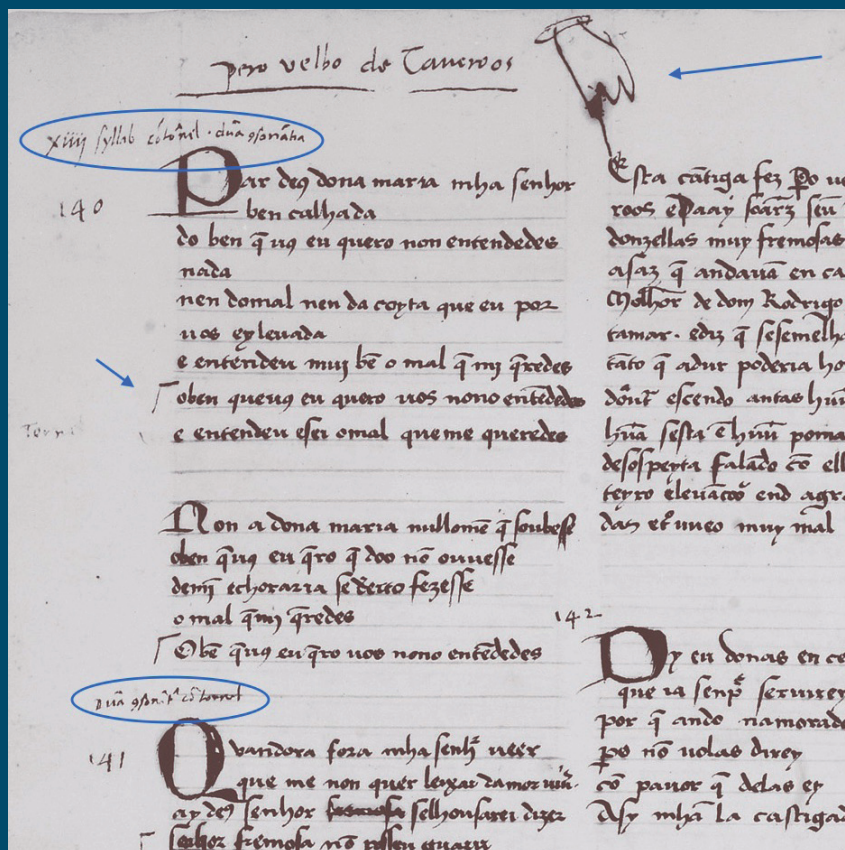


As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

Mercedes Brea

Antonio Fernández
Guiadanes

Gerardo Pérez
Barcala



ArGaMed 4/2021
eISSN 2695-3951

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneros galego-portugueses

Mercedes Brea

Antonio Fernández
Guiadanes

Gerardo Pérez
Barcala

XUNTA DE GALICIA

Secretaría Xeral de Política Lingüística
Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades

Secretario xeral de Política Lingüística

Valentín García Gómez

Coordinador científico do CIRP

Manuel González González

Coordinadora do proxecto Arquivo Galicia Medieval

Pilar Lorenzo Gradín

Directora da colección

Déborah González

© Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades

Santiago de Compostela, 2021

Rúa de San Roque, 2. 15704 Santiago de Compostela
Tfno. +34 881 996 152 Fax. +34 881 996 140
Enderezo electrónico crpih@cirp.gal
<http://www.cirp.gal>

Autores: Mercedes Brea, Antonio Fernández Guiadanes, Gerardo Pérez Barcala

Título: As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneros galego-portugueses

Este traballo monográfico corresponde ao número 4
da revista *ArGaMed. Arquivo Galicia Medieval*

eISSN: 2695-3951

Este volume é resultado do proxecto de investigación
PID2020-113491GB-I00, financiado polo Ministerio de Ciencia e Innovación

In memoriam
Elsa Gonçalves
Giulia Lanciani
Giuseppe Tavani

Sunt bona, sunt quaedam mediocria, sunt mala plura
quae legis hic: aliter non fit, Auite, liber.

(Marcial, Epigramas I, 16)

Sumario

Actividade e intereses culturais de Angelo Colocci	9
1. Colocci e os cancioneros medievais	12
1.1. <i>Lírica occitana</i>	12
1.2. <i>Lírica italiana</i>	15
1.3. <i>Lírica galego-portuguesa</i>	17
1.4. <i>Consideracións finais</i>	20
2. Os intereses lingüísticos e literarios de Angelo Colocci	22
2.1. <i>Ideas lingüísticas</i>	24
2.2. <i>Intereses literarios</i>	29
As anotacións coloccianas en B e V	32
1. Notas “organizativas”	34
2. Notas relativas á lingua	53
3. Notas relacionadas coa literatura	71
3. Anotacións coloccianas	138
1. Anotacións sobre B	138
2. Anotacións sobre V	205
Bibliografía citada	208

Este libro iniciou a súa andaina hai case tres décadas, cando comezamos a interesarnos polas múltiples e diversas anotacións que Colocci foi espaxando polo *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal* (B) e as poucas que deixou tamén sobre o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (V), e pensamos que podía ser útil transcribilas e estudalas na súa totalidade. Non tardamos en decatarnos –sobre todo a medida que nos íamos adentrando na relativamente abundante bibliografía que xa daquela había que consultar sobre o notable humanista– de que non se trataba dun caso excepcional, porque varias bibliotecas, moi en particular a Biblioteca Apostolica Vaticana, atesouran unha boa cantidade de manuscritos (e tamén algúns impresos) que foron da súa propiedade e que están tanto ou máis “manoseados” por el que B e V, amén dunha colección de *zibaldoni* repletos de comentarios e observacións sobre aspectos moi variados e que se caracterizan, en xeral, pola súa absoluta falta de organización (son apuntamentos soltos, bosquejos máis ou menos breves de traballos nos que parecía estar interesado, pero que cambian de asunto e referentes continuamente). Por outra parte, poucas veces ofrece unha caligrafía coidada, xa que máis ben parece ter prisa en deixar constancia dalgunha idea ou dalgún dato que atopa para volver sobre eles; dito doutro modo, son unha especie de “promemoria” destinada a si mesmo, non a outros, polo que escribe de xeito apresurado, o que non sempre permite ler cunha mínima seguridade o que eses documentos conservaron.

Coa inestimable axuda dun proxecto (PB94-0642) financiado –entre 1995 e 1998– polo Ministerio que naquel momento era responsable das convocatorias competitivas en materia de investigación, puidemos realizar varias estadias na Biblioteca Vaticana, examinando volumes de distinto formato e tamaño que tiñan relación con Angelo Colocci e que nos permitiron apreciar o seu interese pola lírica trobadoresca occitana (os seus *lemosini*), pero tamén polos poetas italianos, desde os sicilianos ata Dante e Petrarca (o Vat. Lat. 4823 é unha auténtica xoia por moitos motivos), así como a súa afección por elaborar índices de todo tipo (índices de cancioneros, por exemplo), en particular índices de palabras, e mesmo algún vocabulario bilingüe, como o provenzal-italiano construído a partir do Vat. Lat. 4796, unha copia que preparou para el Bartolomeo Casassaglia de varias composicións de Arnaut Daniel e Folquet de Marselha, acompañadas dunha tradución interlinear ao italiano que lle permitise entender unha lingua que Colocci aínda non coñecía.

A paixón que espertou en nós o coñecemento desta riqueza de materiais –en parte xa estudados, en parte desatendidos ata aquel momento, pero non tanto hoxe– desviou por un

tempo a nosa atención do obxectivo inicial de intentar atopar explicación ás apostilas deixadas, sobre todo, en B (as de V son moito menos numerosas), pero tamén nos permitiu coñecer un pouco mellor o seu método (que semella máis ben “falta de método”, pero que, dalgunha maneira, existe) de traballo e os seus intereses principais. Ao mesmo tempo, levounos de maneira natural a entrar en contacto con outros investigadores (italianos, na súa maior parte) cos que coincidiamos non só en congresos senón tamén na propia Biblioteca Vaticana (os mesmos bibliotecarios nos advertían, nalgunha ocasión, que un volume que solicitabamos estaba reservado por outra persoa), entre os que ocupa un lugar destacado o Prof. Corrado Bologna, ao que se sumou máis tarde un daquela doutorando noviño, Marco Bernardi, que, baixo o seu maxisterio, acabaría converténdose na actualidade nun dos mellores coñecedores da inxente obra de Mons. Angelo Colocci. Co Prof. Bologna decidimos organizar un encontro científico romano-compostelán, que el fixo posible en maio de 2002 na Università La Sapienza, no que se discutiron moitos problemas relacionados con algúns dos intereses coloccianos e que, dalgún xeito, serviu de xermolo inicial a unha das monografías fundamentais (polo menos, na bibliografía producida na primeira década do s. XXI) sobre o noso humanista. Froito dun laborioso traballo de investigación e da coidadísima e esforzada coordinación de Corrado Bologna, que contou coa colaboración entusiasta de Marco Bernardi, o libro *Angelo Colocci e gli studi romanzi*, que foi publicado en 2008 na colección “Studi e testi” da Biblioteca Apostolica Vaticana, acollía unha serie de achegas de enorme interese para a comunidade científica; os coordinadores revisaron con esmero os contidos, a organización, os índices, e encargáronse tamén de que non faltase unha “Bibliografía colocciana essenziale”, de tal modo que o volume puidese servir de faro para guiar calquera investigación posterior sobre tan destacada personalidade.

Houbo intentos prometedores de levar a cabo proxectos conxuntos entre Roma e Santiago, que se viron temporalmente interrompidos polo peche temporal da Biblioteca Vaticana, pero tamén por ter fracasado algunhas solicitudes de financiamento e, de maneira especial, pola precariedade laboral que foi levando os investigadores máis novos por outros sendeiros, mentres os máis veteranos se vían arrastrados en direccións diverxentes.

En calquera caso, o camiño percorrido proporcionounos novas informacións e permitiunos dispoñer dunha máis abundante bibliografía, que acabaron sendo un acicate para retomar o estudo das notas de B e V nun momento en que as circunstancias se volveron un pouco menos desfavorables: as primeiras aproximacións foran feitas directamente sobre o orixinal de V e o facsímile de B, con comprobacións puntuais sobre o orixinal en Lisboa, pero nos últimos tempos Gerardo Pérez Barcala gozou dun contrato postdoutoral da Xunta de Galicia para levar a cabo, durante dous anos, unha investigación (ben é certo, centrada noutro argumento) na BNP, o que lle permitiu sacar tempo para revisar unha vez máis o orixinal de B (especialmente, para mirar e remirar os *loci difficiliores*), polo que cómpre agradecer a axuda facilitada en todo

momento polo persoal da Sala de Reservados; e a propia BNP colgou na súa páxina web unha magnífica reprodución dixitalizada do cancionero. O pulo final veu dado pola concesión dun proxecto (FFI2015-68451-P) financiado polo MINECO para construír unha nova base de datos (PalMed, en www.cirp.gal) coas transcricións paleográficas de todos os testemuños da lírica galego-portuguesa, unha base de datos que non se limita a transcribir os textos senón que pretende dar conta de todas as particularidades que afectan a cada un deles, entre as que, obviamente, non poden faltar as anotacións coloccianas.

Este volume consta de dúas partes complementarias: un estudo introdutorio, que procura explicar ata onde nos é posible a tipoloxía destas *marginalia*¹, e unha táboa na que, seguindo a orde dos cancioneros, se proporciona a transcripción, acompañada dunha proposta de edición, de todas e cada unha das notas atopadas², precisando a súa localización no folio e o elemento ao que consideramos que fan referencia, que pode ser –segundo o tipo de apostila de que se trate– unha cantiga ou unha palabra ou grupo de palabras; no primeiro caso, indícase o número da composición en cuestión, e no segundo a(s) secuencia(s) precisa(s) coa(s) que entendemos que se relacionan.

Naturalmente, non podemos esquecer a débeda contraída con todos os estudosos que nos precederon e que deixaron resoltos moitos dos problemas ou proporcionaron interpretacións dignas de ser tomadas en consideración, polo que pedimos excusas se involuntariamente esquecemos incluír algunha referencia bibliográfica (posiblemente, por ter xa tan asimilado o seu contido que o fixemos noso sen pretendelo); cómpre engadir, neste sentido, que puxemos máis atención en comentar lecturas ou interpretacións non coincidentes coas nosas que en repetir aquelas coas que concordamos plenamente ou que non parecen ofrecer dificultades significativas, do mesmo xeito que demos preferencia a traballos recentes que xa tiveron en conta os producidos con anterioridade en lugar de procurar unha case imposible exhaustividade bibliográfica. Por outra parte, estamos convencidos de que o maior mérito que podería acadar este traballo é o de incitar a outros estudosos a revisar os nosos erros e a emendalos con maior acerto.

1 Queda, pois, claro que non reproducimos nin comentamos as rúbricas nin ningún outro dos contidos dos cancioneros transcritos por Colocci, senón só as anotacións complementarias que el vai facendo nos distintos folios.

2 Non tomamos en consideración, entre as notas, nin a numeración que Colocci fai de folios e cantigas nin tampouco os díxitos que remiten aos números de folio do antecedente, aspecto este último do que nos ocuparemos noutro lugar.

MENCIÓN DE AUTORÍA: O presente volume é froito do traballo conxunto e continuado dos tres autores. Non obstante, a fin de que poida ser avaliada de xeito individual a achega de cada quen, faise constar que Gerardo Pérez Barcala é responsable do capítulo 1 e do apartado 3 do capítulo 2, Antonio Fernández Guiadanes do apartado 1 do capítulo 2 e Mercedes Brea do apartado 2 do capítulo 2. A transcripción e edición das apostilas colocianas que figuran nas táboas foron realizadas por separado, e logo confrontadas, por Gerardo Pérez Barcala e Antonio Fernández Guiadanes, mentres que Mercedes Brea (que é, polo tanto, a única responsable dos criterios menos acertados) se encargou dunha clasificación desas apostilas totalmente convencional, así como das notas ao pé que acompañan as táboas.

1. Actividade e intereses culturais de Angelo Colocci

Moi poucos anos antes da súa morte, Colocci lamenta nunha carta que “io pensavo che gli studi miei, la gloria mia che nasceria dagli studi e lettere fosse l’ultimo riposo mio, ed io morirò che non si vedrà cosa alcuna di me”³. Se interpretamos literalmente estas liñas tantas veces reproducidas polos estudiosos que se achegaron á figura deste humanista, parece que realmente tiña intención de elaborar un traballo grandioso que lle daría una fama perenne; e non deixa de ser certo que tal obra nunca chegou a ver a luz, nin en vida do seu autor nin con carácter póstumo, polo que se podería pensar que morreu “á grafo”⁴. Non obstante, nada máis lonxe da realidade, pois, aínda que non chegou a organizar e redactar un estudo completo sobre ningún dos temas que tanto lle interesaban, deixou tal cantidade de notas soltas (agrupadas en varios códices⁵ conservados na Biblioteca Apostolica Vaticana) e tantas apostilas sobre manuscritos e impresos da súa propiedade⁶ que, case cinco séculos despois da súa morte (1549), continúa suscitando o interese de moitos romanistas⁷ en non menor medida que os seus máis ilustres contemporáneos, precisamente pola dificultade de estruturar dalgún xeito o seu pensamento (e de entender a súa caligrafía⁸), pero, sobre todo, polo atinado das súas múltiples e variadas observacións de carácter lingüístico e literario⁹.

3 Vat. lat. 14869, fol. 9v. Cítase a partir da reprodución de Lattès (1972: 254).

4 Non totalmente, en calquera caso, porque si publicou unha *Apologia di Serafino Aquilano* (Colocci 1503), ademais de varios poemas nos *Coryciana* (Pallai 1524) e outras coleccións. E, máis de dous séculos despois da súa morte, as súas poesías en latín e italiano foron recollidas e editadas por Lancellotti (1772).

5 A modo de exemplo, pode verse o Vat. lat. 4831, a miscelánea editada e comentada por Bernardi (2008b), con contidos de interese fundamentalmente literario, algúns deles cun relativo fio condutor; ou o Vat. lat. 4817, que contén relevantes anotacións lingüísticas, editadas e estudadas por Cannata (2012).

6 Un elenco bastante completo dos dous tipos de “escritos” figura en Bernardi (2013). Este autor complementou tamén a presentación xeral de Bologna (2008) cun minucioso traballo de pescuda para intentar reconstruír a biblioteca colocciana (Bernardi 2008a), no que dá conta das diversas contribucións anteriores doutros investigadores centrados no mesmo asunto (polo que non nos detemos xa en enumeralas aquí).

7 Especialmente, daqueles que asumiron “il compito avvincente e spesso proficuo di dipanare, da una matassa intricatissima di indizi, qualche filo che permetta di ricostruire a poco a poco la fisionomia di una personalità che dovette contribuire da protagonista alla tessitura del variopinto arazzo di una stagione della cultura tra le più vivaci e feconde della storia occidentale” (Bernardi 2020: 33-34).

8 É descrita por Debenedetti (1986 [1904]: 169) como “nervosa e pesante, irregolare e senza ombra d’eleganza, se non forse quell’apparente vaghezza che nasce dalla spezzatura e dalla rapidità”.

9 Ocupouse tamén de preparar a edición de poetas contemporáneos, que el mesmo patrocinaba e revisaba, seleccionando e corrixindo amplamente os orixinais, como se pode comprobar a través dos testemuños manuscritos (ás veces, autógrafos)

A súa biografía foi redactada no s. XVII por Federico Ubaldini, conservada no cód. Barb. lat. 4882 e publicada por Fanelli (1969), autor á súa vez de varios traballos de referencia sobre Colocci, recollidos na súa maior parte en Fanelli (1979)¹⁰.

Aínda que Lancellotti adianta a data ata 1467, parece máis probable que Angelo Colocci nacesse en 1474, en Jesi¹¹, no seo dunha familia de rancio avoengo, polo que foi armado cabaleiro en 1483. Dado que os avatares da súa biografía poden ter certo interese en relación coa actividade filolóxica que debeu de ocupar unha boa parte do seu tempo nalgúns períodos, repasaremos algúns datos significativos da súa vida que contribuíron sen dúbida a facer del “un uomo non volgare” (Couceiro / González 1984).

O primeiro deles foi unha revolta dos baróns de Jesi en 1486, que provocou a entrada en prisión de seu pai e que Angelo tivese que exiliarse en Nápoles, onda o seu tío Francesco, que fora nomeado gobernador de Ascoli. A estadía napolitana resultaría moi frutífera¹², pois alí se introduciu con facilidade nun importante cenáculo literario (a Accademia Pontaniana¹³) do que formaban parte escritores como Giovanni Pontano ou Jacopo Sannazaro (cos que volvería coincidir noutras ocasións)¹⁴, e tamén Benedetto Gareth, chamado Cariteo, que deu a coñecer a Colocci un cancioneiro provenzal (M) da súa propiedade, o cal, á súa morte, sería adquirido polo noso humanista (cf. *infra* 1.1.).

que se conservan coa obra dalgúns deses poetas e nos que as intervencións da man de Colocci son numerosas (cf. ao respecto Campana 1972).

- 10 Estas dúas obras son un punto de partida imprescindible para calquera que se aproxima a estudar a figura de Angelo Colocci, xunto con Debenedetti (1995 [1911 e 1930]), as *Atti del Convegno* (1972) e Bologna / Bernardi (2008). Un resumo recente da súa biografía pode verse en Cannata (2012: 14-18).
- 11 Curiosamente, a mesma cidade na que vira a luz en 1194 o emperador Federico II, aínda que non hai indicios de que iso puidese influír no seu interese polos *Siculi*.
- 12 É posible que tamén comezase entón o seu coñecemento da cultura ibérica que impregnaba a corte, aínda que a literatura que se difundía debía de ser case exclusivamente a que utilizaba a lingua catalá ou a castelá (Gesiot 2016). De feito, en Bernardi (2020: 5) pode verse unha relación dos libros de “área ibérica” (incluídos algúns en español e catalán) que Colocci posuía, así como dos mencionados nos diversos inventarios bibliográficos que elaborou.
- 13 O seu fundador fora, a mediados do s. XV e baixo o patrocinio de Alfonso V de Aragón, Antonio Beccadelli, polo que inicialmente foi bautizada como Porticus Antonianus. Despois da morte deste, en 1471, pasou a estar presidida por Giovanni Pontano (de aí o cambio de nome). É a máis antiga de Italia, logrou reunir unha importante biblioteca e pasaron por ela os escritores máis importantes da época [<https://www.accademiapontaniana.it/cenni-storici/>; última consulta: 11/05/2020]. Para máis información sobre esta Academia, *vid.* Furstenberg-Levi (2016).
- 14 Ao respecto da importancia deste período na traxectoria vital de Colocci, coméntase en Fanelli (1969: 11, n. 20) que “Il soggiorno del C[olocci] nel regno di Napoli presso la corte aragonese fu il fattore più importante della sua formazione culturale ed a quell’ambiente rimase legato per tutta la sua vita continuando a coltivarvi, pur lontano, le numerose amicizie che vi aveva stretto negli anni della sua giovinezza. Probabilmente quasi tutti gli accademici furono suoi amici”. Sobre as personalidades coas que Colocci entrou en contacto neste ambiente, é de consulta obrigada a contribución de Bernardi (2008d).

De Nápoles, Angelo pasou a Roma, onde adquiriu pronto fama de literato e de mecenas¹⁵. Desempeñou cargos diversos na Administración, que, xunto coas rendas das súas propiedades nas Marche¹⁶, lle permitiron vivir comodamente. Ademais de aprender grego, afecionouse a coleccionar todo tipo de antigüidades, desde estatuas a xoias (camafeos, pedras preciosas, etc.), medallas e moedas, reliquias de santos... e libros¹⁷. En 1513 adquiriu uns terreos no Colle Pincio e fixo construír neles unha casa, que foi enchendo con todos eses tesouros e na que creou uns xardíns marabillosos adornados coa súa colección de estatuas gregas e romanas (entre elas, probablemente o famoso “pé romano” que servía como unidade de medida). Estes *horti colocciani* convertéronse nunha auténtica “academia”¹⁸ (probable recordo da xuvenil experiencia napolitana) pola que pasaron todas as personalidades da época, un lugar de encontro, estudo e intercambio de pareceres entre os humanistas máis ilustres:

Les *Horti colotiani* situés au pied du Pincio, dans la partie sud des anciens jardins de Salluste, étaient, avec ceux de Blossio Palladio et du mécène allemand Hans Goritz –Corycius pour les humanistes– un des lieux de réunion préférés de l’Académie romaine. Dans sa maison et ses jardins que rendaient célèbres les ruines de l’aqueduc de l’Aqua Virgo qui les traversait, Colocci avait amassé des sculptures antiques et des inscriptions romaines. L’agrément de ces *Horti* et la richesse de ces collections furent célébrés à l’envi par tout ce que la Rome de Léon X et de Clément VII possédait de poètes latins [...] (Lattès 1931: 308).

Despois de enviuar en 1518 dun matrimonio –posiblemente de conveniencia– sen fillos, meteuse de cheo na vida da Curia Romana, na que gozou do favor de todos os Papas, moi en particular de León X, do que foi Camareiro e Secretario. Despois deste, Adriano VI nomeouno gobernador de Ascoli Piceno, e, aínda que a súa presenza nesta cidade foi máis ben breve¹⁹, deulle ocasión de coñecer a Matteo Bonfini, e –talvez grazas a el– a obra de Cecco d’Ascoli (1269-1327), a quen atribuíu o mérito de elevar ao rango de lingua literaria a *picena*, que Dante consideraba unha das máis desagradables de Italia.

15 Sobre a actividade poética e editora de Colocci, pode verse un resumo actualizado en Bernardi (2020: 30-32).

16 En 1517, sufriu aquí importantes perdas, a causa do saqueo de Jesi por parte de Francesco Maria della Rovere, pero resarciuse delas mediante o que percibía polos cargos que detiña en Roma.

17 E non só de poesía, pois tamén estaba interesado en tratados técnicos, moi especialmente no de arquitectura de Vitruvio. De feito, non se relacionaba só con estudiosos da lingua e da literatura, senón que tamén formaban parte do seu círculo personaxes como Fra Giocondo (entre outras cousas, editor de Vitruvio) e artistas como Rafael (cf. Rowland 1994), como sinala C. Bologna: “Credo di poter asserire che alla fonte vitruviana Colocci bevve le prime gocce di questa liquida corrente, riemorsa nei suoi anni dopo lungo scorrimento carsico, capace di collegare parole e cose, opere d’arte e ritmi, retorica ed estetica, ‘ordini’ dell’architettura e *genera dicendi* della poetica classica” (Bologna 1999: 391).

18 “Passeggiando pensavano meglio –parrebbe– gli umanisti” (Bologna 1999: 379). Lémbrese, precisamente por ser unha obra contemporánea a Colocci e que el tivo que coñecer, o fresco de Rafael nas estancias papais que representa a Academia ateniense.

19 As loitas internas desta cidade non eran do agrado de Colocci, pouco inclinado á política, polo que buscou a maneira de retornar a Roma o antes posible.

O Papa seguinte, Clemente VII, confirmoulle un dereito de reserva sobre o bispado de Nocera en 1523²⁰, pero Colocci prestou menos atención ás súas obrigas diocesanas que á súa rica vida intelectual en Roma. En 1527, co saqueo de Roma, experimentou un forte revés, pois non só se pensaba que estivo dúas veces en prisión²¹ senón que perdeu unha boa parte da súa fortuna (incluídos moitos dos seus amados libros²²) e viu arder a súa casa e outras propiedades que posuía en Roma. Estes acontecementos levárono a retirarse durante uns anos en Jesi, sen que deixase de velar pola publicación de moitas obras importantes da época.

Paulo III confirmoulle en 1534 o bispado de Nocera, pero (excepto entre os anos 1541 e 1543, nos que parece que si estivo nesa cidade) optou por residir en Roma xa ata a súa morte. Os seus restos foron logo sepultados en Jesi, e as súas posesións²³ pasaron a descendentes do seu tío Francesco (Fanelli 1979: 43, n. 51) e á Biblioteca Vaticana, á que a maior parte dos seus libros²⁴ chegaron, polo menos, en tres momentos diferentes (Bernardi 2013: 76-77)²⁵.

1. Colocci e os cancioneiros²⁶ medievais

1.1. *Lírica occitana*

Non sabemos se o cancionero provenzal M (BNF, fr. 12474)²⁷ foi o primeiro co que Colocci estivo en contacto, pero parece máis que probable –polo que se deduce dalgunha mi-

20 Daba noticia sobre unha asignación do cargo Berra (1927), pero, en realidade, o bispado estivo nas mans de Guarino Favorino ata o ano 1537 (cf. Bernardi / Bologna / Pulsoni 2007: 211-219).

21 A noticia foi rectificada e precisada por Bernardi (2017a: 42-50), que considera –a partir do estudo de documentos en boa parte inéditos– que, nese período, Colocci estivo a maior parte do tempo fóra de Roma (en Jesi, primeiro; en Orvieto, logo).

22 Non está claro cantos logrou recuperar, pois, ademais de esconder unha parte deles na súa casa, encargárase de repartir caixas de libros entre algúns dos seus amigos para que llos custodiasen (cf. Bernardi 2017a e 2017b).

23 Tivera un fillo natural, pero morreu antes ca el (en 1544 ou 1545). Sobre este fillo (para algúns, adoptivo e non biolóxico), véxanse os interesantes datos e reflexións de Bernardi / Bologna / Pulsoni (2007).

24 Precisamente o que é obxecto principal deste estudo acabaría, despois de varias peripecias, na Biblioteca Nacional de Portugal, e o cancionero provenzal M na Biblioteca Nacional de Francia. Algunhas outras obras están hoxe dispersas noutras bibliotecas (Bernardi 2013).

25 A ardua tarefa de determinar os volumes que formaban parte da biblioteca de Colocci foi obxecto de interese de numerosos especialistas, cando menos desde Lattès (1931), e vese axudada polos inventarios autógrafos do propio humanista que conteñen a relación de libros de que era propietario (cf. Bologna 2008) e aos que Bernardi vén dedicando imprescindibles contribucións (cf. Bernardi 2014a, 2016, 2017a). Para un *status quaestionis* sobre a situación editorial deses elencos bibliográficos de Colocci, cf. Bernardi (2020: 2, n. 4).

26 Facemos nosa a salvidade manifestada por Bernardi (2020: 4, n. 10): “Il termine potrà risultare improprio se associato a raccolte non sempre organiche e ben strutturate, tuttavia qui lo si impiegherà per semplici ragioni di brevità, pur nella consapevolezza che la definizione concettuale del termine ‘canzoniere’ è ampiamente dibattuta dalla critica”. Este recente traballo de Bernardi actualiza, mellora e amplía considerablemente a información proporcionada, entre outros, en Brea (2009a).

27 Sobre este códice, cf., especialmente, Asperti (1989) e Zuffèrey (1991).

siva²⁸— que tivo ocasión de coñecerlo durante a súa estada en Nápoles, e por iso se apresurou a adquirírllo á viúva do seu propietario, Cariteo, pouco despois da morte deste en 1514, a pesar da oposición mostrada abertamente por certas personalidades (como o marqués de Montesarchio ou a marquesa de Mantua) que tamén desexaban facerse con el e que, en calquera caso, permanecese en Nápoles²⁹. Non está claro se a recepción por Colocci de M é anterior, contemporánea ou posterior ao seu escrito (de 1514 ou 1515) a Pietro Summonte pedíndolle que intentase atopar unha tradución “in lingua nostra volgare facta per lo bon ms. Chariteo [...] de le rime di Folchetto di Marsiglia, la quale era in un poco di quaderno in quarto di foglio”. A historia é ben coñecida: Summonte responde en xullo de 1515 escusándose por non dar atopado tal tradución, pero ofrecéndolle, en compensación, un traballo que lle encomenda a un sobriño de Cariteo, Bartolomeo Casassagia, bo coñecedor da lingua dos *trobadors* coma seu tío. O resultado deste traballo é o Vat. lat. 4796³⁰, que se tería elaborado a partir dunha copia parcial de M, hoxe non conservada e realizada antes da saída de Nápoles do cancionero³¹, e que contén, ademais dunha carta do propio Casassagia (f. 8v)³² explicándolle a metodoloxía seguida (unha tradución “de verbo ad verbum como per M. Pietro Summontio mi fu ordinato”), a copia, con tradución interlinear en italiano, de varias composicións de Arnaut Daniel³³ e Folquet de Marselha.

28 Un dos moitos traballos que aínda están sen facer, e que podería ofrecer novas informacións (ou corroborar datos xa coñecidos), é a compilación e edición do epistolario completo de Colocci, tanto das cartas que recibiu (conservadas parcialmente entre os seus fondos) como das que remitiu, en particular todas aquelas que fan calquera tipo de referencia á súa biblioteca e aos seus intereses lingüísticos e literarios.

29 Interesante información ofrece ao respecto a carta enviada a Colocci por Pietro Summonte o 28 de xullo de 1515 e relacionada co encargo feito polo remitente a Casassagia para satisfacer a demanda de Colocci de atopar unha tradución de Arnaut Daniel e Folquet de Marselha realizada por Cariteo: “tanta è la sete, che adesso e cresciuta di questo libro di Poeti Limosini, che da ogni banda mi biasmano, como quello che ho facto uscire da questa città una cosa si rara”. A misiva, conservada no Vat. Reg. 2023, fols. 352rv e 355r, foi publicada por Lancellotti (1772: 91-95), e reproducida logo por De Lollis (1889: 459) e Debenedetti (1995 [1911]: 299-301), por onde se cita.

30 Segundo a referida carta de Summonte, o códice está organizado en “tre quaderni in quarto di foglio, et sono in tucto charte xxx et insemi vi mando letera del medesimo traductore, persona certo oltra lo ingegno modestissima et digno nepote di tal zio” (Debenedetti 1995 [1991]: 300). Sobre este manuscrito e o traballo desenvolvido a partir del por Colocci, cf., entre outros, De Lollis (1889: 459-462), Blanco Valdés / Domínguez Ferro (1994), Brea (1998), Brea / Fernández Campo (1998), Corral Díaz / Fernández Campo (2000) e, sobre todo e de modo inescusable, o imprescindible Debenedetti (1995 [1911]: 75-77, 123-126, 349-350).

31 Cf. De Lollis (1889: 462), Debenedetti (1995 [1911]: 125), Corral Díaz / Fernández Campo (2000: 731). Outra copia incompleta de M, coñecida como *g*² (Bologna, Bibl. Univ. 1290), foi elaborada polo propio Casassagia (sobriño de Cariteo, como foi indicado) para o marqués de Montesarchio cando o cancionero xa estaba en Roma en mans de Colocci, segundo estudou Careri (1993).

32 Reprodúcese en Debenedetti (1995 [1911]: 301).

33 En realidade, a última delas (*Era sabra s'a ges e cortezia*) é, con maior probabilidade, da autoría de Guiraud lo Ros, pero en M aparece atribuída a Arnaut Daniel (T, pola súa parte, asígnaa a Folquet de Marselha, *f* a Raimon Jordan, e en O aparece como anónima).

Colocci debeu ler atentamente M, que chamou *lemosini* e *lemosin da Cariteo* en dous dos seus inventarios (Vat. lat. 4817, fols. 210r e 196r), e deixou nel³⁴ apostilas de todo tipo³⁵, pero tamén encargou unha copia en papel (talvez para un estudo máis a fondo? cf. Bologna 1993), o Vat. lat. 3205 (coñecido como *g^l*)³⁶. E tivo ocasión de consultar outros cancioneros provenzais (cabe pensar que nalgúns casos puido ser só o índice, pero na maioría deles debeu de ter acceso directo aos códices) e de confrontar con algún deles o seu estimado *libro di limosini*³⁷. Grazas aos contactos con outros ilustres humanistas que formaban parte do seu círculo máis inmediato, Colocci puido coñecer outros cancioneros dos que aqueles eran propietarios, como K (BNF, fr. 12473, anteriormente Vat. lat. 3204, nas mans de Pietro Bembo³⁸), A (Vat. lat. 5232) ou a copia deste A^a (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XIV.49)³⁹, N (New York, Pierpont Morgan Library, M.819) –que debeu pertencer a Mario Equicola⁴⁰ e que Colocci consultou de forma efectiva⁴¹– e tamén a súa copia N² (Berlin, Staatsbibliothek, Phillipps 1910)⁴², así como, polo menos, outro cancionero (identificado por Colocci como *liber Marii*), probablemente desaparecido⁴³. O mo-

34 Tamén as deixou, naturalmente, sobre o Vat. lat. 4796 (Corral Díaz / Fernández Campo 2000).

35 Cf., sobre todo, De Lollis (1889), Debenedetti (1986 [1904] e 1995 [1911]: 72-75, 103-104, 112-113, 127-130, 183-185, 210-211, 213-214, 218-219), Gutiérrez García / Pérez Barcala (1999), Pérez Barcala (2000, 2007, 2008, 2011a, 2011b).

36 Sobre esta copia de M, supervisada polo propio Colocci, cf. Debenedetti (1995 [1911]: 86-87, 90, 94, 98, 109, 111, 117-118, 251, 276, 288), así como Bologna (1993: 546; 2001: 107).

37 Pódese seguir o rastro dos cancioneros provenzais que Colocci chegou a coñecer a través de anotacións, cartas e outros documentos, pero tamén estudando as notas de *collatio* que deixou en M. Cf. Bernardi (2020: 7-13) e Pérez Barcala (2011b).

38 No marco da elaboración dunha antoloxía da lírica provenzal que nunca chegou a ver a luz e que constitúe “uno dei primi tentativi, se non il primo in assoluto, di ‘edizione critica’ di lirica provenzale” (Pulsoni 2000: 54), K era para Bembo o *codex optimus*, “visto che all’epoca si riteneva che fosse stato posseduto e postillato da Petrarca” (*ibidem*). Para os contactos de Bembo cos trobadores occitanos, cf. tamén Pulsoni (1992); con respecto a K, cf. Meliga (2001).

39 Sobre este asunto, e sobre a relación desta copia cun índice contido no Vat. lat. 4820, cf. Bologna (1989) e Lupo (1992).

40 Unha carta enviada polo marqués de Mantua (Federico Gonzaga) ao seu embaixador en Roma o 4 de decembro de 1525 (reproducida por Debenedetti 1995 [1911]: 303) é sumamente esclarecedora ao respecto do préstamo de libros entre estes humanistas: en 1525, pouco despois da morte de Equicola, varios volumes seus estaban nas mans (probablemente porque llos deixara o propio Equicola) de Giangiorgio Trissino, e o marqués de Mantua, que pasara a ser o depositario deses libros (algúns deles debían de pertencer xa á súa biblioteca), encarga ao seu embaixador que os recupere. Ao mesmo tempo, autoriza a que Benedetto Porto preste os libros *lemosini* dese fondo a Angelo Colocci, sempre que sexa “ad uno ad uno, cioè quando ve ne restituisca uno li ne daretì un altro e procurarete di ricuperarli copiati che saranno”. Cf. Bernardi (2020: 11-12).

41 Así o demostra Careri (2017).

42 Copia que tamén ten que ver con Giulio Camillo (Bologna 1989); cf. así mesmo Zufferey (1987: 65).

43 Careri (2018) propón identificar ese cancionero con aquel do que Colocci sacou anotacións conservadas no Vat. lat. 4817 (fols. 39v-40v), baixo a denominación *libro di Equicola / Chanson d’amors*, anotacións que xa foran estudadas por Debenedetti (1995 [1911]: 252-255). A ese cancionero poderían corresponder tamén os fragmentos contidos nos fols. 281r-286v do Vat. lat. 7182, que Debenedetti (1995 [1911]: 254-255) identificara coa sigla *n* e Zufferey (1987: 153-156 e 338-343) como *e*.

tivo fundamental do seu interese por consultar todos os cancioneros provenzais dos que tiña noticia debía de ser o de poder confrontalos con M, se ben non queda claro se só buscaba variantes textuais ou pretendía localizar composicións que non figurasen en M para engadilas á copia que encargou deste (*g* = Vat. lat. 3205), que non presenta neste sentido diferenzas apreciables. Cabe a posibilidade de que, entre os seus proxectos, figurase o de publicar ou ben M ou ben unha antoloxía de trovadores provenzais.

1.2. *Lírica italiana*

Pero, se Colocci traballou arreo coa lírica provenzal, moita máis atención prestou aínda á italiana⁴⁴. Bernardi (2020: 14) proporciona un elenco dos manuscritos coñecidos que conteñen poesía italiana medieval, pero tamén contemporánea a Colocci –así como algunhas pezas da súa autoría–, que lle pertenceron, ademais dunha lista dos que aparecen mencionados nos diversos inventarios que se conservan da súa biblioteca (e que, en moitos casos, cita con frecuencia nas súas apostilas ou nos seus *zibaldoni*), entre os que figuran varios que non chegaron aos nosos días.

Entre os conservados⁴⁵, ocupa un lugar preferente o cancionero italiano V (Vat. lat. 3793)⁴⁶, así como a súa copia (*V^a* = Vat. lat. 4823), que é moito máis ca unha simple copia⁴⁷, xa que contén na súa primeira parte (fols. 1–26) composicións procedentes dun cancionero perdido, *Cino in 4^o con Selvagio*, probablemente copiado do *Libro d’Augubio*⁴⁸; e nos fols. 446–

44 E non só á composta en italiano, senón tamén á produción en latín dos grandes autores do s. XIV e á que estaba en voga na súa época.

45 Mencionaremos de pasada o Barb. lat. 4076, autógrafo dos *Documenti d’amore* de Francesco da Barberino (sinalado por vez primeira por Bernardi 2020: 14 e 22–23), porque un dos índices de palabras recollidos no Vat. lat. 3217 é precisamente o de Barberino; os outros son os dos *Siculi* –é dicir, o seu Vat. lat. 4823 (cf. *infra*)–, Petrarca e Re Roberto, se ben, en realidade, este último debe de corresponder ao *Trattato delle volgari sentenze sulle virtù morali* di Graziolo Bambaglioli (Bernardi 2020: 22).

46 Parece ser a este ao que se refire como *Libro volgare de varie romanze in perg. scr.*, no inventario contido no Vat. lat. 3958, fols. 184r–196r, e como *sicilian in foglio*, no do Vat. lat. 4817, fol. 196rv. Sobre este cancionero, cf. Antonelli (2001).

47 Na táboa do Vat. lat. 4823 que elabora Bernardi (2020: 20–21) pódese apreciar claramente cal é a aportación de Colocci ao Vat. lat. 3793. Pero non se trata só de que o Vat. lat. 4823 conteña textos que non poderían figurar no seu modelo por ser posteriores; tanto ou máis importante é o feito de que foi utilizado como depositario de numerosas notas de todo tipo, de referencias a cancioneros perdidos e, sobre todo, de indicios claros do seu intento de organizar un canon que se presenta como exemplo da idea colociana de “libro lirico totale” (Bologna 1993: 578), porque neste códice pode apreciarse un “processo di innesto di materiali lirici antichi in un progetto di poetica ‘petrarchistica’ ed insieme [la] costruzione di un canone di *auctores* moderni quali dialettici ‘continuatori’ della produzione lirica antica” (*ibidem*: 567).

48 Deste códice incorporou a *tavola* nos fols. 476r–477v do propio Vat. lat. 4823; á súa vez, o índice da sección de “Cino con Selvagio” figura nos fols. 473r–474r, e no fol. 323r do Vat. lat. 3217, a *tavola* de “Selvagio” (sen Cino). Sobre o *Libro d’Augubio* e sobre *Salvaggio*, cf., entre outros, Barbi (1915: 62–77) e Bologna (1993: 568–579; 2001: 112–113, 141–143).

449 textos extraídos “Ex libro Francisci Petrarce .C. Maziatoste”⁴⁹. Nun dos elencos autógrafos dos seus libros (Vat. lat. 3217, fol. 329rv), figura un *Libro de Ragona*, que debe de corresponderse coa *Raccolta aragonese*⁵⁰, e noutro do mesmo tipo (Vat. lat. 4817, fol. 196rv) un *Libro Reale*⁵¹, que non son os únicos dos que se pode atopar mención tanto nos listados de libros elaborados directamente polo noso humanista (a maioría deles)⁵² como no que se levou a cabo da biblioteca de Fulvio Orsini (na que entraran a formar parte varios libros de Colocci) ou cando se incorporaron á Biblioteca Vaticana.

Tampouco faltan neses inventarios referencias a Dante⁵³: *il convito di Dante* (no elenco do Vat. lat. 3958, fols. 184r-196r), *so. di Dante stampati ... Dante mio* (Vat. lat. 3903, fols. 222r-227r), *Dante canzone* (Vat. lat. 4817, fols. 210r-211v), libros dos que non se sabe practicamente nada⁵⁴.

En calquera caso, o seu ben máis prezado podería ser o Vat. lat. 4787, que contén os *Rerum vulgarium fragmenta* e os *Triumph* de Petrarca, e que, por ser copiado directamente pola man do seu pai, Colocci cita no Vat. lat. 4817, fol. 210r como *Petrarcha de mio padre*⁵⁵. De todos os modos, como Petrarca era un foco de atención e estudo permanente, sábese que esa copia non foi a única que tivo á súa disposición⁵⁶; así, se ben son moitas as dúbidas de

49 Para a identificación deste libro cun manuscrito custodiado pola Cornell University Library de Ithaca (Rare Bd. MS 4648 n° 22), cf. Bernardi / Bologna / Pulsoni (2007: 206-209) e Bologna (1993: 578).

50 A modo de resumo, cf. Papp (2009). Este mesmo libro é citado en notas de colación e apostilas no Vat. lat. 4823, e posiblemente se refira tamén a el (á sección destinada aos sonetos) a indicación *So. di Aragonia* que figura noutro inventario autógrafo (Vat. lat. 3903, fols. 222r-227v).

51 Sobre este, cf. Bernardi (2017b) e Costantini (2008).

52 A táboa comparativa entre o Vat. lat. 4823 e o Vat. lat. 3217 que ofrece Bernardi (2020: 20-21) permítelle entrecruzar datos que o levan a interesantes deducións. Por facer referencia a un cancionero perdido, lembraremos aquí a identificación do que chama abreviadamente *Canzonere di Messer Antonio* (que figura con denominacións diversas en varios dos inventarios conservados da biblioteca colocciana) cunha sección do códice vaticano Chig. M. IV. 79 (*ibidem*: 24-29).

53 E tamén a Boccaccio. Así, por exemplo, no Vat. lat. 3217, fol. 329rv, figuran: *Boccaccio in Dante e Nimphe del Boccaccio in Rima*. Por outra parte, Bernardi (2020: 22) logra identificar o texto ao que corresponden as listaxes de palabras contidas nos fols. 333r-336v do Vat. lat. 3217, que non levan epígrafe atributivo, coa epístola consolatoria de Boccaccio a Pino de' Rossi.

54 No Vat. lat. 7182 poden verse unhas *Canzone morali di Dante Aligeri*, pero copiadas con certo desorde. E hai un índice dantesco (“Dante n'è fatta tavola”) no Vat. lat. 3217, fols. 315rv, que presenta certas coincidencias con outro (“Dante nel libro delle epistole d'Ovidio”) conservado no Vat. lat. 4823, fols. 474v-475v (Bernardi 2020: 15-16).

55 É un “libro di modeste dimensioni e caro a Colocci perché eredità familiare (appartenne a suo padre), dove per generazioni vennero anche annotati eventi che riguardarono la casata” (Bernardi 2020: 17, n. 61). Para os problemas de lectura do item no inventario, cf. Bernardi (2017a: 100, n. 262).

56 Ademais do acceso ao códice petrarquesco ao que Colocci se refire como *Liber Mazzatoste*, do que tomou textos incluídos nos fols. 446r-449r do Vat. lat. 4823 (cf. *supra*) e co que cotexou a copia petrarquesca do seu pai (o Vat. lat. 4787), o humanista menciona no inventario do Vat. lat. 4817, fols. 210r-211v (editado por Bernardi 2017a), “item dui mei”. De feito, nin sequera é seguro a qué exemplar de Petrarca remite o índice de palabras contidas no Vat. lat. 3217, aínda que é probable que non sexa a un manuscrito senón –como se sinala arriba– a unha edición impresa por Aldo Manuzio, probablemente a de 1514 ou a de 1521 (Brea 2008: 248; Bernardi 2020: 18).

que lle puidese pertencer nalgún momento, é seguro que coñeceu o autógrafo dos *Rerum vulgarium fragmenta* (Vat. lat. 3195)⁵⁷, e debeu posuír polo menos un (talvez máis) exemplar dalgunha das edicións aldinas, quizais a de 1514 –preparada por Pietro Bembo– ou a de 1521, que a reproduce⁵⁸.

1.3. *Lírica galego-portuguesa*

En maior ou menor medida, este interese de Angelo Colocci polas líricas italiana e occitana (na que alcanzaba a ver o punto de arranque que supón para o desenvolvemento da siciliana e da toscana) era compartido polo extraordinario grupo de intelectuais humanistas que se movían pola Roma da época. Non obstante, o iesino parece ser o único que, ademais, acertou a descubrir a existencia dunha tradición diferente, a galego-portuguesa, que mantiña estreitas relacións con toda esa produción que tanto se afanaban en estudar e que, polo tanto, era merecedora da súa atención, porque todas xuntas configuraban unha complexa rede de afinidades métricas e temáticas que, partindo dos trovadores provenzais, chegaba aos sicilianos e aos toscanos⁵⁹ por unha banda, e aos galego-portugueses, por outra⁶⁰:

nenhum documento nos informa directamente acerca das motivações da curiosidade de Colocci pela poesia medieval da Península Ibérica, da qual parece ter sido estudioso solitario. Podemos, no entanto, ver neste interesse a faceta do “filólogo románico” capaz de estabelecer confrontos entre as três líricas em língua romance: a mãe provençal e as filhas sículo-toscana e galego-portuguesa (Gonçalves 1993a: 164).

Descoñecemos como chegou a ter coñecemento desta tradición e se tivo ou non ocasión de intentar (coma nos outros casos) adquirir algún cancionero antigo; a única información segura é unha anotación que figura no fol. 204v do Vat. lat. 4817: “Messer Ottaviano di messer Lactantio ha il libro di portughesi. Quel da Ribera l’ha lassato”, ademais das claras (lamentablemente, tamén sucintas en exceso) referencias aos *portughesi* que se poden atopar

57 Aparece no inventario contido no Vat. lat. 3903, fols. 222r-227r como *Petrarca di mano propria* (cf. Bologna 1999: 391; Bernardi 2020: 17, n. 64). O que non está tan claro é se tivo acceso directo a el por mediación de Bembo arredor de 1544 (cando Bembo logrou adquirilo) ou moito antes, cando o códice estaba nas mans dos Santasofía (Belloni 2004); en calquera caso, poderían combinarse ambas noticias: puido gozar máis del nos últimos anos da súa vida, pero coñecía e consultábao desde unha época moi anterior (tamén Bembo traballara co autógrafo petrarquesco desde, polo menos, 1501), se prestamos atención a unha anotación que figura no fol. 121r do Vat. lat. 4817: “Gaspar di Santa Sophia a l’original del Petrarca” (Bernardi / Bologna / Pulsoni 2007: 200-202).

58 Ademais, Bernardi (2008b: 81-87) puido relacionar un bo número de anotacións conservadas no Vat. lat. 4831 cunha das edicións venecianas do Petrarca latino, a de Simone da Lovere (1501) ou a de Simone Bevilacqua (1503).

59 Aos toscanos pola dobre vía que supón, por unha parte, o coñecemento directo dos provenzais e, pola outra, as pegadas destes na corte de Federico II, ata culminar na obra poética que se convertera en foco de atención de todos os humanistas da época, a de Petrarca.

60 Non temos, en cambio, indicios de que coñecesen (ou, polo menos, de que estudasen) tamén a produción dos *trouvères* franceses.

en dous dos seus inventarios autógrafos de libros conservados no mesmo Vat. lat. 4817, un no fol. 196 e outro no fol. 210r, así como unha nova mención a “Octavian Ribera” no fol. 211v (formando parte do mesmo inventario que a segunda das referencias anteriores)⁶¹ e unha curiosa chamada de atención no fol. 223r do Vat. lat. 3903 (“A che tempo fu re don Denis de Portugallo”). A maiores, o Vat. lat. 3217 conserva da súa man unha das *tavole* que tanto lle gustaba confeccionar, baixo o epígrafe *Autori portughesi*⁶² (fols. 300-307), e no Vat. lat. 7182⁶³ pode verse unha copia dos *lais de Bretanha*⁶⁴ (fols. 276r-278r) presentes na parte inicial de B, despois dunha fragmentaria *Arte de trovar*, parcialmente transcrita polo propio Colocci⁶⁵.

Do atento estudo dos nomes contidos na nota referida ao *libro di portughesi* do fol. 204v do Vat. lat. 4817, Gonçalves (1984) propón identificar a “Lactantio” con Lattanzio Tolomei, embaixador de Siena ante Clemente VII, e a “quel da Ribera” con Antóníu Ribeiro, secretario persoal dese Papa, á vez que supón que Ribeiro puido deixar en mans dun Messer Octaviano (probablemente, outro personaxe da Curia) o códice cando partiu para Portugal en 1525⁶⁶. O dato ten interese tamén en relación coa cronoloxía das copias realizadas a partir dese *libro di portughesi* (e mesmo co sistema empregado a tal fin por Colocci) e con todo o proceso de tradi-

61 Posto que estes datos figuran todos no mesmo códice, o Vat. lat. 4817, pode non ser inoportuno lembrar algúns datos relacionados con el: (a) non podemos datalo, entre outras razóns porque pode conter cadernos escritos en épocas diferentes, pero hai no seu interior algúns elementos que remiten a ca. 1528; (b) é un dos *zibaldoni* coloccianos con maior información de tipo lingüístico e literario, desde notas sobre diversas linguas románicas ou sobre a métrica latina medieval e apuntamentos para redactar unha historia da poesía ata un extracto do *De vulgari eloquentia* e indicacións sobre a *lingua comune*. O seu contido foi estudado atentamente, entre outros, por Debenedetti (1911), Bianchi (1990), Bologna (1993, 1999, 2001) e, de maneira particular (para as notas lingüísticas), Cannata (2012); pode verse así mesmo un resumo dos aspectos máis relevantes en Bernardi (2008a: 56-59).

62 Con case total seguridade, o índice de B; cf. Gonçalves (1976).

63 Neste manuscrito figura tamén unha copia do Vat. lat. 4796 (cf. *supra*), incluída a carta de Casassaglia: os textos de Arnaut Daniel e Folquet de Marselha, coa súa tradución interlinear, reproducense entre os fols. 287-294 e 305-325 respectivamente, mais o códice acolle tamén a transcripción das traducións italianas (sen os textos provenzais) entre os fols. 295-303 (para Arnaut) e 326-333 (para Folquet). O Vat. lat. 7182 contén, así mesmo, fragmentos de composicións occitanas que parecen depender do cancionero G (cf. Zufferey 1987: 153-156; Bernardi 2020: 17, n. 60), entre as que figura unha versión ao provenzal de catro versos dunha canción de cruzada de Conon de Béthune (D’Heur 1963).

64 Para a tradición manuscrita destes textos cf., ademais do estudo clásico de Pellegrini (1929), a contribución de Lorenzo Gradín (2016), que serve tamén de compendio ás achegas anteriores.

65 Para esta cf., sobre todo, D’Heur (1975) e Tavani (1993 e 1999b).

66 En datas recentes, Bernardi revisa a anotación colocciana poñéndoa en relación con cartas de Tebaldeo e Ripanti a Colocci dos anos 1527 e 1528, para concluír que “varrà la pena di considerare, almeno sul piano delle ipotesi, che anche il «Libro di portughesi» e il *Libro reale* potessero essere non volumi di cui nel 1527-1528 Colocci aveva sentito parlare e che desiderava procurarsi o almeno studiare, bensì opere già possedute (o già avute a disposizione), delle quali ora, nella forzosa diaspora libraria più o meno direttamente imposta dalle truppe cesaree alla sua collezione, egli si affanna a ritornare padrone” (Bernardi 2017b: 102).

ción manuscrita da lírica galego-portuguesa⁶⁷, así como da sorte que puido correr o cancionero, do que non se volveron ter noticias⁶⁸.

Hai, pois, constancia de que Angelo Colocci logrou que lle prestasen un *libro di portughesi* (que a crítica tende a identificar co *Livro das Cantigas* mencionado no testamento do conde D. Pedro de Barcelos⁶⁹) do que se descoñecen as características, e de que encargou dúas copias diferentes dese cancionero: a que se conserva na Biblioteca Apostolica Vaticana (V = Vat. lat. 4803), e outra que foi adquirida pola Biblioteca Nacional de Portugal (B = Cod. 10991, antes coñecida como Colocci-Brancuti polo nome dos seus posuidores identificados)⁷⁰. Non deixou de chamar a atención dos estudosos que fosen dúas as copias procuradas, cando só realizou unha tanto do seu Vat. Lat. 3793 como do cancionero provenzal M. Pero está claro que hai diferenzas notables entre os tres casos: (a) a tradición galego-portuguesa é a única da que parece que non chegou a posuír ningún cancionero “orixinal” e para a que tampouco dispoñemos de información directa relativa á circulación doutros cancioneros que puidese consultar; (b) polo que respecta aos occitanos, é posible que só lle pertencesen M e a súa copia (*g^l*), pero está probado que si tivo acceso a diversos cancioneros cos que confrontar o seu, e non se pode descartar por completo (algún caso hai) que non chegase a facer copia (total ou parcial) dalgún deles; (c) canto aos italianos (incluído Petrarca), é evidente que tivo na súa biblioteca varios libros (nalgúns casos, tamén copias totais ou parciais doutros) cos que traballaba atentamente cando intentaba confeccionar o seu canon poético.

Tendo en conta todo o anterior, só cabe facer elucubracións, porque non resulta fácil demostrar empiricamente ningunha das hipóteses formuladas. Pode admitirse que B e V sexan dúas copias daquel *libro di portughesi* (a comparación entre elas induce claramente a pensalo) – realizadas directamente a partir del ou a través de copias intermedias?⁷¹– e mesmo que unha delas fose concibida para ser compartida con alguén, pero non está claro se foron realizadas

67 En particular, en relación coa dependencia que se establece entre ese *libro di portughesi* e os dous códices que Colocci mandou confeccionar e que constitúen a coñecida rama α da tradición manuscrita da lírica galego-portuguesa. Entre a bibliografía básica sobre as propostas e discrepancias relativas a este proceso, cf., sobre todo, D’Heur (1974 e 1984), Ferrari (1979 e 1991), Gonçalves (1993c, 2007) e Tavani (1967b, 1979, 1999a).

68 Puido ser destruído durante o saqueo de Roma, pero tamén puido volver (completo, ou só algunha parte del) a Portugal. De ser así, o fragmento de cantigas de D. Denis atopado por Sharrer na Torre do Tombo (D) podería ser o único resto recuperado polo momento (sobre a relación de D con B e V, cf. Fernández Guiadanes 2016), a non ser que pertencese a outro códice con características moi similares.

69 Para Marcenaro o *Livro* “sarà stato un canzoniere forse più scarno, o addirittura un *Liederbuch* individuale [...], magari entrato nella tradizione come fonte tarda del collettore α [= o arquetipo dos cancioneros coloccianos]” (Marcenaro 2016: 582-583). Para a súa identificación cunha **Recompilación tardía* da lírica galego-portuguesa que segue ás realizadas previamente nas cortes de Afonso X e D. Denis, cf. Monteagudo (2019a e 2019b).

70 Para V, cf. Ferrari (1993c); e para B, cf. Ferrari (1979, 1991 e 1993b).

71 Esta é, como se adiantou na n. 67, a cuestión máis debatida no establecemento do *stemma* da tradición manuscrita da lírica galego-portuguesa.

contemporaneamente, dividindo o modelo en fascículos para encomendalos a copistas diferentes, de maneira que o traballo avanzase máis rápido⁷², ou se unha é anterior á outra (e, neste caso, cal foi a orde seguida). Por outra parte, aínda que as anotacións de Colocci sobre V son moitas menos que as efectuadas sobre B, deixou claros indicios do seu traballo cos dous códigos (en particular con B, que debeu de ser un libro de estudo persoal), polo que non resulta tan obvio que un deles (probablemente, V) estivese destinado a outra persoa. Tavani supuxera a presenza en Roma de dous cancioneiros (moi semellantes entre si), de modo que Colocci encargara primeiro a copia dun (V) e logo, ao comprobar que o outro era máis completo, mandara copiar este tamén; lamentablemente, non vemos trazas nin nos seus inventarios de libros nin nesas apuntamentos persoais espallados en moitos *zibaldoni* que proporcionen verosimilitude a esta hipótese. En calquera caso, é evidente que levou a cabo algún tipo de *collatio*, ben entre B e V, ben entre cada un deles e o seu antecedente (admitindo que fose o mesmo), e a última aportación de Tavani (2008) neste sentido induce a supoñer, polo menos, que se copiou primeiro V e que B puido ser un encargo posterior, motivado pola falta de textos e polos “erros” detectados⁷³, coa intención de dispoñer dunha copia mellor, que lle permitise levar a cabo os seus estudos de maneira máis fiable⁷⁴.

1.4. *Consideracións finais*

Como resumo de todo o exposto neste apartado, reproducimos un parágrafo de Bernardi que dá conta dos cancioneiros “vulgares” que estiveron en mans de Angelo Colocci:

Come credo emerge piuttosto chiaramente da quanto detto finora, per quanto riguarda l'interesse di Colocci per la poesia lirica, egli dovette avere a sua disposizione, anche se probabilmente in momenti diversi del proprio percorso intellettuale, un consistente numero di canzonieri antichi: almeno due canzonieri iberici (B e V), sei canzonieri occitanici disponibili in originale, in copia o per *excerpta* e per tempi variabili di consultazione (M, K, A, N, N², più il libro equiciliano di Guillaume Féraud de Glandèves, probabilmente testimoniato dai frammenti n/e nel Vat. lat. 7182,

⁷² Ferrari (1979) propón o emprego dun sistema de copia “alla pecia”, que explicaría que V sexa copiado todo el por un único copista, mentres que en B participan seis mans diferentes. Polo contrario, Tavani prefere supoñer que “entrambi sono stati eseguiti alla macchia, utilizzando nel caso di B i menanti della Vaticana (nonostante che “Scrittori ci sono pochi”, e non fosse “lor lecito a scriver per altri” [Ferrari (1979: 44)]), nei (rari) momenti in cui erano liberi dalle mansioni ufficiali, e non alla pecia, ma alternando le mani di scrittura secondo le disponibilità del momento, e avvalendosi, per V, di un copista contrattato, per così dire, a tempo pieno” (Tavani 2008: 313-314).

⁷³ Froito do traballo dun copista “ignaro della lingua dei testi che trascriveva, abbastanza disordinato e distratto da tralasciare interi testi –lui che lavorava *ad volumina*–, e di prendere non di rado abbagli di una certa consistenza nello scioglimento dei compendi o nella abbreviatura di segmenti dati per esteso, e in genere correttamente, nell’altro canzoniere” (Tavani 2008: 314).

⁷⁴ “Resta comunque a mio avviso che Colocci ha lavorato su V in due tempi: in un primo momento lo ha collazionato con un codice “altro” rilevando le carenze del canzoniere da lui già fatto trascrivere; in un secondo momento, fatta eseguire una copia di quest’altro codice (l’attuale B), su questa copia esegue una seconda collazione, per stabilire le corrispondenze tra i due manoscritti ora in suo possesso e verificarne analogie e diversità” (Tavani 2008: 313).

ff. 281r-286v), una decina circa di canzonieri italiani, tra quelli conservati e quelli parzialmente ricostruibili (il Vat. lat. 3793, il *Libro Reale*, *Cino*, il *Libro d'Augubio*, *Selvaggio*, un libro con le «Canzone di Dante», il *Libro di Latino*, il *Canzoniere di Messer Antonio* e il *Libro di Ragona*), diverse raccolte petrarchesche, tra cui –almeno per un certo periodo di studio– il celebre autografo Vat. lat. 3195 (Bernardi 2020: 33).

Mencionamos de forma reiterada que, á parte do pracer que podía obter da lectura destes cancioneiros, queda patente que para el eran, tamén, obxecto de estudo⁷⁵ e que continuamente establecía confrontacións e comparacións entre eles⁷⁶. Non estará, pois, de máis engadir que o seu estudo non se limitaba á produción lírica sen máis, senón que dispoñía de numerosos tratados teóricos como punto de referencia explícita ou implícita, que estarían ao seu alcance mentres traballaba e que, como calquera investigador actual, recurriría frecuentemente a eles para buscar explicacións, diverxencias ou confirmacións ás observacións que lle suxería a análise atenta das composicións en distintas linguas románicas.

En Bernardi (2008a e 2013) pódese atopar unha relación suficiente das obras de consulta que figuraban na súa biblioteca, pero entre elas non queremos deixar de citar, polo menos, dúas, pola estreita relación que manteñen co corpus lírico e cos seus propios intereses: por unha parte, o *De Amore*, de Andreas Capellanus, que compendia o código poético que dá sentido á *fin'amor*, pero que non parece que circulase moito pola Roma da época; pola outra, o *De vulgari eloquentia*, de Dante, fundamental na súa procura dunha *lingua comune*.

Con respecto ao *De Amore*, Bernardi (2008b) mostra ás claras como, seguindo o seu método habitual, Colocci levou a cabo máis dunha lectura do mesmo; entre outras cousas, os fols. 7-12 do Vat. lat. 4831 conteñen unha mestura de apuntamentos tomados nunha primeira ollada rápida ao texto con outros que os completan combinando asociacións de ideas que lle viñan á memoria⁷⁷. De todos os modos, non parece que lese directamente o texto latino, senón máis ben unha “vulgarización” que Bernardi (2006 e 2008c) identifica como vinculada á familia do manuscrito Riccardiano 2318. Para o noso humanista, consciente –ou, polo menos, intuín-doo– de que esa obra formaba parte da cultura dos trovadores provenzais e dos poetas sicilia-

75 *Vid.*, entre outros, Bernardi (2010). De feito, é probable que unha parte do seu interese polos trovadores galego-portugueses se debese, precisamente, á existencia dunha “lingua comune a poeti di origini linguistiche e geografiche magari diverse, la cui tradizione lo incuriosiva perché lo riconduceva alla sua esperienza quotidiana e dunque alla sua coscienza linguistica” (Cannata 2012: 56).

76 “Quel che più conta è che tutto questo materiale dimostra come Colocci ebbe una conoscenza di quei canzonieri non da collezionista, ma piuttosto da filologo e ricercatore (come prova anche l'intensa attività postillatoria che ne screezia le pagine): la perizia che dovette acquisire per questa via diede frutti di cui probabilmente si giovarono i contemporanei. Ma non solo: nell'umanista jesino lo studio dei poeti antichi e coevi alimentò una produzione poetica in proprio, che in alcuni casi sortì esiti nient'affatto disprezzabili” (Bernardi 2020: 33).

77 Colocci “scorse con attenzione e integralmente i primi due libri di questo testo [*De Amore*], ma, nell'annotare, ora copiò fedelmente, ora –e più frequentemente– sunteggiò rapidamente, ora impiegò le due modalità per parti diverse dello stesso paragrafo” (Bernardi 2008b: 56-57).

nos e toscanos, o *De Amore* supoñía un material precioso, porque podía axudalo a comprender mellor os textos líricos que encarnaban esa conceptualización do amor⁷⁸.

Canto ao *De vulgari*, o fol. 284 do Vat. lat. 4817 reproduce un fragmento da obra dantesca, en concreto todo o capítulo IX e parte do X do libro II⁷⁹. Debenedetti pregúntase se isto pode representar o que resta dunha (perdida) copia completa do tratado ou se é un simple extracto tomado dalgún exemplar que pasou polas súas mans. Sexa como sexa, resulta evidente que Colocci (igual que, entre outros, Bembo) coñeceu ben o *De vulgari* enteiro porque así o demostran as súas apostilas, sobre todo, no Vat. lat. 3793 ou en M, ademais de, por exemplo, as reflexións contidas no Vat. lat. 4817 relativas aos dialectos italianos; pero esta parte conservada nun códice colocciano é particularmente importante (e iso explicaría o interese por telo moi ao seu dispor) porque –como foi xa advertido por Debenedetti (1986 [1904])– está dedicada a un dos aspectos que o (pre)ocupaban intensamente: os segredos técnicos da estrofa, da canción, difíciles de ser asimilados por utilizar unha terminoloxía totalmente nova nese proceso de cambio da métrica latina ao cómputo silábico e a rima. É sabido que Colocci accedeu ao tratado dantesco a través de Giangiorgio Trissino, que era propietario dun exemplar da obra (o ms. 1088 da Biblioteca Trivulziana de Milano) que deu a coñecer a Colocci, e tamén a Bembo⁸⁰, cada un dos cales fixo unha copia do *De vulgari*: a de Bembo consérvase íntegra na Biblioteca Vaticana (Reg. lat. 1370) e da de Colocci só chegaron a nós eses fragmentos mencionados⁸¹.

2. Os intereses lingüísticos e literarios de Angelo Colocci

De todo o exposto de xeito esquemático no apartado anterior, é doado deducir que Colocci foi un estudoso intelixente de poesía (ademais de cultivador dela), que deixou gran cantidade de notas de moitos tipos diferentes, tanto sobre os cancioneiros cos que traballou como

78 De feito, analizando os apuntamentos coloccianos relativos ao *De Amore* no Vat. lat. 4831, Bernardi (2008c: 131-132) pon de manifesto “la sistematicità con cui Colocci lesse il testo. La lettura si svolse probabilmente in due tempi: nel primo fu piuttosto veloce e diede origine ad una serie di appunti rapidi e in molti casi oscuri e incompleti [...]; nel secondo tempo procedette dal punto a cui lo aveva condotto la prima scorsa data al testo fin quasi al termine del secondo libro, poi tornò indietro per completare gli appunti sulle parti già frettolosamente viste del primo [...]; giunto nuovamente al termine del primo, saltò al fondo del secondo per recuperare un giudizio d’amore non ancora annotato (e che sembra avere avuto per lui una grande importanza, visto che è uno dei pochi passi, ad esclusione delle *regole*, che ricalcò quasi letteralmente) e concluse con le ‘regole d’amore’, annotando il tutto sugli attuali fogli 9-11”.

79 O fragmento, así como as notas coas que Colocci o comentou, reproducense en Debenedetti (1986 [1904]: 187-195, 201-203).

80 Probablemente durante a viaxe que Trissino realizou a Roma “fra la fine del 1525 e la prima metà del 1526”, ou mesmo con anterioridade, “al tempo del primo viaggio del Trissino a Roma (1514)” (Debenedetti (1986 [1904]: 195 e 194).

81 Para máis informacións, cf., entre outras, as achegas de Pulsoni (1997, 2006 e 2008).

en folios dispersos, agrupados en numerosos códices misceláneos que custodia a Biblioteca Vaticana⁸².

Non parece necesario lembrar que, se ben é certo que a súa visión de conxunto da produción lírica románica (na que foi o único que incorporou a tradición galego-portuguesa) non ten parangón entre os colegas⁸³ que resultaron máis prolíficos (pois procuraron publicar obras diversas –desde tratados teóricos a edicións de textos poéticos– en proporción moito maior ca el⁸⁴), é posible que non tivese alcanzado o nivel de madurez ao que chegou nas súas observacións nun contexto diferente a aquel no que lle tocou en sorte vivir, desde o xuvenil contacto coa Accademia Pontaniana de Nápoles á apaixonante vida intelectual que se respiraba en Roma na primeira metade do s. XVI:

La parabola intellettuale di Colocci, insomma, pare rimandarci un'immagine esemplare del tipo di interesse di cui la lirica volgare godette sotto i papati medicei: sono infatti anni in cui fioriscono tanto la poesia (specie su modello petrarchesco), quanto gli studi condotti sulla tradizione lirica delle Origini. Basterà infatti pensare agli accesi dibattiti sulla questione della lingua, nonché alle ricerche e alle riflessioni di intellettuali come Trissino, Bembo, Equicola, Giulio Camillo. Colocci si inserisce perfettamente in tale contesto, visto che per lui la poesia lirica non fu soltanto (anche se forse lo fu prevalentemente) l'oggetto di un'indagine rivolta alla tradizione antica e medievale (e aperta agli apporti di una pluralità di tradizioni romanze che risulta del tutto eccezionale per l'epoca), ma anche la materia di una prassi da esercitare in prima persona e con un occhio decisamente attento alla contemporaneità (Bernardi 2020: 33).

Sen que resulte sinxelo establecer un motivo dominante, parece bastante evidente que, desde unha perspectiva filolóxica⁸⁵, había dúas liñas que discorrían en paralelo na súa mente, entre-

82 “Su questi libri egli condusse ricerche linguistiche e metriche ampie e complesse, elaborando riflessioni insolitamente ben fondate. Ciò che ne ricavò, tuttavia, rimase disperso in una miriade di annotazioni più o meno compiutamente sviluppate, in marginali e pagine di osservazioni raccolte in numerosi fascicoli di appunti, come quelli compresi nel Vat. lat. 3217 e nel Vat. lat. 4823, ma anche negli zibaldoni Vatt. latt. 3903, 4817, 4818, 4831 e altri ancora” (Bernardi 2020: 33).

83 Son varios os humanistas contemporáneos a Colocci que estudaron os trovadores provenzais, os poetas italianos do Duecento e, sobre todo, a Petrarca; baste con pensar, entre os que tiveron unha relación máis directa co iesino, en Pietro Bembo, Mario Equicola ou Giulio Camillo, como foi exposto sumariamente en 1.1 e 1.2. Sobre este aspecto, cf., entre outros, Bologna (1989), Pulsoni (1992), Meneghetti (2001).

84 Pero con intereses ou perspectivas diferentes, probablemente máis pragmáticos ca os de Colocci; lémbrese a maneira case enfrontada de aproximarse á obra de Petrarca que tiveron Bembo e mais el: “il ‘bembismo’, se confrontato in dettaglio alle procedure analitiche di un Colocci, *non inventa*: piuttosto *normalizza*; *non scopre* un'idea di ‘classico’: *ricopre* quella ricevuta dalla cultura tardo-quattrocentesca sotto la patina indistinta della sua astrazione regolatrice. [...]. La filologia colocciana lavora, invece, per cogliere gli spessori storico-linguistici della cultura di Petrarca, restituendone la complessa stratificazione fino a riportare alla luce i debiti con Dante e con la lirica italiana e provenzale delle Origini romanze: la sua visione stereoscopica adibisce la fatica puntuale della filologia alla plasmazione del petrarchismo, e nel contempo irrobustisce il nascere della poesia petrarchistica con lo spessore stereoscopico che solo la filologia può offrire” (Bernardi / Bologna / Pulsoni 2007: 203).

85 Obviamente, eran moitos outros os ámbitos nos que se movían os seus intereses; unha ollada a *Atti del Convegno* (1972) permite facerse unha idea aproximada da amplitude da súa curiosidade.

cruzándose nela⁸⁶: (a) a súa implicación directa na *questione della lingua*, e (b) o seu intento de redactar unha historia da poesía, partindo da época clásica e prestando especial atención aos cambios experimentados pola lírica *volgare*, tanto desde un punto de vista formal como, mesmo, no relativo á terminoloxía empregada para describilos.

2.1. Ideas lingüísticas

Con respecto aos debates lingüísticos, aínda que comezaran no século anterior e nalgún momento se centraran, sobre todo, en discernir se o “vulgar” (italiano) existía xa na época do Imperio Romano ao lado do latín⁸⁷ ou máis ben era unha “corrupción” desta lingua polo seu contacto con diversos pobos “bárbaros”⁸⁸, adquiriron maior forza cando humanistas coma os que se foron mencionando, xunto a outros non menos notables, iniciaron o traballo de edición de textos (“clásicos” ou contemporáneos) co impagable auxilio da imprenta. Os impresores necesitaban dispoñer dun modelo de lingua que lles permitise corrixir adecuadamente os traballos que emprendían, e os “letrados” non acababan de poñerse de acordo sobre cal era a solución máis axeitada, tanto porque aspiraban a respectar o modelo empregado polas *tre corone* do s. XIV como porque eran conscientes de que, aínda que os cambios lingüísticos que se fosen producindo non eran tan profundos coma noutras linguas⁸⁹, había solucións que podían resultar un tanto “anticuadas”.

86 “Dalle origini del verso volgare alla storia della poesia moderna si giunge così rapidamente alla necessità di un (*sic*) teoria dei volgari che cerca ad ogni passo di liberarsi faticosamente dall'assunto di partenza. Il ragionamento, però, non trova mai un percorso lineare, anche se colpisce la relativamente scarsa preoccupazione per le sue implicazioni: il ragionare di Colocci si disperde piuttosto per mille rivoli diversi nascosti fra le pieghe del discorso, complicando e deviando il percorso dei ragionamenti con esempi, ricordi e richiami che dalla ritmica portano verso la linguistica sincronica e storica, dal volgare al greco, dalla musica alla sintassi e alla lessicologia, per poi tornare alla versificazione medievale e non fare alcun uso della vastità dei terreni nel frattempo dissodati” (Cannata 2012: 61).

87 As propias *Prose* de Bembo comezan falando deste asunto, e Colocci refírese a el en varias das súas anotacións.

88 Dado que non podemos deternos aquí nesta cuestión, lembraremos unicamente o famoso debate que tivo lugar en marzo de 1435 na antecámara papal de Uxío IV, entre varios secretarios da Curia, e que está recollido en senllos opúsculos de Flavio Biondo (*De locutione romana*) e Leonardo Bruni (*Epistolarium libri VIII*). O núcleo da discusión era se, no tempo antigo de Roma, os “letrados” e os “indoctos” falaban unha mesma e única lingua ou dúas diversas: Bruni opinaba que había dúas linguas tan diverxentes entre si como o eran o latín e o italiano no s. XV; Biondo, polo contrario, defendía que, efectivamente, non eran iguais as dúas maneiras de falar, pero que as diferenzas non eran tan grandes como para poder admitir que se tratase de linguas distintas e reciprocamente inintelixibles (dito doutro xeito, a diferenza era de ton, non de substancia, ou, se se prefire, de elaboración, non de natureza). Pode verse un bo resumo desta disputa en Vitale (1955).

89 Non hai máis que pensar no caso do francés, pois a lingua empregada nos textos dos séculos XII e XIII resultaba xa case incomprendible no s. XVI; de aí que as querelas ortográficas en Francia fosen realmente virulentas a mediados deste século (téñase en conta tamén a importancia do edicto de Villers-Cotterêts, en 1539, que decretaba o uso exclusivo do francés –en todo o reino– nos documentos xurídicos e administrativos), como permiten apreciar as obras enfrontadas de L. Meigret e G. des Autels, así como a intervención de J. Peletier du Mans; pode verse un extracto da situación, entre outros, en Blanco / Bogacki (2014: 155-161) ou Huchon (1988).

As propostas “normalizadoras”⁹⁰ das primeiras décadas do s. XVI⁹¹ poden resumirse en tres: (a) o mantemento dunha norma arcaizante, que supuxese unha continuidade directa con Dante, Petrarca e Boccaccio; (b) unha actualización desa lingua ilustre tomando como referencia o uso florentino contemporáneo; (c) o emprego dunha lingua “cortesá” como a que se utilizaba na Curia romana.

Partidario da primeira era Bembo, que publicou –en forma de diálogo– as súas *Prose della volgar lingua*⁹² en 1525, aínda que unha parte da obra estaba redactada varios anos antes. Para el, a lingua perfecta non é a moderna e popular, senón a que se aprende nos libros⁹³, especialmente nas obras dos escritores excelentes dunha “idade áurea” que, se para Roma se pode identificar coa de Virxilio (poesía) e Cicerón (prosa), para o vulgar italiano ten os seus modelos respectivos en Petrarca e Boccaccio.

A segunda postura foi argumentada por N. Machiavelli, no seu *Discorso ovvero dialogo in cui si esamina se la lingua in cui scrissero Dante, Il Boccaccio e il Petrarca si debba chiamare italiana o fiorentina* (1514)⁹⁴, que sostén que, se eses tres escritores foron tan grandes, foi precisamente porque escribiran na lingua de Florencia, o que de ningunha maneira quere dicir que se deba seguir escribindo como o facían eles, senón como falaban os florentinos do momento, unha lingua viva e natural que non perda o picante e a gracia de que só son capaces os toscanos. Defensores de fixar un modelo baseado na lingua viva (e que variedade podía resultar mellor que o florentino, xa debidamente experimentado?) foron, entre outros, C. Tolomei, B. Varchi, J. Salviati e B. Davanzati.

O terceiro grupo vén ocupar, en certa forma, unha posición intermedia entre as outras dúas, aínda que os seus partidarios non sempre mostraron unha postura unánime ao respecto,

90 Non consideramos preciso lembrar que non se debatía en ningún momento cómo se debía falar, nin sequera se había que establecer (como en Francia) un modelo único para a administración (Italia estaba aínda fragmentada en varios Estados diferentes, cada un deles coas súas peculiaridades); do que se trataba, de modo case exclusivo, era de establecer un modelo de lingua literaria.

91 A bibliografía dispoñible sobre este debate (moito máis cheo de matices do que puidera desprenderse do noso resumo) é abundante; limitarémonos, pois, a citar unha obra de referencia clásica, como Vitale (1984), ademais dunha das máis recentes, a de Marazzini (2018), que pode servir de compendio de todos os estudos anteriores. Para comprender mellor a posición de Colocci e os que tiñan opinións máis ou menos coincidentes coas súas, son tamén de grande utilidade, entre outros, Drusi (1995) e Giovanardi (1998).

92 O título completo era *Prose nelle quali si ragiona della volgar lingua scritte al cardinale de Medici che poi è stato creato a sommo pontefice et detto papa Clemente settimo divise in tre libri*. Ademais da edición clásica de Dionisotti (1966 [1960]), cf. a máis recente de Vela (2001). Entre a numerosa bibliografía sobre esta obra, cf. Bertolo / Corsi / Pulsoni (2018) e Morgana *et al.* (2001).

93 Considera un erro grave que os toscanos pensen que, polo mero feito de ter nacido na patria dos insignes escritores do s. XIV, xa non teñen que estudar a lingua porque a aprenden de xeito natural.

94 A obra (de atribución discutida durante algún tempo) circulou en forma manuscrita nos círculos intelectuais da época, pero non foi impresa ata 1730, como apéndice ao *Ercolano* di B. Varchi (que postulaba tamén o modelo florentino). Cf., entre outros, Dionisotti (1980); pode verse tamén un estado máis recente da cuestión en Bionda (2009).

nin sequera na maneira de denominar esa norma lingüística que propugnaban. Un dos primeiros en expoñela debeu de ser V. Colli (coñecido como Calmeta), amigo de Serafino Aquilano, que escribiu unha obra perdida, *Nove libri della volgare poesia*, da que se teñen noticias a través de Bembo e Castelvetro. Parece que a súa proposta inicial consistía en adoptar unha lingua que, acollendo elementos das diversas falas de Italia, fose “depurada” no ambiente culto e heteroxéneo da Curia romana, polo que cumpriría chamala “cortesá”; máis tarde, non obstante, pasou a admitir que a base fundamental desa lingua podía ser o florentino aprendido de Dante e Petrarca, pero refinado logo na corte romana.

Nunha liña similar movéronse M. Equicola, G. F. Achillino e, sobre todo, Baldassare Castiglione, que, nos capítulos 28-39 do seu *Cortegiano*⁹⁵, finxe referir un debate sostido na corte de Urbino en 1507, no que o personaxe que lle serve de portavoz busca unha lingua escrita “cultu e castigata; non però di modo che le parole scritte siano dissimili dalle dette, ma che nello scrivere si eleggano delle piú belle che s’usano nel parlare”⁹⁶; dito doutra maneira, a lingua escrita debe estar baseada na falada, pero expurgándoa de idiotismos e arcaísmos e aceptando, se fose preciso, cultismos e préstamos, unha lingua que vaia máis aló da imitación dos clásicos e que tampouco se restrinxa aos usos da Toscana, dado que todas as variedades lingüísticas de Italia poden aportar formas igual de nobres que as toscanas, especialmente aquelas que están máis próximas ao latín⁹⁷.

Na mesma órbita que Castiglione móvese Gian Giorgio Trissino⁹⁸, que, en *Il Castellano* (1529), resulta máis polémico por cuestións de terminoloxía que de posicionamento, que é bastante claro: para el, a lingua que empregaran Dante e Petrarca non debe ser chamada nin florentina nin toscana, posto que eles non utilizaron apenas variantes que fosen exclusivas desa zona. Téñase presente que foi Trissino quen descubriu o manuscrito do *De vulgari eloquentia*, que o deu a coñecer a outros humanistas (e todos eles o estudaron) (cf. *supra*), e que tamén foi el quen coidou en 1529 a súa edición impresa, con tradución ao italiano⁹⁹, polo que non é difícil entender que, no fondo, a súa proposta non fose moi diferente do “vulgar ilustre” que buscaba Dante, e que, en certo sentido, sancionaron no uso tanto el mesmo coma Petrarca e Boccaccio.

95 Existen varias edicións da obra, que apareceu por primeira vez en 1528 (aínda que fora redactada uns dez anos antes). Entre as máis recentes, pode verse a de Quondam (2016).

96 A cita está tomada directamente de https://it.wikisource.org/wiki/Il_libro_del_Cortegiano/Libro_primo/Capitolo_XXIX [última consulta: 30/05/2020], que reproduce a edición de Preti (1965).

97 Considera un erro pensar que o vulgar é máis elegante canto máis se afasta do latín.

98 Propugnaba unha reforma ortográfica do italiano, empregando mesmo letras gregas para representar fonemas para os que non había un modelo diferenciador. E foi tamén dos primeiros en arremeter contra o *Discorso* de Machiavelli.

99 Un resumo útil do que supuxo Trissino para o *De Vulgari* pode verse en Dionisotti (1984).

Moi próximo ás ideas de Trissino¹⁰⁰ estaba precisamente Colocci, que prefería a denominación de *lingua comune*¹⁰¹ e que, probablemente, non chegou a redactar un tratado sobre o tema porque pretendía reforzar a súa proposta con argumentos moi sólidos¹⁰² mediante a comparación da lingua empregada por Petrarca¹⁰³ coa das diversas tradicións líricas da Idade Media en lingua románica¹⁰⁴. Baste, ao respecto, con ler algunha das súas observacións contidas no Vat. lat. 4817¹⁰⁵:

La lingua è comune, ma quando ben in Italia non sia lingua comune, certo quella che Petrarca ha facto per imitatione è comune (fol. 1r) (Dedenedetti 1984 [1904]: 197).

Tanti monstri di parole che sono in Dante e non poche in Petrarca di tutto la cagion è stata la imitazione, che poche parole vi sono che non siano o de gli antiqui Siculi¹⁰⁶ o de Lemosini o di vicini al-

100 E ás de Castiglione, se prestamos atención a anotacións como esta: “epo el toscano quando non ha questo vocabulo Amens insensato recorrera danti et poliziano al francioso et dira fuorsennato che e for di senno e pigliara un vocabulo piceno et uno provenzale piu tosto che un mero latino” (Vat. lat. 4817, fol. 115r). Sobre esta forma, e todo o relacionado con *senno*, cf. Pérez Barcala (2000: 975-976), Bologna (2001: 148).

101 Parece que consideraba como modelo desa *lingua comune* a que se falaba na Curia romana nos tempos de León X, “la quale è individuata da tre caratteri essenziali: l’origine italiana, l’appartenenza all’universo romanzo, la selezione dei vocabuli secondo l’uso dei dotti” (Giovanardi 1998: 48). No fol. 62r do Vat. lat. 4817, o propio Colocci intenta definir o que significa para el esa denominación; Cannata (2012: 106-115) analiza detidamente o que levan asociados tanto a designación como o concepto que encerra.

102 Resultan de enorme interese ao respecto as anotacións que foi facendo sobre unha copia das *Prose* de Bembo conservada na Biblioteca Ambrosiana, que foron estudadas por Bernardi (2009) e que deixan moi claro que “la sua concezione linguistica si è formata sulle pagine del *De vulgari eloquentia* e sulla pratica del mondo delle corti” (*ibidem*: 49). Da mesma opinión é Cannata cando lembra: “Se è vero, perciò, che la definizione *lingua comune* applicata alla situazione linguistica contemporanea dai linguisti della prima metà del Cinquecento, fra cui Colocci, è un calco dal greco *κοινη*, nel senso di una lingua risultato dell’adattamento di altre ad essa preesistenti, ne consegue che il concetto di lingua comune è figlio di una concezione linguistica derivante dalla linguistica dantesca, e non da un’idea di evoluzione storica del latino nei volgari romanzi moderni” (Cannata 2012: 97).

103 Se tivese chegado a formular por escrito a súa proposta, é máis que probable que Colocci tivese coincidido con Bembo en que o modelo de lingua poética era Petrarca, pero cunha diverxencia fundamental: non se trataba de actualizar a lingua de Petrarca recorrendo ao florentino contemporáneo (simplemente, porque Petrarca non escribira tampouco respectando fielmente a fala florentina da súa época), senón imitando a que se practicaba na Curia, porque (igual que no caso de Petrarca) alí convivían harmoniosamente variantes propias de diversos dialectos, incluíndo cultismos e, cando era preciso, préstamos doutras linguas.

104 Ese afán por aplicar criterios filolóxicos “avant la lettre” é considerado por Drusi (1995: 52) unha especie de “sofferti bilanci d’una riflessione costantemente *in fieri*, mai soddisfatta né, purtroppo, espressa con la coerenza necessaria a divulgarla”.

105 Cannata (2012: 46) data a redacción do groso das notas contidas neste códice entre 1530 e 1544. Con anterioridade, Colocci expresara o seu pensamento sobre a cuestión lingüística na *Apologia* que, tras a morte de Serafino Aquilano en 1500, antepón aos poemas deste na edición impresa por Giovanni Besicken en 1503. Para os aspectos tratados por Colocci na *Apologia* –que, segundo Greco (1972: 215), é “il più noto ed in ordine di tempo il primo manifesto della lingua comune”–, cf. Rossi (2008).

106 E non só, porque o índice dos *Siculi* está elaborado sobre o Vat. lat. 4823, no que incorporou tamén autores toscanos.

Lemosini (*sic*); chiamo Siculi tutti quelli che sursero (*sic* por scripsero) oltre al Faro et di qua; chiamo Lemosini tutti Francesi, Provenza et Catalogna (fol. 39r-v) (*ibidem*).

As dúas citas (e, en particular, a segunda) son dunha claridade meridiana: a maior parte das palabras empregadas por Dante e Petrarca poden atoparse xa nos poetas sicilianos e nos trovadores occitanos e os próximos a eles (na práctica, os galego-portugueses, que foron os estudados por el dentro desa mesma liña de comparación)¹⁰⁷. De aí que, cando se revisan as formas que chaman a súa atención nos diversos códices, destaca a coincidencia de moitas delas, que, en non poucas ocasións, non só aparecen reproducidas nas marxes dos cancioneros senón tamén nos índices de palabras que fixo elaborar (a partir, precisamente, desas anotacións), de forma especial nos que foron recollidos no Vat. lat. 3217 (Petrarca, Siculi, Re Roberto, Barbarino). Ese método de traballo mostra unha coidadísima busca permanente sobre os textos poéticos para atopar os elementos comúns a todos eles que lle permitan trazar o fio condutor que liga as diversas tradicións¹⁰⁸. Como soporte teórico, ten moi presente o *De Vulgari*, que é o seu punto de confrontación recorrente: Dante buscou o vulgar ilustre por todas as terras italianas, e non o atopou en ningunha, porque, en realidade, ese modelo ideal que buscaba (e que el mesmo empregaba cando escribía en vulgar e non en latín) era unha especie de amalgama –sobre un fondo substancialmente toscano– de formas “comúns” a toda Italia, que podía dar cabida a algún dialectalismo, pero tamén a cultismos e, sobre todo, a préstamos tomados dos trovadores provenzais¹⁰⁹.

¹⁰⁷ En calquera caso, Colocci non foi capaz de percibir a relación de parentesco entre esas linguas derivadas do latín, “perché ai suoi occhi gli idiomi romanzi non avevano una tradizione culturale e un’origine latina comune, ma solo una medesima, umile, qualità naturale in quanto lingue degli incolti, delle donne e dei fanciulli. Non figli di una lingua madre comune, essi erano piuttosto il frutto di una progressiva degradazione di parlari nati già poveri e degradati, il che poneva naturalmente il problema di trovare solide ragioni per giustificare il tentativo di farne strumento espressivo della poesia” (Cannata 2012: 60-61). Dito doutro xeito, Colocci non logrou desprenderse da concepción de que o latín era, dalgunha maneira, unha lingua “artificial”, a *grammatica*, que non se correspondía coa lingua falada en ningunha época e que, por conseguinte, non podía ter evolucionado para converterse nesas variantes que, pese a todo, si foi quen de recoñecer como moi semellantes entre elas e que, analizadas conxuntamente, contribuían a un mellor coñecemento da tradición lírica en lingua “vulgar”.

¹⁰⁸ Partindo da secuencia dos capítulos previstos por Colocci para unha especie de tratado xeral sobre as linguas (do que os materiais están esbozados no Vat. lat. 4817), Cannata deduce que “si possa trarre una conferma del fatto che il percorso logico del ragionare di Colocci muove dalle lingue prelatine italiche e si sposta progressivamente verso i volgari con tradizione letteraria per giungere infine alla lingua comune, in una sequenza logicamente cronologica dal suo punto di vista. A un corpo separato appartengono invece il latino (in tutta la sua storia, antica e moderna) e le lingue che lui considera ‘straniere’” (Cannata 2012: 103).

¹⁰⁹ A modo de resumo, cabe dicir que “Colocci accumula, in una congerie per lo più caotica di appunti, le sue osservazioni in margine all’origine, natura e identità dei volgari romanzi e della poesia rimata e, per approssimazioni successive e attraverso la comparazione tra le diverse parlate specialmente d’area italica, abbozza i tratti salienti di un pensiero linguistico che dovette dignitosamente inserirsi entro il coevo dibattito intorno alla cosiddetta questione della lingua” (Bernardi 2009: 32).

2.2. Intereses literarios

Se houbera que reducir a un único nome o obxecto central do estudo literario de Colocci, habería que falar, sen dúbida, de Petrarca, que aparece citado –directa ou indirectamente– de forma reiterada nas súas anotacións¹¹⁰. Pero iso ofrecería unha imaxe incompleta e inxusta da súa capacidade de observación e análise, porque máis ben parece que o que pretendía elaborar era unha completa historia da métrica dende a Antigüidade clásica ata Petrarca (Avesani 1972)¹¹¹, talvez como parte dun ambicioso proxecto *De ponderibus et mensuris* ao que poderían estar destinados numerosos fragmentos contidos –entre outros nos que se reproducen tratados clásicos de xeometría, aritmética, agrimensura, etc.– nos códices Vat. lat. 3903, 3904, 3906, 3895, 4498, 4539, 5395 (Bologna 1999: 388)¹¹². De feito, ese interese por medir a realidade ten moito que ver co que sentía pola ortopedia métrica e polo cómputo silábico aplicado á poesía antiga e moderna, e as súas investigacións sobre pesos e medidas representan un punto de encontro tanto coa cultura literaria e artística como coa súa reflexión filosófico-musical sobre a harmonía, como parecen indicar algunhas notas contidas no Vat. lat. 3906 (Bologna 1999: 393). En certo sentido, podería falarse dunha “filoloxía dos pesos e as medidas”, no sentido de que aspiraba a elaborar “un’Arte dei Pesi e delle Misure che insegna (nelle molteplici accezioni, anche allusive, del termine) a ‘misurare’ e ‘pesare’ le parole e le cose” (*ibidem*: 397).

Cómo poñía en práctica esa arte de pesar e medir as palabras é algo que debemos deducir (para a lírica románica medieval) dos indicios que nos deixou, de maneira especial, nas numerosas apostilas aos cancioneros italianos Vat. lat. 3793 e 4823, ao cancionero provenzal M e aos galego-portugueses B e V, así como sobre o Vat. lat. 4796 e o vocabulario provenzal-italiano que elaborou a partir del, ademais dos índices de palabras contidos no Vat. lat. 3217.

110 Non nos interesa, para este traballo (a pesar de que é posible que contribuíse a comprobar a posta en práctica do seu ideario), o labor realizado por Colocci como editor de poetas contemporáneos seus, para o que remitimos ao resumo dos aspectos máis destacados que ofrece Cannata (2012: 25-28).

111 En realidade, parece que un dos primeiros intentos nesta liña é ese esbozo de historia da poesía en lingua vulgar desde os provenzais a comezos do s. XVI constituído polas fichas biográficas dos fols. 31-94 do Vat. lat. 4831 (estudadas e editadas por Bernardi 2008b: 77-108, 241-343) que forman o cuarto caderno do código e que probablemente Colocci redactou na primeira década dese século, antes de ter acceso aos autógrafos petrarquescos, ao Vat. lat. 3793, ao cancionero provenzal M, ao *libro di portoghesi* e mesmo ao *De vulgari eloquentia*. Dada a ausencia de datos que podería ter extraído deses volumes, así como a relación de moitos deses apuntamentos coas edicións de 1501 ou de 1503 das obras latinas de Petrarca (cf. *supra* n. 58), Bernardi (2008b: 119) establece a hipótese de “gli appunti del IV fascicolo non possono verosimilmente essere posteriori agli anni intorno al 1514-1515, né sicuramente anteriori al 1506” (Bernardi 2008b: 119). Cf. tamén Cannata (2012: 22).

112 A obra pretendía ser unha auténtica enciclopedia, de dimensións tales que nunca logrou levala a cabo: “A questo scopo, egli raccolse una biblioteca e una grande quantità di appunti; fece egli stesso, o fece fare, dei rilievi archeologici (misura della colonna Traiana, trascrizione delle misure romane incise sul Pisco Montano a Terracina) e infine cercò di entrare in possesso di misure antiche e vi riuscì, ritrovando a Roma un esemplare di *libbra romana*” (Deswarte 1989: 51). Non se trataba, está claro, dun mero afán por comprar e coleccionar, senón que, como destaca Bologna (1999: 398-399), aspiraba, sobre todo, a comprender o significado de todo iso que perseguía.

Todos eses (e non só eses) materiais debían de permanecer abertos sobre a súa mesa de traballo (non sempre ao mesmo tempo) para permitirlle comprobar, confrontar, reflexionar, intentar atopar conexións de distinto cariz, tomar notas de tipo lingüístico, métrico, literario, etc. O que buscaba con todo ese traballo tiña, pensamos, unha dobre finalidade: por unha parte, demostrar os estreitos vínculos que enlazaban os trobadores provenzais cos poetas sicilianos e toscanos (e cos galego-portugueses), e a todos eles con Dante e Petrarca; pola outra, comprender cómo se fora configurando a lingua que servía de medio de expresión a toda esa poética¹¹³, con elementos que, no caso do italiano, non supoñían sen máis un reflexo da fala florentina –como pensaban algúns–, senón que implicaban un complexo proceso de elaboración no que se realizaba unha selección de variantes (buscando as máis próximas ás empregadas polos modelos occitanos), pero no que tamén tiñan cabida formas provenzais que expresaban, en moitos casos, conceptos claves para unha correcta comprensión da *fin'amor* (esa conceptualización do amor que estudaba a través do tratado de Andreas Capellanus).

O estudo da métrica ía, ademais, unido ao seu interese pola rima, posto que “Colocci crede di potere identificare la rima con la tradizione latina popolare, i ritmi e il saturnio” (Cannata 2012: 60). Como foi sinalado máis arriba, non tiña conciencia de que as linguas románicas puidesen ser unha derivación do latín, senón que –como era relativamente frecuente na súa época– pensaba que o vulgar convivía desde antigo co latín, que non era en realidade unha lingua falada, senón unha lingua de cultura, polo que intenta buscar en paralelo esas outras “composizioni riconosciute come in tutto diverse dalla poesia classica¹¹⁴, genere colto, che segue invece le regole della metrica” (*ibidem*)¹¹⁵.

Para V. Bertolucci Pizzorusso, a atención prestada por Colocci á versificación en xeral debe ser posta en relación coa aparición de “Un rinnovato fervore per tale tipo di studi nell’ambiente umanistico dei primi decenni del Cinquecento”, fervor que dá lugar a máis que destacados resultados, entre os que cita:

¹¹³ Para Cannata (2012: 25), é posible explicar “in che modo gli interessi linguistici si siano saldati con quelli letterari: dall’osservazione delle varietà delle lingue dell’uso discende l’interesse per la varietà delle lingue letterarie che si oppone all’unitarietà apparente del latino, una situazione comune all’epoca antica, medievale e moderna”.

¹¹⁴ No fol. 148r do Vat. lat. 4817 pode verse un elenco do tipo de composicións “in cui forse egli sperava di rintracciare le vestigia antiche di queste varietà smarrite dei volgari dell’Italia anticoromana [...]. Ma la prova più esplicita e sorprendente delle convinzioni di Colocci intorno all’origine dei volgari si legge al fondo dell’elenco: in una frase che credo sia finora passata inosservata, egli dichiara senza lasciar spazio a dubbi: «è mia opinione che sempre fu il volgare» (Bernardi 2009: 53).

¹¹⁵ En realidade, non parece que esta idea fose totalmente orixinal, posto que “Così la pensava anche Petrarca, secondo il quale le composizioni poetiche in volgare, *in primis* naturalmente le sue, erano figlie di un uso popolare vecchio di secoli, antico e radicato nella tradizione, ma del tutto indipendente e certo inferiore rispetto alla poesia classica, con la quale la lirica romanza moderna non condividerebbe forse nemmeno una comune origine linguistica” (Cannata 2012: 60).

le *Istituzioni del comporre in ogni sorta di rima della lingua volgare* di Mario Equicola, stampate a Milano nel 1541, ma composte prima del 1525, l'*Arte poetica* di Giangiorgio Trissino (1529), l'opera senza dubbio più importante e completa¹¹⁶, e i più tardi trattati di Girolamo Ruscelli, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana* (Venezia, 1553) e di Antonio Minturno, *Arte poetica*, uscita a Trento nel 1563. A quel fervore partecipano anche, naturalmente, altri grandi umanisti, come il Barbieri e il Bembo [...].

L'avvio al fenomeno, dopo un secolo e mezzo di silenzio pressoché assoluto intorno agli aspetti teorici e tecnici della poesia, viene a ragione attribuito all'uscita in edizione a stampa nel 1509 della trecentesca *Summa artis rithmici* del padovano Antonio da Tempo, la quale, checché si pensi del suo valore, fu riguardata, insieme al *De vulgari* dantesco, come fonte di grande autorità dagli eruditi sunnominati, presso i quali riscosse uno straordinario successo. [...] Quanto al Colocci, non solo ne conobbe certamente la stampa, ma risulta che ne possedeva addirittura un manoscritto (Bertolucci Pizzorusso 1966: 16-17)¹¹⁷.

116 Non esquezamos que Trissino foi precisamente o “redescubridor” do *De vulgari eloquentia* de Dante (cf. *supra* 1.4).

117 En efecto, Colocci posuía unha copia do tratado de da Tempo nos fols. 1r-15v do Vat. lat. 3436, e proba de que a utilizou é que escribiu nela algunhas apostilas, como xa puxeron de manifesto, entre outros, Avesani (1972: 117, n. 23) ou Debenedetti (1995 [1911]: 182, n. 2).

2. As anotacións coloccianas en B e V

O labor de Colocci sobre os dous apógrafos non se limitou a facer anotacións que implicasen algún tipo de texto, senón que empregou marcas de moitos tipos para chamar a atención sobre aspectos moi diversos (non de xeito sistemático, por suposto), desde ángulos para delimitar o refrán, ou ángulos ou liñas para sinalar a presenza de findas, ata *cruces desperationis* que tanto poden indicar que falta texto como que existe algún outro tipo de problemas, manículas que destacan algunha peculiaridade, etc.

Todos eses elementos teñen un interese indubidable para os estudosos da tradición manuscrita galego-portuguesa, e incluso en ocasións poden facilitar indicios de cómo sería o cancionero do que foron copiados B e V¹¹⁸; pero non imos referirnos a eles neste traballo, nin tampouco enumeralos, xa que o obxectivo que nos ocupa é o de transcribir, editar e comentar as apostilas¹¹⁹ coas que foi, moi probablemente, “aprendendo” a produción lírica galego-portuguesa, é dicir, tomando contacto con ela para tratar de entender cómo estaban elaboradas as composicións –qué vocabulario, esquemas métricos e rimáticos ou recursos retóricos se utilizaban– e para comparalas coas dos trobadores occitanos¹²⁰ e os poetas sicilianos e toscanos (incluídos Dante e, sobre todo, Petrarca).

En calquera caso, proporcionamos a seguir algúns exemplos desoutro tipo de sinais, que poden localizarse con bastante axilidade cando se consulta *PalMed* (www.cirp.gal), en particular na pantalla relativa a “Buscas codicolóxicas”¹²¹. Así, por exemplo, na reprodución que achegamos do fol. 242v de B, resaltamos, na col. a, de arriba abaixo: (a) un ángulo delimitador de

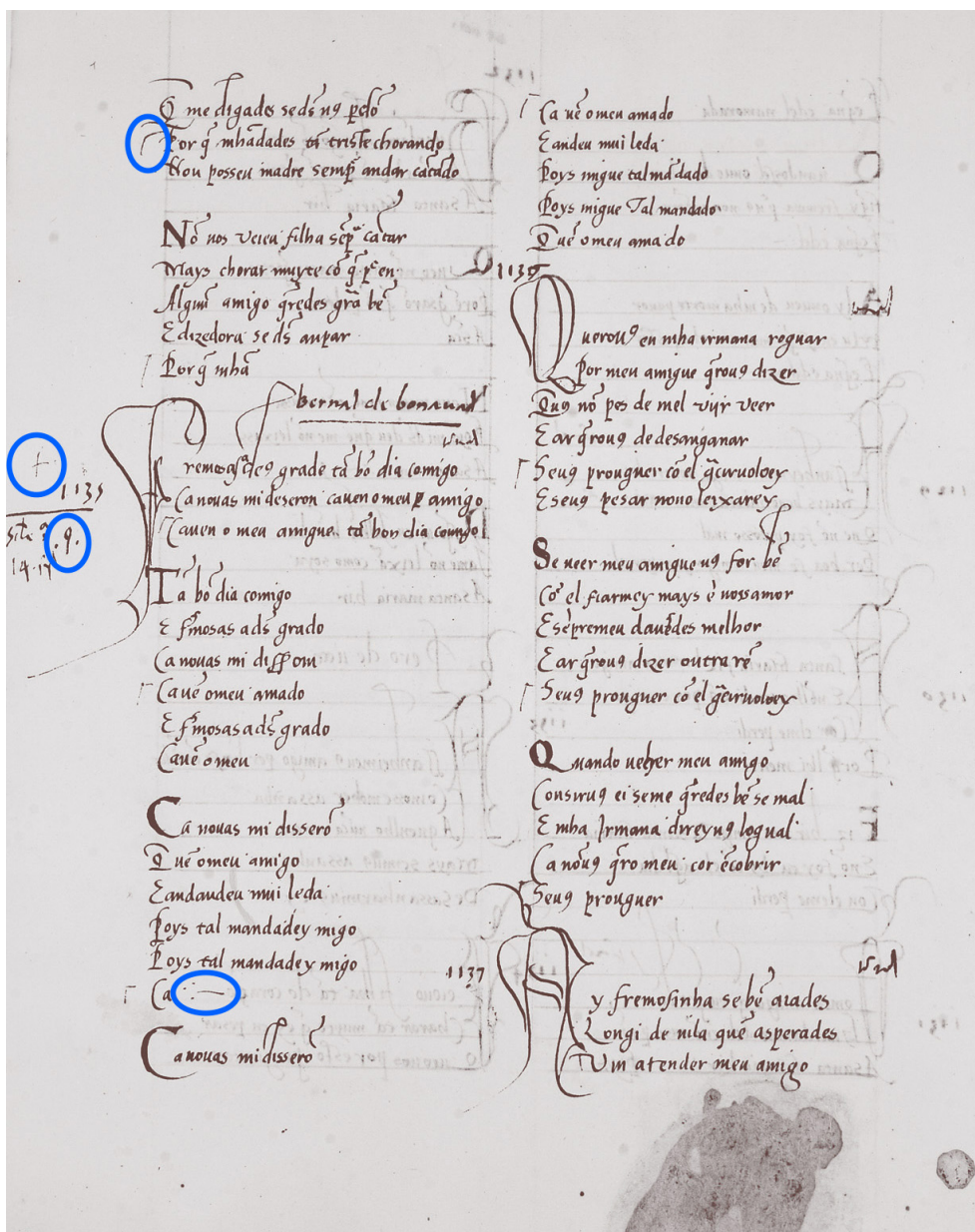
118 De modo particular, talvez, os números que remiten a folios dese antecedente e que, en B, parecen incluídos por Colocci na marxe superior en inicios de caderno, mentres que en V foron, polo menos en boa medida, rexistrados polo copista a carón do que –na maior parte dos casos– debía de ser o primeiro texto que figuraba nese folio.

119 Tampouco se transcriben nin editan, pois, malia que fosen total ou parcialmente transcritas por Colocci, a *Arte de trobar* que inicia B nin as rúbricas, se ben en varias ocasións hai que facer referencia a ambas as dúas cousas porque provocaron algunha intervención adicional do humanista iesino.

120 Xa foron salientadas en varias ocasións as comparacións que establece con M, pero, ademais, B ofrece un magnífico exemplo no fol. 1r, cheo de referencias a ese cancionero, que foron transcritas e estudadas atentamente por Ferrari (1979: 55–62) e, máis recentemente, por Barberini (2019).

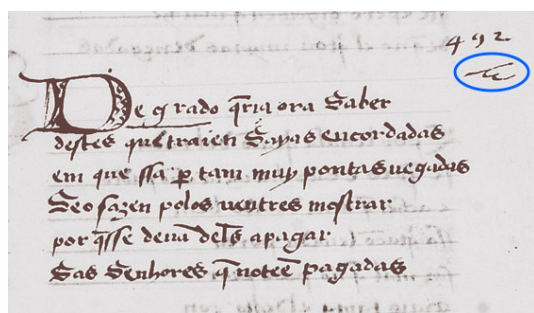
121 A transcripción e estudo das notas coloccianas foi feito directamente sobre B e V, pero servímonos de *PalMed* como complemento para moitas indicacións que figuran neste estudo (por exemplo, o número de liña en que se localiza algo, ou a transcripción dun fragmento dunha cantiga, etc.), polo que nesa ferramenta poden completarse as informacións que resulten insuficientes ou aclarar calquera tipo de dúbida.

refrán; (b) unha *crux desperationis*; (c) unha variante de “frecha” de chamada (non sempre aparece trazada do mesmo xeito)¹²² que remite a outra que se encontra no fol. 243r; (d) unha marca de abreviación de refrán (se ben, neste caso, parece ser da responsabilidade do copista a). Nas imaxes seguintes pode verse unha manícula presente no fol. 109v de B, a carón de dúas indicacións consecutivas de que hai que unir dúas liñas nun so verso no fol. 246r de B.

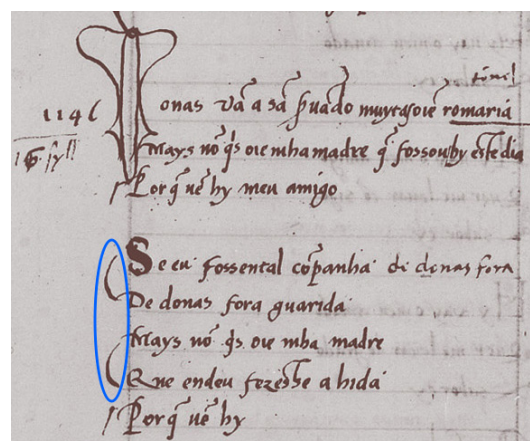


B, fol. 242v

¹²² Este tipo de marcas son denominadas *segni a chiave* por Bernardi (2014b: 360, n. 31; e 2016: 37, n. 113).



B, fol. 109v



B, fol. 246r

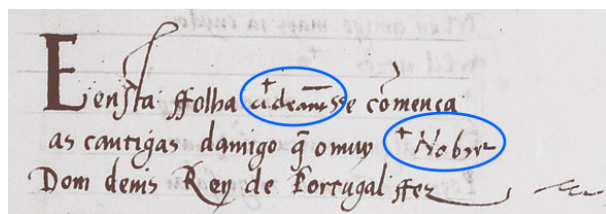
1. Notas “organizativas”

Non sempre resulta evidente, nin no caso destes sinais nin do das notas, se o que hai detrás dun apuntamento determinado –que pode non ser outra cousa que a repetición dunha palabra (moi frecuentemente, subliñada) do texto poético– responde máis aos afáns lingüísticos ou literarios de Colocci, que, por outra parte (como xa foi sinalado), son indisociables. Aínda así, para facilitar a exposición dos resultados que ofrece o estudo do conxunto de apostilas presentes no cancionero, manteremos no posible esa división, coas matizacións pertinentes cando proceda, e faremos antes referencia a un tipo diferente de apostilas que, só de xeito convencional e para non establecer demasiados grupos diferentes, denominamos “notas organizativas” co obxectivo de distinguilas das que constitúen o núcleo central do estudo¹²³. Nesta especie de “caixón de xastre” incluímos cousas que obedecen a obxectivos e intereses de varios tipos.

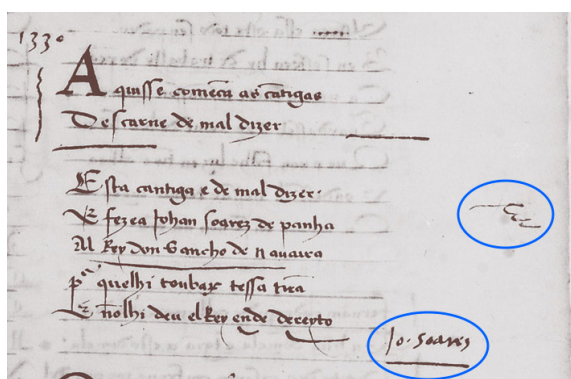
Deixamos fóra, a pesar da súa finalizade organizativa, o que Gonçalves (1994) denomina “rúbricas codicolóxicas”, en parte porque a maior parte delas foron transcritas polos copistas, pero, sobre todo, porque non son propiamente “apostilas” de Colocci, senón paratextos xa presentes no modelo, diante dos que, non obstante, non se comportan sempre de modo idéntico os dous apógrafos, e nas que en ocasións o humanista intervén dalgún modo. É o que acontece, por exemplo, na rúbrica que sinala o comezo das cantigas de amigo de D. Denis (fol. 124r de B, fol. 20v de V), na que o antecedente debía de ofrecer algunha dificultade de lectura, porque o amanuense de V re-

¹²³ A pesar de que “Questa carta rappresenta dunque, a mio avviso, un sintomatico trait-d'union tra il tirocinio provenzale di Colocci, su M, ed il suo tirocinio portoghese, su B. La sua presenza in B non può quindi stupire, e può anzi valere da lezione, ove la si consideri come un embrionale abbozzo del tipo di lavoro che ai filologi moderni resta ancora da compiere: d'un'indagine sistematica sui rapporti tra la lirica galegoportoghese e la madre (o solo madrina?) provenzale” (Ferrari 1979: 61), non faremos referencia ao mencionado fol. 1r de B, tanto porque as notas que contén (con esporádicas referencias a B) corresponden fundamentalmente a M como porque xa está debidamente estudado (cf. *supra* n. 120); nin tampouco ao fol. 13v, que contén unha serie de contas relacionadas co pago de Colocci aos copistas, pois non temos nada que engadir ao exposto minuciosamente por Ferrari (1979: 41-54).

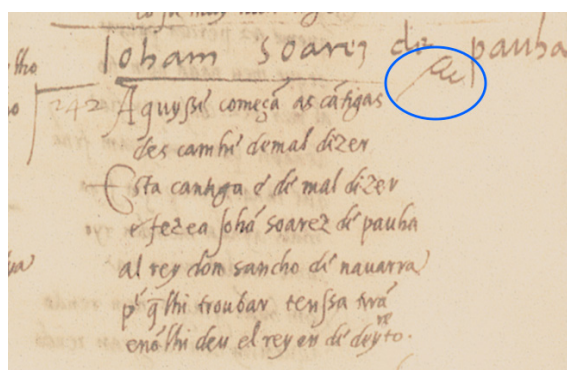
produce a palabra *nobre* como <rpbre>; o de B opta por deixar un espazo baleiro (como fixera un pouco máis arriba para *adeante*); en ambos os casos, pode verse unha cruz marcando a existencia dun problema, e é a man de Colocci a que vén encher coas formas correctas os dous ocos:



Entre as rúbricas codicolóxicas *stricto sensu*, hai unha (a que sinala o principio das cantigas de escarnio) que parece chamar especialmente a súa atención nos dous manuscritos, pois en B (fol. 285r, col. b) o escriba copiou primeiro ese paratexto e, debaixo, a *razò* da única cantiga conservada de Johan Soarez de Paiva, e Colocci sinala esta segunda cunha manícula, ademais de reproducir parcialmente (<Jo. Soares>) o nome do trovador na marxe dereita, ao final da rúbrica; en V (fol. 148v, col. b) volve ser o copista o que transcribe ambas as dúas indicacións, pero a manícula de Colocci está dirixida á rúbrica codicolóxica, e anota antes das dúas rúbricas o nome completo de <Joham soarez de pauha>:



B, fol. 285r



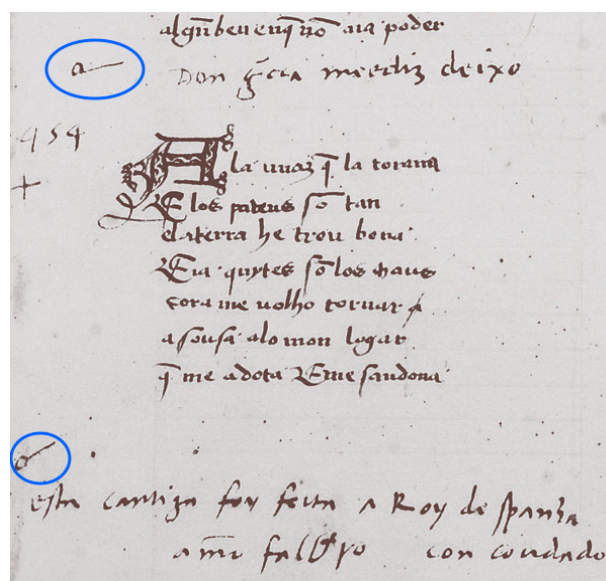
V, fol. 148v

A diferenza máis sensible, de todos os modos, entre B e V é a ausencia total en V de indicacións presentes en B, copiadas polo amanuense *a*, pero normalmente riscadas (por Colocci?), que indican que no modelo –posiblemente, de forma marxinal– se iniciaba a transcripción dun novo rolo (véxanse, sempre en B, os fols. 124v, 144r, 240v¹²⁴,

¹²⁴ Este caso pode resultar particularmente interesante, porque a reprodución de B1121 está incompleta, pero o copista *a* procurou deixar espazos onde non podía (polos motivos que fose) reproducir a transcripción dun texto que era consciente de que faltaba, mentres que o copista de V713 limitouse a transcribir a primeira estrofa e non deixou trazos da existencia de problemas no modelo. O que consideramos significativo é que, despois desa estrofa, Colocci escribiu o nome de <pero mendez da fonjeca> e probablemente foi el (ou o copista?) quen indicou o suposto número de folio do antecedente (209);

258r¹²⁵, 325v), anotacións que poderían achegar datos interesantes sobre a constitución da tradición manuscrita da lírica galego-portuguesa.

[1.1.]¹²⁶ Así, imos referirnos en primeiro lugar a un grupo reducido de anotacións coas que Colocci rexistra que bota algo en falta. O caso máis relevante en B (en V falta a primeira parte, na que estaría este apuntamento), polo enigmático do seu texto e da súa interpretación, é o comentario que figura na marxe inferior da col. a do fol. 99r e que, en calquera caso, non parece que poida ser considerada, *stricto sensu*, unha anotación persoal, senón máis ben a transcripción dunha advertencia que xa figuraba no modelo:



en B, o fol. 241r reproduce –da man de Colocci– na marxe superior ese número 209 e a mesma rúbrica atributiva. Téñase en conta que –admitindo que o noso cómputo pode non ser exacto– localizamos en V un total de 190 referencias numéricas a folios do antecedente (algunhas delas repiten a mesma cifra), pero en B (normalmente, en principio de caderno, na marxe superior da col. a) só 23, e as coincidencias entre os dous apógrafos andan polo ducia, podéndose contar entre elas (o que elevaría o número de B a 24) a corrección do copista do fol. 258r de B comentada na nota seguinte, que proporciona a mesma indicación (224) que o fol. 129v de V (*vid.* a utilísima táboa proporcionada por D’Heur 1974: 6-10).

125 A anotación figura entre a estrofa I e a II de B1215; supoñemos que o risco foi feito por Colocci porque, a maiores, trazou unha liña lixeiramente curvada para unir as dúas estrofas deixando claro que se trata da mesma cantiga. Aínda que non ten relación directa con isto, non queremos deixar de destacar a corrección do copista que pode verse na marxe dereita do folio, emendando un <mojrē> (está tamén así en V, coma se os dous copistas tivesen cometido espontaneamente o mesmo erro) en <moirē>, que é, probablemente, a forma que figura (ou que o amanuense interpreta) no modelo, xa que a emenda parece remitir ao fol. 224 do antecedente (D’Heur 1974: 11); o asunto non é banal, posto que, se realmente había un <i> ou un <y>, que é o que induce a pensar o punto debuxado enriba, trataríase da P1 do presente, mentres que, de haber un <mojrē>, como no verso seguinte, onde os dous apógrafos reproducen correctamente (en realidade, en B tamén se podería ler <moirassy>) <morraffy>, sería P3, como proba neste segundo caso a presenza do pronome suxeito “el”.

126 Para facilitar a vinculación das notas ao apartado que as explica, empregamos un sistema de numeración que, nesta parte do traballo, dispoñemos entre parénteses cadrados e, na relación das notas, figura na última columna.

Como pode apreciarse, despois de copiar unha rúbrica explicativa que debería ter sido transcrita máis arriba (Lorenzo Gradín 2003; advírtanse esas “frechas” que indican o lugar preciso ao que corresponde), o iesino anota algo que non semella fácil de descifrar. Tavani (1979: 412-415) propón dúas interpretacións alternativas para esta apostila: “a min fal[ta] rolo [do] con[de] Gonçalo [Garcia]” / “a min falta terminus rotuli [do] con[de] Gonçalo [Garcia]”. Fernández Campo (2008: 445-447) prefere dividir en dúas a nota e aceptar para a segunda a referencia atributiva ao conde Gonçalo¹²⁷, pero lendo na primeira “a nostri fa’l *contrasto*”, que lle permite establecer unha relación con Cielo D’Alcama (relación da que nos ocuparemos máis adiante).

No fol. 298r de B, na marxe dereita, Colocci sinala un <>deeft> ao final da cantiga B1432, antes dunha rúbrica atributiva a D. Pedro de Portugal, debaixo da cal quedan varias liñas en branco, polo que podería pensarse que falta un texto deste trobador, pero, neste caso, a anotación collociana debería aparecer despois da rúbrica. En V, tras a peza correspondente (V1042), pode verse unha rúbrica explicativa referida a ela, e logo outra relativa a Johan de Gaia. En B, ambas figuran no inicio do fol. 298v, polo que o máis probable é que a nota que nos ocupa estea sinalando a falta de catro versos na última estrofa (as anteriores teñen sete), da que só se copiaron o que parecen ser os tres primeiros nos dous códices. É certo que estes tres versos poderían ser unha finda, pero Colocci non a marca con ningún dos seus sinais característicos (barra ou ángulo, sobre todo), como se tivese comprobado directamente que se trata dunha copia incompleta debida probablemente a un deterioro no modelo¹²⁸.

No fol. 105r, e case no mesmo lugar que no 298r, aparece unha indicación idéntica¹²⁹ (<<deeft>) despois da única cobra conservada de B475; aínda que non hai con qué confrontala (é testemuño único), todo induce a pensar que, efectivamente, se trata dunha cantiga fragmentaria, sexa porque o copista omitiu estrofas ou porque estas xa faltaban no antecedente. Unha proba indirecta desta hipótese vén dada polo <deeft> (neste caso, sen ángulo indicador, pero situado adecuadamente) do fol. 170v, pois falta, en efecto, o texto da cantiga B803 (a anotación está case á mesma altura na que se escribiu ese número –col. b, l. 5–, pero o resto da columna está en branco), que debe de corresponderse con V387 (cf., máis adiante, [1.4.]).

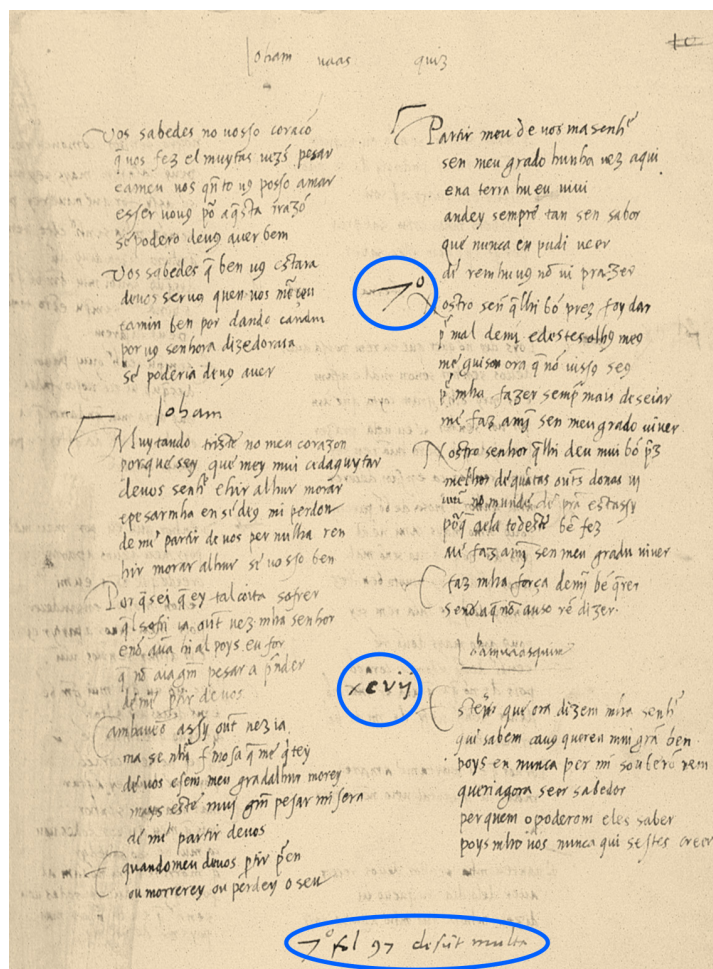
En V aparecen varias referencias á ausencia de texto (sexan estrofas ou cantigas, ou folios completos), que son importantes na medida en que dan conta dun labor de confrontación sexa

127 Téñase en conta que o fol. 99v quedou en branco (trátase, con toda probabilidade, do final dunha *pecia*) e que nel Colocci copiou outra *razò*: <Esta cantiga de cima fez o conde | don goncalo garcia en ca’ do | rodrigo sanchz p̄ hũa dozela | q̄ leuaron a furto q̄ auja nome | codorniz et o porteiro auia | nome Fijz> (refírese a B455, transcrita na col. b do fol. 99r e precedida da rúbrica <O con don Gon̄>).

128 Por outro lado, a distribución das rimas [abb] coincide coa dos tres primeiros versos das cobras anteriores (singulares), non coa dos tres últimos [cca], como se agardaría nunha finda, tendo en conta, ademais, que nas tres cantigas con finda da produción do conde de Barcelos estas retoman as rimas finais da cobra.

129 Non consideramos que a inversión do ángulo (> / <) teña ningún valor diferencial.

co *exemplar* que se estaba copiando, sexa con B ou co modelo de copia¹³⁰. A primeira podemos vela no folio que inicialmente fora numerado como 10 (logo riscado):



V, fol. -10¹³¹

Entendemos que a referencia ao fol. 97 remite á numeración do antecedente (Ferrari 1979 e 1993b), entre outras razóns porque un pouco máis arriba está indicado en números romanos onde principiaba ese folio¹³². Canto á indicación <defūt multa>, nesta ocasión é moi probable que se refira a versos ou estrofas, xa que a comparación de *Parti-m'eu de vos, mia senhor* en V43 con B431 e con A243 fai ver que, xustamente onde se colocou en V a chamada

¹³⁰ Precisamente, para Tavani (1988: 67-99) resultan fundamentais na defensa da súa hipótese de que non está tan claro que B e V sexan copias dun mesmo orixinal.

¹³¹ De maneira convencional, para distinguir a numeración primeira destes folios da que comeza máis adiante, empregamos o signo “-” diante do número que figura na marxe superior dereita riscado.

¹³² Este feito non deixa de chamar a atención: se o folio 97 comezaba na cantiga V45, por qué Colocci porá a nota en V44? O folio en que faltarían as cobras das cantigas V43 e V44 estaría no fol. 96v do antecedente?

de atención, hai unha lagoa non detectada polo copista, pois en V43 transcribiu só a primeira cobra dunha cantiga que contén dúas máis e finaliza cunha finda de dous versos; falta así mesmo en V a primeira estrofa da cantiga que segue a esta nos tres testemuños (*Meus amigos, muit' estava eu ben*) e que si pode verse nos outros.

A apostila repítese idéntica (<fol 97 defūt multa>) no fol. 214v, o último de V¹³³, como resultado dunha das súas confrontacións da copia co orixinal, pois aquí, antes dela, aparece outra do mesmo tipo: <a fol. 290 e comīciata una Rubrica | et nō e finita di copiañ>, que en contra (igual que a xa comentada) “rispondenza perfetta nel manoscritto medesimo: alla c. 186v il primo 290 collociano (lapsus per 289) affianca una *raza* effettivamente incompleta” (Ferrari 1979: 67)¹³⁴.

No fol. 3v repítese a advertencia <Defūt>, que corresponde a un caso similar: dado que V60 se corresponde con B453, faltan as cantigas que en B ocupan os números 454-477, posto que V61 coincide con B478 (se a reconstrución que fan os editores é correcta), sendo V61 a primeira composición atribuída a Afonso X que figura en V (en B a produción do Rei Sabio comeza en B456, fol. 101r). Non deben obviarse neste punto os particulares problemas de transmisión que, en relación con esta lagoa, afectaron a esa cantiga do Rei Sabio. En efecto, o fol. 105v de B contén na última liña da col. b o primeiro verso de B478, seguida dun fol. 106 en branco nas súas dúas caras, e no fol. 107r comeza B479, que se corresponde con V62. Pola súa parte, tras o baleiro referido, V continúa coa reprodución da segunda estrofa de V61, de xeito tal que neste testemuño faltarían os versos que deberan configurar a primeira estrofa dunha cantiga da que B facilita apenas o íncipit¹³⁵.

Colocci cambia a fórmula latina pola que corresponde en italiano no fol. 0r para destacar un baleiro importante: <Manca da fol ij ifino a fol 43>. É de sobras coñecida esa lagoa inicial de V, pero non resulta tan sinxelo establecer o referente: eses folios que faltan corresponden a B ou ao modelo que se reproduce? V1 coincide con B391, que está copiada no fol. 88r de B, polo que non parece que a lagoa mencionada polo humanista teña que ver con este testemuño; por outra parte, o elevado número de composicións que faltan leva máis ben a pensar nun códice de maior formato, como podía ser aquel do que só resta o fragmento recuperado por Sharrer na Torre do Tombo, que tiña un tamaño superior ao de B e V e que ofrecía os textos copiados en tres columnas¹³⁶.

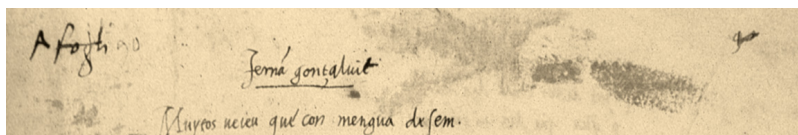
133 En realidade, o último que contén texto poético é o fol. 200r; a partir de aí (onde se localiza unha indicación de “finis”), están todos en branco.

134 “È da notare che per questi riferimenti Colocci, anziché utilizzare la sua propria cartolazione di V, utilizza la numerazione che (seppure «in via ipotetica», Tavani) si suole ricondurre all'antecedente di B” (Ferrari 1979: 67).

135 Para esta problemática, *vid.* Ferrari (1993c: 125) e Paredes (2010: 179-180).

136 Véxase ao respecto a proposta formulada por Fernández Guiadanes (2016), pero tamén, para hipóteses referentes a esa lagoa, D'Heur (1974: 13) e Tavani (1988: 67-99, e 2008).

No ángulo superior esquerdo do fol. -1r lese <A fogli 90>, que podería ter o seu correlato nun 90 riscado situado no ángulo superior dereito, mais ese número debe de ser en orixe un 1¹³⁷. Descoñecemos se “A” indica o caderno que se comeza a copiar aquí¹³⁸, ou é a preposición ou outra cousa, e tampouco sabemos a qué se refire o número do folio 90¹³⁹: con todo, é de novo ben probable que corresponda ao antecedente, se se ten en conta que no fol. -3r figura unha referencia ao <fol 91>:



Na marxe superior do fol. 139r de B, Colocci fai constar que <nō e finito>, pero a lectura resulta pouco segura porque a apostila está cortada pola marxe superior. En calquera caso, Ferrari (1979: 42, n. 29) supón que se trata dunha anotación persoal do humanista (dun tipo similar aos (*non*) *soluti* dos folios 23v, 54v e 55v) para lembrar que este folio inicia un fascículo no que quedan varios folios en branco en que se podería copiar algo máis. En efecto, no fol. 138v remata o caderno 17, coa letra de rexistro U (?) e o reclamo <Eami>; o caderno 18, que ten por rexistro a letra V e como reclamo <Dizemi>, comeza no fol. 139r, mais non está acabado de copiar, pois a partir do fol. 144r quedan os demais en branco ata o fol. 148 (*vid.* Ferrari 1979: 117).

Preocupación similar pode advertirse en casos como o da cantiga B670, da que a transcripción empeza no fol. 144r e remata no 149r, e a secuencia coincide estritamente con V, no que non se inclúen nesta zona pezas que non teñan correspondencia en B. Por iso, o noso humanista non deixa de detectar que algo que parecía incompleto se completa noutro lugar, pois no fol. 144r pode verse un <seq̄t̄ ī>, indicando que a cantiga continúa, efectivamente, despois de catro folios en branco (ademais de parte da col. b do fol. 144r e do 144v), no 149r¹⁴⁰.

137 Non nos atrevemos a aseverar que o número riscado na marxe dereita sexa o 90, pois tamén podería ser que primeiro se escribise un 9 (ou un 4?) e logo fose corrixido nun 10, para finalmente cancelalo. Téñase en conta que, nos folios seguintes, están tamén riscados os números situados na marxe superior dereita, pero que, malia as puntuais dificultades de lectura para algún deles, identifícanse como 2, 3, 4 e sucesivos, polo que cabe supoñer que o que se pretendera colocar aquí fose simplemente o 1.

138 Resultaría difícil de xustificar como tal, posto que a letra identificativa de caderno adoita estar na marxe inferior esquerda do primeiro folio do mesmo, e, de acordo con ese sistema, o primeiro caderno sería o que comeza no fol. 1r (*vid.* Ferrari 1993c: 125). Non obstante, o primeiro caderno real é o que dá inicio á serie dos números do 1 ao 10 riscados, polo que a letra podería responder á mesma fase en que se realizou esa foliación logo corrixida. Segundo Ferrari (*ibidem*: 124), esta serie está formada por dous cadernos, un bifolio (-1 e -2) e un cuaternión (de -3 a -10).

139 No fol. -1v rexístrase, á altura de V4, o número Lxxxvi, e no fol. -2v, esta vez en cifras arábicas, o 87.

140 A última liña do fol. 144r está ocupada por unha indicación do copista: <X^o R^o Outro R^o Jje começa Ouue mey & eū9 fiz eu9 deffarey>, que se corresponde co que anota Colocci cando o escriba deixa interrompida a copia da cantiga B670, na liña 21 da col. b dese fol. 144r: <ouui mei | E eu uos fi3 euos deffarey | Dizemi>. *Vid.* ao respecto Gonçalves (1994) e Rio Riande (2010).

Máis evidente resulta aínda a observación <vide ī hoc ma^o i45¹⁴¹ ubi feq̄t> da marxe inferior da col. b do fol. 110v de B; Colocci parece decatarse agora de que as estrofas que riscara cun trazo vertical que cobre toda a col. a e o inicio da col. b do fol. 37r, antes da cantiga B145, son, en realidade, a continuación das copiadas aquí para B496¹⁴².

[1.2.] Así como resulta habitual que sexa o propio Colocci o que transcriba as rúbricas¹⁴³, tanto as atributivas como as explicativas ou as codicolóxicas, non é tan frecuente que reproduza, total ou parcialmente, as que foron copiadas polo amanuense correspondente¹⁴⁴. Hai, de certo, anotacións extraídas das rúbricas co obxecto de destacar o nome dalgún trobador ou dalgún destinatario de cantiga. Non se trata, polo tanto, de “notas organizativas” do tipo das analizadas neste apartado, pero, en calquera caso, non están exentas de interese, e por iso (se ben con moitas reservas) decidimos incluílas aquí. Hai certos casos, tanto en B coma en V, nos que o humanista actúa dese xeito:

- a) B, fol. 225v, marxe inferior: <Trobador primiero bernal đ bonaualle>. Na col. a, antes da cantiga B1062, Colocci reproducira a rúbrica para a que o copista *e* deixara o seu respectivo espazo: <E enefta ffolha adeant̄ fe | Comenzan s as cantigas | Damor p̄myro Troba|dor Bernal de bonaualle>, polo que quizais o que intenta destacar coa anotación é que Bernal de Bonaval é considerado o primeiro trobador desta recolla¹⁴⁵.

¹⁴¹ Efectivamente, parece referirse ao número da cantiga en B, na col. b do fol. 37r, pois é xustamente antes dela onde están transcritas esas estrofas que seguen. Non temos argumentos que permitan buscar aquí unha relación co antecedente, pois, se nos fiamos dos datos proporcionados por V, no fol. 6v (a peza en cuestión, V79, está copiada entre o fol. 7r e 7v) debía de comezar o folio CXVij do antecedente.

¹⁴² Para o relativo á estruturación desta parte do códice, véxase Ferrari (1979: 97-101); e, sobre esta anotación en particular, Corral Díaz (2008: 391).

¹⁴³ En realidade, comparte esta tarefa co copista *a* de B e co amanuense de V, e mesmo hai algunhas *razões* que foron transcritas polos copistas *c* e *e* de B. Existe algún caso tan curioso como o do fol. 187v de V, onde o amanuense non reproduciu unha rúbrica nin reservou espazo para ela, polo que Colocci non ten reparos en copiala “en vertical” na marxe dereita, ao longo da composición. Corresponde á cantiga V1141; no seu paralelo, B1608, está transcrita polo copista, pero aparece posposta á peza na col. b do fol. 340v, e o nome do trobador, que si é da man de Colocci, presenta a peculiaridade de que a súa primeira parte (<Johā velho>) está na col. a, antes do inicio da cantiga, e a segunda (<De pedro Gae₃>) na col. b, despois da rúbrica: en V, o nome foi escrito completo por Colocci antes da cantiga, pero, ao final da mesma, reproduce novamente <de pedro Gae₃>, o que podería dar indicio dalgún problema no antecedente. Outra posibilidade é que un anaco da rúbrica estivese nunha columna e o resto na seguinte, de modo que, tendo como referencia o número do antecedente de V290, a primeira parte estaría na col. a e a segunda na col. b.

¹⁴⁴ Cabería, en todo caso, chamar a atención sobre o intento colocciano de sinalar que o autor dunha cantiga segue a ser o mesmo que o copista indicara diante da peza anterior (a primeira da serie); referímonos a ese <Jdem> que pode lerse antes de V5 (fol. -2r de V) e que Ferrari (1993c: 124) explica como “uma tentativa, logo abandonada, de adequação ao sistema atributivo mais comum, antepondo um «Idem» ao segundo texto da série”.

¹⁴⁵ Obviamente, isto non é así en termos absolutos, pero a rúbrica en cuestión pode indicar onde comeza unha recolla previa de textos (o que coñecemos como “cancioneiro de xograres galegos”) que foi incorporada nesta parte da posible “compilación xeral”. *Vid.* ao respecto Gonçalves (1994), Oliveira (1988: 701-704) e Tavani (1988: 172-174).

- b) B, fol. 285r, col. b, marxe inferior: <Al rey don Sancho ð Nauarra>. Nesa mesma columna, antes da cantiga B1330^{bis146}, o copista *e* reproduciu dúas rúbricas, unha de tipo codicolóxico (<Aquijfe comecā as cātigas | Oefcarne ðe mal ðizer>), e, despois dunha liña en branco, outra explicativa (ou *razò*): <Ejta cantiga e ðe mal ðizer | E fezea Johan foarez ðe panha | Al rey don Sancho ðe N auaira | p̃ quelhi toubaz teffa tira | E nolhi ðeu el rey enðe ðereyto>. Colocci parece querer resaltar a figura do monarca a quen está destinada a composición, pero tamén o nome do trovador, que reescribe (<Jo. Soarez>¹⁴⁷) na marxe dereita do folio, entre a rúbrica explicativa e a cantiga (cf. *supra* [1.1.]).
- c) B, fol. 290v, marxe esquerda: <Affonje anes>. Colocci destaca a identidade do trovador ao que Martin Soarez dirixe o escarnio B1358, segundo explicita a rúbrica explicativa, ben destacada, que a antecede e que comeza <Ejta outra cantiga fez a Affonjeanes | do coton>.
- d) B, fol. 309r, col. b, marxe inferior: <Rey don affonso>. As tres últimas liñas da col. b están ocupadas por unha rúbrica –tamén de man do copista, neste caso *a*- (<Ejta out cantiga e de mal dizer | D̄ q̄ derō os caftel̄ como | Non deuiam al rey don affon̄>). Nela Colocci amosa interesarse polo nome do rei, que subliña coma noutros casos, se ben non queda claro se é quen de identificar a quen se refire: neste caso non é outro que D. Afonso III de Portugal, posto que o autor da cantiga (B1477), Airas Perez Vuitoron, cóntase entre os que defenden os dereitos de D. Sancho II no conflito con seu irmán.
- e) V, fol. 31v, col. a, marxe inferior: <Re don denis>. O nome figura como complemento da rúbrica atributiva copiada polo copista (dentro da caixa de escritura correspondente á col. a) antes da cantiga V220, e que Colocci volve reproducir na marxe esquerda: <Steuā ð guā | da priuado | del rey dō | denis>.

A listaxe complétase con anotacións que reproducen nomes (non só de trovadores) mencionados nos textos líricos (nalgún caso, como en B1368, tamén na rúbrica). En B é o caso de

¹⁴⁶ O número aparece colocado á altura da primeira rúbrica, como se Colocci non se tivese decatado inicialmente de que o texto non correspondía a unha cantiga.

¹⁴⁷ Trátase, pois, do que podemos considerar “rúbricas atributivas extraídas”. A diferenza das anotacións que extrae marxinalmente, esta está colocada onde comeza a produción do trovador, e posiblemente non estaba como tal rúbrica no modelo (advirtase que en V, fol. 148v, col. b, a rúbrica atributiva, da man de Colocci, precede a codicolóxica e a *razò*). Algo semellante sucede co apuntamento <Affonjo Lopez | de bayā>, que, tirado da rúbrica que marca o inicio da produción satírica do nobre portugués, o iesino coloca na marxe dereita do fol. 307r ao non ter cabida na liña que hai entre a referida rúbrica e a cantiga B1469 ocupada polas tres apostilas coas que comenta a peza (<Sel difs. 9gedi tōnel>); nótase, porén, que no lugar paralelo de V, fol. 175v, Colocci reproduce <Don affonjfo Lopez de Bayam> entre a rúbrica codicolóxica e a cantiga (V1079).

<Martin Gil> (fol. 27r, col. b, marxe inferior), que retoma o antropónimo subliñado por Colocci no segundo verso de B104; de <Steuā de Guarda> (fol. 281r, col. b, marxe inferior), que repite o nome do trobador destacado no verso inicial da segunda cobra da tenzón B1315; de <Lopo Jogran> (fol. 291v, col. b, marxe inferior), en correspondencia co nome que o humanista subliña no incipit de B1365; de <pero rodrigue> (fol. 292r, col. b, marxe inferior), que recupera o nome do personaxe ao que Martin Soarez dirixe o escarnio B1368 e que, de novo, Colocci resalta no verso que o inicia. Polo que a V respecta, no fol. 168r, col. b, o noso humanista escribe <rroi3>: o apelido do personaxe ao que vai destinada a composición V1037, e que aparece no incipit (<Aluar rroi3>), está subliñado por Colocci e é reescrito por el xusto enriba de onde está situado no texto, polo que a anotación semella unha corrección ou aclaración (talvez porque a secuencia <rr> podía confundirse cun <n>?), malia que nin o amanuense nin o humanista lle poñan a abreviatura, se cadra porque non se vía.

No fol. 200r, col. a, de V Colocci escribe unha indicación na que figura un antropónimo, aínda que a casuística é diferente das anteriormente comentadas. Trátase do apuntamento <Mayor Gareoa ui tan pobro gano>. Este fol. 200r só contén catro versos (os últimos da única estrofa conservada de V1205), seguidos da indicación <Finis>; debaixo, Colocci transcribiu o incipit da peza, que figura na parte final da col. b do fol. 199v, talvez para corrixir un erro do copista, que omitira a forma verbal <ui>.

[1.3.] Unha boa parte das anotacións de Colocci son, en gran medida, unha especie de chamadas de atención destinadas a si mesmo, ben para recordarlle que debía volver a revisar un lugar determinado ben para destacar un elemento que lle parecía significativo ou, incluso, algo que viña confirmarlle unha suposición previa ou unha hipótese na que estaba traballando. É neste sentido como interpretamos os casos nos que en B escribe simplemente <Nota>¹⁴⁸ (fol. 77v), que en ocasións completa precisando a advertencia con indicacións de tipo lingüístico (fols. 128r, 311r) ou literario (fols. 89v, 103r, 209r), polo que serán comentadas no apartado que corresponda segundo se orienten nunha ou outra dirección.

Aínda así, queremos chamar aquí a atención sobre ese matiz especial que lle confire a unha nota de contido literario (que podería ser tratada no apartado [3.2.] ou no [3.4.]) a presenza explícita da advertencia *nota*, como acontece no fol. 209r (col. b, marxe inferior), onde a emprega en relación coa estrutura estrófica da cantiga B966: <Nota ch ño haño tornel et faño | la medefima drā>. Efectivamente, as pezas que preceden inmediatamente a esta son de refrán, pero B966 é de mestría; a aparición da conxunción entre as dúas oracións que constitúen a apostila induce a pensar que Colocci asociase a existencia do refrán con outra característica que

¹⁴⁸ Brea / Fernández Campo (1998: 342) encontraron tamén con certa frecuencia esta indicación no seu vocabulario provenzal-italiano, onde era interpretada como sinal de que quería “recalcar alguna observación o descubrimiento personal”.

advirte agora sen que se dea ese vínculo coa primeira, pero, neste sentido, o único trazo que vemos en común entre esta cantiga e a anterior é que as dúas presentan en todas as cobras un verso “solto” (unha *palavra perduda*), é dicir, que non rima con ningún outro da estrofa, pero que en B965 rima precisamente co verso de refrán (o esquema de B966 é [ababbcb] e o de B965 [aaabaB]).

Noutras ocasións, sinala elementos sobre os que considera que debe facer algunha comprobación ou reflexionar máis atentamente por medio da indicacións *vide*¹⁴⁹. Ademais de <vide ī hoc ma° i45 ubi seq̄t>, xa explicada en [1.1.], na col. a do fol. 126v, referíndose a B566, anota <siŕe vide ŕe riŕpoŕta alla ŕup̄ior>, que dá a entender que é posible que non advirta só a semellanza estrutural coa cantiga anterior (cf. *infra* 3.5.1), senón tamén unha certa continuidade temática: a última estrofa de B565 di: “Por aquel namorado / que fosse ja chegado, louçana”, e o incipit de B566 retoma o verbo principal, dando resposta negativa á pregunta formulada na cantiga anterior sobre se chegaría o namorado: “Non chegou, madre, o meu amigo”¹⁵⁰.

Non obstante, *vide* é unha marca que emprega tamén para establecer algún tipo de relación entre cantigas (ou rúbricas) cando o acompaña de *supra* / *infra*. É o caso do <vide i> que se pode ler no ángulo inferior esquerdo do fol. 4v e que remite ao fol. 10r¹⁵¹, onde se inicia unha rúbrica –non idéntica á que o propio Colocci copiou na col. a deste folio 4v¹⁵², despois de <finis>¹⁵³– para

149 Tamén no vocabulario provenzal-italiano do Vat. lat. 4817 utiliza *vede si* cando “no está totalmente seguro de algo y necesita hacer alguna comprobación adicional” (Brea / Fernández Campo 1998: 342).

150 Entre esta peza e a que segue volve aparecer unha indicación <sequitur siŕe>, pero aquí si podería verse unha especie de ‘diálogo’, posto que B566 está posta en boca dunha moza que se dirixe a súa nai, e en B567 é a nai a que fala preguntando á filla pola causa do seu pesar. Aínda que as comentemos aquí pola presenza de *vide*, en realidade estas apostilas entran plenamente no grupo [3.5].

151 Lémbrese que os folios 5 a 9 están en branco, se ben 9v foi aproveitado por Colocci para realizar varias anotacións.

152 Non podemos deternos aquí en comentar a relevancia destas rúbricas diferentes e das peculiaridades da súa copia, polo que remitimos ao fundamental e pormenorizado estudo de Lorenzo Gradín (2016: 167-171), do que reproducimos unicamente un parágrafo que pode dar idea da transcendencia que teñen para o coñecemento da tradición manuscrita dos *lais*: “Les données que la tradition écrite fournit sur l’épigraphe objet de notre étude permettent d’avancer deux hypothèses de travail sur l’antécédent du Colocci-Brancuti: soit l’exemplaire du codex *B* débutait par une partie qui s’est détériorée, dans laquelle était incluse la *Poética fragmentaria* et figurait ce qui restait de l’ordre initial d’un *Liederblatt* –et de manière moins probable, d’une anthologie– qui s’ouvrait sur le *lai de Maroot*; soit les folios 3 et 4 du premier fascicule de *B* procèdent d’une source distincte de celle maniée pour le reste du codex (ou, tout au moins, pour sa partie initiale). Cette dernière conjecture impliquerait que la version de la rubrique copiée par Colocci ne procède pas du même antigraphe que celui utilisé par le copiste du folio 10r de *B* et par celui du témoin *L*. Même si cette dernière hypothèse semble plus probable, celle-ci ne peut être validée en l’état, du fait qu’elle n’est pas étayée par le codex *V* –qui, comme nous le savons, comporte une lacune importante dans sa partie initiale– ni par d’autres indices externes” (*ibidem*: 171). Véxase tamén Lorenzo Gradín (2008b).

153 Para Ferrari (1991: 316), “la présence du mot «*finis*», écrit par Colocci à la fin des textes qu’il a transcrit personnellement dans cette même copie [estase a referir ao Vat. lat. 4823], et absent du modèle, a fourni à Elsa Gonçalves un élément supplémentaire pour affirmer que l’*Art poétique* fragmentaire qui ouvre le Colocci-Brancuti n’est pas un fragment autonome”.

o segundo dos *lais de Bretanha*, na altura da cal rexistrou, na marxe dereita, a forma correspondente <vide s^a> (Lorenzo Gradín 2016).

O mesmo tipo de confrontación establécese entre o <uide i^a> da marxe esquerda do fol. 222v (sinala a cantiga B1044) e o <uide s^a> da marxe dereita do fol. 223r, para B1048¹⁵⁴. Nesta ocasión, a remisión dunha peza a outra explícase porque semellan dúas copias, con lixeiras variantes, dunha mesma composición, pero a que leva o nº 1048 ofrece unha estrofa máis; en V634 e V638 non existe ningunha marca que destaque esa aparente repetición. Rodríguez (1980: 261-284), diante da case idéntica lección de B1044/V634 e B1048/V638, opta por editar as dúas pezas como un texto único; outros editores, polo contrario (como Fernández Pousa 1959), prefiren velas como dúas variacións dunha mesma cantiga e editálas por separado¹⁵⁵.

Pode considerarse que os mesmos adverbios latinos *supra* e *infra* constitúen tamén chamadas de atención coas que Colocci salienta que hai elementos (léxicos, formais, de contido) dunha composición que poden atoparse noutra precedente, sen que falten mesmo referencias cruzadas que permitan identificar as pezas relacionadas e os aspectos que as vinculan, como se verá en 3.5.2.

Dado que Colocci revisa atentamente os códices cos que traballa e procura confrontar as copias cos orixinais que reproducen, non se lle escapan tampouco detalles como a aparición (neste caso, no modelo) dunha <lr̄a noua> (marxe dereita do fol. 133r) na cantiga B605. Coa apostila chama a atención sobre o feito de que, no exemplar do que se está a copiar, esta composición presenta unha letra diferente ao resto¹⁵⁶, porque, en efecto, é un texto tardío (ao que segue outro do mesmo tipo, que ademais está en castelán) que debeu ser transcrito aproveitando un espazo baleiro no modelo (*vid.* Tavani 1988: 317-349, e Ramos 2020: 197, 202, 217).

Non estamos seguros de se son simples chamadas de atención (ou, máis ben, a qué responden exactamente) dúas notas nas que o noso humanista se inclúe explicitamente co pronome latino <ego>¹⁵⁷. A primeira, <ego manera>, está na marxe dereita do fol. 36r á altura da primeira liña da rúbrica¹⁵⁸ de B144 e debaixo dunha manícula que apunta na mesma dirección: a última palabra desa liña é, efectivamente, <man̄ra>, polo que pode pensarse que encontra nela unha coincidencia léxica coa súa propia lingua (talvez coa modalidade lingüística nativa, ou ben

154 En ambos os casos, ademais, a nota vai acompañada da súa típica frecha de remisión.

155 Sobre o problema xeral do que semellan textos repetidos (sen que sempre o sexan estritamente), véxase o decisivo estudo de Lanciani (2004), ademais de Tavani (1988: 350-360), Russo (1993), Muriano Rodríguez (1999), Brea (2009b), Rio Riande (2011), Ramos (2020).

156 “L’espressione *littera nova* è infatti ampiamente documentata in epoca umanistica nel significato tecnico di ‘scrittura moderna’, in contrapposto alla ‘scrittura antica’, *littera antiqua*” (Ferrari 1979: 72). Cf. *infra* [1.4.] para a presenza desta indicación no fol. 303r.

157 No vocabulario provenzal-italiano contido no Vat. lat. 4817, emprega en varias ocasións ese *ego* para introducir matices na tradución que lle proporcionara Casassagia (*vid.* Brea / Fernández Campo 1998: 342).

158 A rúbrica está copiada completa polo copista c, pero Colocci reproduce debaixo a primeira parte da mesma.

coa forma que el propoñía no seu modelo de *lingua comune*, porque estaba sancionada polo uso dos “clásicos”).

Na marxe superior do fol. 230r realiza unha especie de tradución ao italiano dun verso (o último da finda) de Pero d’Armea (B1086/V678) que sinala tamén cunha manícula: <far q̄to et poi morir et nō morir giamai ego. etpoi morir p nō morir giamai>. Estálle buscando un significado ao verso que lle parece máis axeitado, ou está rememorando a Petrarca¹⁵⁹ ou a algún trobador occitano (ou algunha poesía propia)¹⁶⁰?; neste caso, habería que vincular a apostila co apartado [3.6].

Na col. b do fol. 324v, entre B1555 e B1556 (parece referirse a esta), indica <lult^ouerfo>, que podería ser unha nota literaria, pero da que non logramos discernir o alcance (quizais non está completa), pois o único destacable do último verso da primeira estrofa desa cantiga é que subliña a palabra <calcaria> e a reproduce logo na marxe inferior da mesma columna (ademais, a primeira parte do verso é case igual á do verso anterior).

[1.4.] Unha proba evidente do proceso de revisións (deberon de ser varias) a que era sometido B (de maneira máis intensa que V) son as anotacións recollidas no fol. 303r, “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)¹⁶¹. Son advertencias similares a algunhas vistas en V (cf. *supra* [1.1.]), pero, dado que estas parecen froito dunha confrontación máis ou menos sistemática co orixinal, preferimos mencionalas nun apartado especial pola importancia que poden ter no establecemento da tradición manuscrita da lírica galego-portuguesa (*vid.* Ferrari 1979: 74-80), pese a que non teñamos novos elementos que engadir ao pormenorizado estudo que delas fixo a romanista italiana (*ibidem*: 65-80). Ocupan toda a col. a do folio, algunhas están riscadas e noutras non figura ningún tipo de información adicional ao lado do número¹⁶² que remite a un folio (queda claro que

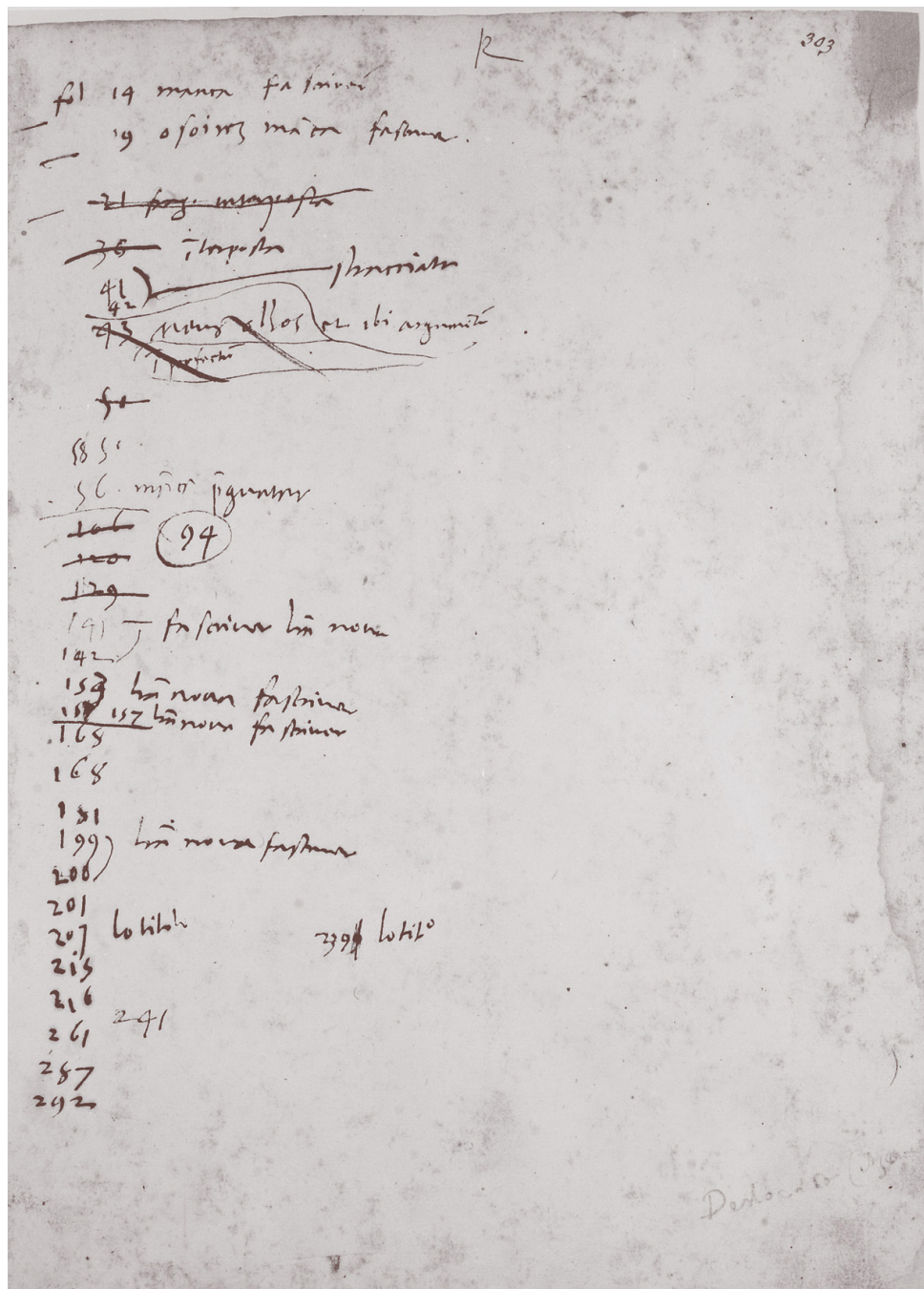
159 Bertolucci (1972: 200) considera que “Alla sporadica traduzione di interi versi lo guida il suo gusto di petrarchista, che avverte ogni spunto in tal senso”, polo que a apostila debe ser vinculada ás comentadas en [3.6.].

160 Esta posibilidade non entra en conflito coa explicación ofrecida por Bertolucci, e recollida no apartado [3.6.], pois o Colocci poeta tiña en Petrarca o seu modelo máis destacado. Aínda que non sexa posible asegurar que a apostila se refira directamente a isto, non podemos deixar de destacar un dístico en italiano, “A morte vo; ma chi per voi non more / Per qual donna morir potrà giammai”, co que Colocci pon fin a uns versos en latín. O texto é recollido na sección *Carmina mutila vel non omnibus numeris absoluta* da edición dos poemas do humanista realizada por Lancellotti (1772: (121)), que advirte en nota: “Disticum Italicum, ita habetur in Autographo: attamen non spectat ad fragmentum relati Epigr. in quo mihi videtur Poeta loqui de Lucretia Romana”. O autógrafo colocciano ao que se refire é o Vat. lat. 3388, no que o texto figura no fol. 108r.

161 “Un foglio, comunque, d’appunti provvisoriamente indirizzati a se stesso, come conferma in testa alla carta l’avvertenza R = *Require*: 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).

162 Nalgúns casos, poderían corresponderse con espazos deixados en branco en B e/ou marcados cunha *crux*, e indicarán incidencias do tipo que sexa (quizais por deterioracións ou dificultades de lectura do orixinal) no proceso de copia.

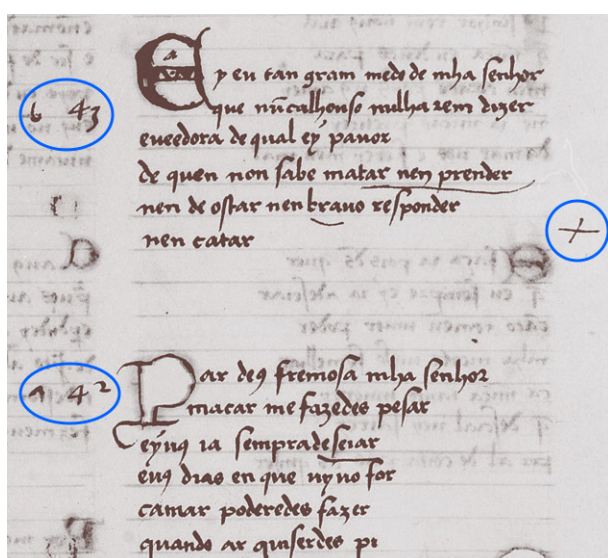
se trata de folios, porque na primeira liña o número vai precedido de <fol>, que logo xa non considera preciso repetir), con case total seguridade do antecedente:



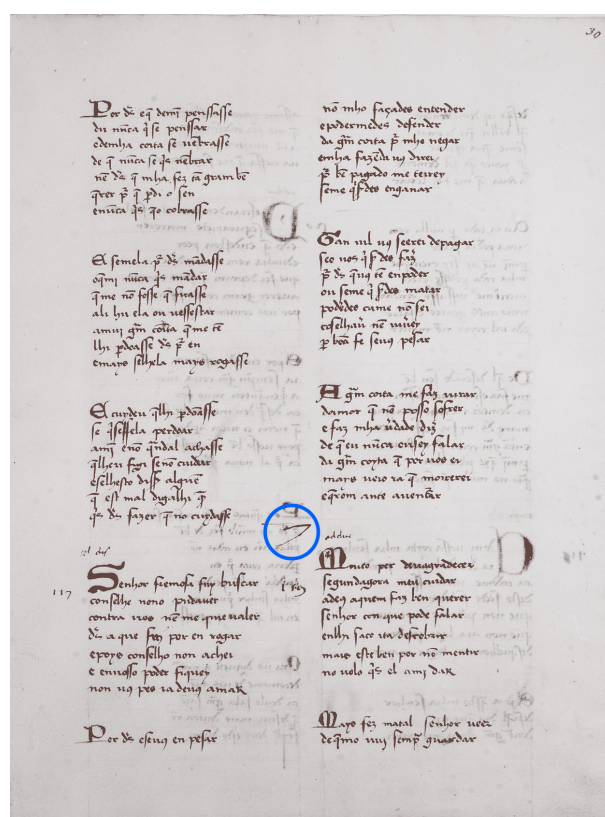
Todas estas notas son “avvertimenti d’imperfezioni rilevate da Colocci collazionando il codice molto probabilmente sull’antecedente” (Ferrari 1979: 67), por moito que non sempre precise cáles son esas “imperfezioni”. As dúas primeiras (<- fol 14 manca fa scriuer> e <-19 ofoirez māca fa scriuer>) destacan carencias textuais, que, ademais, no segundo caso, precisan a

qué trovador afectan. De acordo coas indicacións de Ferrari (1979: 67), a primeira pode corresponder ao fol. 8, que está en branco¹⁶³; se a outra remite ao actual fol. 13, está tamén en branco no *recto* (no *verso* están as contas de Colocci cos copistas), e no fol. 14 comeza a produción de Osoir'Anes; polo tanto, o fol. 13 “doveva forse contenere un altro testo di Osoyranes (a sua volta contenuto a fol. 19 dell'exemplar?)” (*ibidem*).

As que seguen –unha (<-21 frag interposta>), riscada por completo; na outra (<36 iterpof- ta>), só o número– fan referencia á existencia “di componententi frammentari¹⁶⁴ e in ordine in- verso rispetto alla numerazione” (Ferrari 1979: 68), aspectos debidamente advertidos por Co- locci, como se pode comprobar nas imaxes reproducidas abaixo:



fol. 15r¹⁶⁵



fol. 30r¹⁶⁶

163 Lémbrese que a *Arte de trobar* remata no fol. 4v, e que logo quedaron en branco os folios 5-9, se ben o *verso* do último foi aproveitado para unha serie de anotacións colocianas (relativas aos textos transcritos no fol. 10r) de diversos tipos, como pode verse na táboa final.

164 Cada unha delas figura cunha única cobra, e non están recollidas en V.

165 Ademais de colocar os números en orde inversa, para dar conta da dislocación, acompañounos das letras e <a>.

166 Neste caso, a cantiga B118 está copiada no reverso do folio, entre B119 e B120, pero sen ningún tipo de marca que indique a dislocación, mais cun signo > entre o final de B117 e o comezo de B119 que dá conta da ausencia de B118 nese punto.

A indicación <tracciata> relativa aos fols. 41 e 42 ofrece, polo menos, dúas interpretacións posibles para Ferrari (1979: 69), das que semella máis probable a segunda: “l’annotazione starebbe a segnalare un guasto fisico in questa zona del modello, forse addirittura la presenza di fogli volanti”¹⁶⁷.

O sentido da nota seguinte (sobre a que debeu de volver nalgún momento, autocorrixíndose, posto que a riscou de forma decidida: <43 ~~Meus ollos et ibi argumētū | īperfectū~~>) é deducido por Ferrari (*ibidem*) do autógrafo de Boccaccio coñecido como Hamilton 90, no que, no fol. 72c, Colocci escribira “idem in argumento 8^c fabulae 8ⁱ diei” na marxe do proverbio final do conto V 10, 64 e remitindo correctamente a VIII 8, 3¹⁶⁸. Esta coincidencia confirma para *argumentum imperfectum* o significado de “il soggetto, lo svolgimento (il senso) vi è incompiuto”. Aínda así, no caso de que a apostila que nos ocupa se refira a *Meus ollos, quervos Deus fazer*, de Pai Soarez (A34/B149), transcrita no fol. 38r de B, “Questa cantiga non rivela però incompiutezza alcuna di svolgimento” (Ferrari 1979: 70), polo que Ferrari (*ibidem*) sospeita que Colocci pode referirse a outra composición que tamén comeza por *Meus ollos –Meus ollos, gran cuita d’ amor* (A39)¹⁶⁹, da que só se conserva a primeira estrofa¹⁷⁰–, pero que non figura en B: estaría no antecedente e deixaría de ser copiada polo seu estado fragmentario? Neste caso, non só podería confirmar que a numeración dos folios empregada por Colocci remite ao modelo senón que, ao mesmo tempo, estaría proporcionando información relevante sobre o proceso de transcripción ou sobre as instrucións ao respecto que o humanista deu aos amanuenses.

A seguinte nota, <56 māca p̄guntar>, podería ter a súa explicación no fol. 58v –que correspondería, *grosso modo*, co fol. 56 do antecedente–, pois a última palabra do incipit de B214 non se le ben na parte final, pero empeza por <pregū>; non está en V, pero si en A106 (fol. 27r), onde a palabra está cortada en final de liña: <p̄reguntan/ḏo>.

As catro observacións seguintes con texto (como pode verse na imaxe, son bastantes os casos que só remiten a un número de folio) teñen que ver coa percepción de Colocci de que no antecedente hai unha serie de pezas que os copistas de B non trasladaron (si o fixo o de V) porque se trataba de textos transcritos con posterioridade á elaboración do exemplar, aprovei-

167 No fol. 37r de B aparece copiada a cantiga B496, de Afonso X, intercalada na produción de Pai Soarez de Taveirós (*vid.* ao respecto o dito máis arriba, no apartado [1.1.]).

168 De todos os modos, a relación de Colocci co *Decameron* foi estudada por Bernardi, que pon en dúbida a paternidade colocciana da apostila citada por Ferrari (cf. Bernardi 2014b: 350-351).

169 É a “ultima d’un gruppo di quattro testi che risultano in bilico tra PaySrZTav e MartSrZ, attribuito al primo rimateore 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 fol. 38r ... e nel fol. 38v: complessivamente la lacuna sarebbe capace di comprendere appunto i nostri quattro componimenti». La coincidenza è troppo puntuale per potersi considerare fortuita” (Ferrari 1979: 70).

170 Inicia o fol. 9v de A, e o resto dese folio queda en branco.

tando espazos baleiros, e que eran facilmente distinguibles porque se empregara neles un tipo de letra *nova* (e, probablemente, outra notación), máis moderna¹⁷¹; por iso, o que repiten é <fa fcriuer lrā noua> / <lrā noua fa fcriuer>. Neste listado –do que interesa destacar especialmente que Colocci desexa incorporalos (*fa scrivere*) a B (?)¹⁷² a pesar do seu carácter “espurio”–, as composicións afectadas son as seguintes:

- a) fol. 141-142: as referencias de V a estes supostos folios do antecedente aparecen, respectivamente, nos folios 49r (141) e 49v (142), e non se encontra o 143 ata o fol. 51r, polo que cabe supoñer que talvez no modelo había, efectivamente, unha interpolación (no fol. 141?). Ademais, no fol. 49r de V, enriba dese número do folio, na marxe superior dereita, hai unha nota que di <fo: 141 dlv>. Non obstante, a correspondencia entre B e V nesta zona é total, polo que, de existir esa peza, non chegou a ser copiada en ningún dos apógrafos, se ben non podemos deixar de chamar a atención sobre o feito de que en B foi deixado espazo en branco na col. a do fol. 154r, despois da cantiga B701 (= V302, transcrita no fol. 49v).
- b) fol. 153: no fol. 170v de B, o copista deixou espazo, na col. b, para copiar unha cantiga, que Colocci numerou como 803 (como foi comentado en [1.1.]), advertindo na marxe dereita <deeft>. Trátase de “una *troba* in versi de «arte mayor»” (Ferrari 1979: 72) que resulta estraña na lírica galego-portuguesa, pero que o copista de V si transcribiu (V387)¹⁷³ no fol. 61v, “che viene a cadere sotto il 153, segnato verso la fine di c. 61ra” (Ferrari: *ibidem*; cf. tamén Ramos 2020: 215, 217)¹⁷⁴.
- c) fol. 156¹⁷⁵: este número está sinalado no fol. 63v de V e abarca tamén o fol. 64 (habida conta de que no fol. 65r Colocci fai constar a correspondencia co fol. 157 do antecedente); precisamente no 64v pode verse o texto V404, que non ten correspondencia en B, onde o amanuense, nesta ocasión, non reservou ningún espazo para introducilo (debería estar no fol. 173v, entre as cantigas 819 e 820) nin Colocci deixou ningunha marca que indicase esa ausencia (*vid.* Ramos 2020: 203, 204-205, 216, 217)¹⁷⁶.

171 A propósito da indicación, xa comentada, do fol. 133r, Ferrari (1979: 72) conclúe: “È secondo me a questo fenomeno di farcitura tardiva che Colocci allude in questa nota, la quale andrà dunque intesa: ‘testo più recente’: con chiaro riferimento alla diversa scrittura con cui nell’*exemplar* erano grafati i componimenti di recente interpolazione”.

172 Se esa era a súa intención, non semella que chegase a facerse realidade, polo menos no estado no que chegou a nós este apógrafo.

173 Na marxe superior do folio, Colocci reproduciu o inicio da *razò* que precede á cantiga: <esta troba>.

174 Para o texto en cuestión, *vid.* Rodiño Caramés (1998).

175 Posiblemente para evitar máis repeticións, Colocci anotou na mesma liña este número e o seguinte antes da chamada de atención a eses textos tardíos.

176 Para a cantiga, transmitida en V baixo o nome de Fernan Velho, *vid.* Lanciani (1975-1976).

- d) fol. 157: o número aparece en V no fol. 65r, que contén outro texto tardío, “una *pregunta* in ottave di «arte mayor»” (Ferrari 1979: 73), V410. O fol. 174r de B reserva parte da col. b probablemente para copiar esa composición como parece pretender Colocci, que, non obstante, non lle reserva un número como no caso que acabamos de ver en (b) (*vid.* Ramos 2020: 197, 216, 217, 218, 220-221)¹⁷⁷.
- e) fol. 199-200: o trazo curvo que une os dous números podería indicar que se refire a unha composición que está entre ambos os dous folios, pero na realidade (como resulta lóxico, posto que eses espazos baleiros que se encheron nun momento posterior aparecerían, normalmente, na parte final dun folio ou dunha columna, non na inicial) quere dicir que hai unha peza “espuria” en cada un deles. O curioso é que a correspondente ao fol. 199 do antecedente si fora copiada (B1075^{bis}/V666)¹⁷⁸ –aínda que Colocci non lle asignou un número en B, senón que a marcou cunha *crux desperationis*– entre as cantigas 1075 e 1076 na col. a do fol. 228r¹⁷⁹; en V comeza no fol. 106r e remata no 106v, onde, a seguir, figura unha rúbrica atributiva a Juião Bolseiro e a cantiga V667, sinalada na marxe esquerda co número <200> (repetido, pero corrixido –sobre todo no segundo caso– sobre outro número difícil de identificar), o que pode servir de proba de que, efectivamente, no modelo ese texto tardío “aproveitara” un espazo en branco na parte final do fol. 199 (Tavani 1969: 225-226, Ramos 2020: 216, 217, 219).
- f) Canto ao fol. 200, a situación é a mesma que na maior parte dos casos analizados e induce a pensar que ese folio do antecedente contiña só unha cantiga atribuída a Juião Bolseiro (logo segue a rúbrica de Pero d’Armea) e que alguén lle engadiu un poema tardío, que figura así baixo a atribución a Bolseiro en V668 (fol. 106v). Nesta ocasión, de todos os modos, B non reservou espazo para transcribila, e Colocci parece indicalo co ángulo < que dispuxo na marxe dereita e que, talvez, explica que esquecese de copiar a rúbrica atributiva a Pero d’Armea (que está, e ben destacada, en V) diante de B1077.

O último apuntamento deste folio é <lo titolo>, que se repite para dous folios: 207 e 239, e que vén sendo “la dicitura collociana per ‘rubrica atributiva’” (Ferrari 1979: 74). Ao fol. 207 do antecedente están vinculados os fols. 112v e 113r de V; no primeiro deles pode lerse –diante de V703– a rúbrica atributiva a <Lopo Jograr> escrita por Colocci¹⁸⁰, que debeu de causar al-

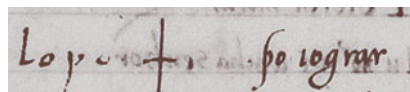
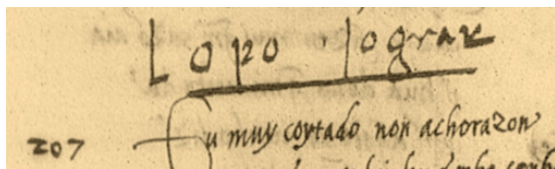
¹⁷⁷ Para esta composición é imprescindible a consulta de Stegagno Picchio (1966).

¹⁷⁸ Trátase da *pregunta* de Diogo Gonçalves de Montemor-o-Novo, *vid.* Rodiño Caramés (1997).

¹⁷⁹ Cabe pensar que, no momento de confrontar orixinal e copia, lle chamase a atención a *lettera nova* do primeiro e, despois de comprobar en varias ocasións que non se transcribían esas composicións en B, non se decatase de que, neste caso concreto, si se fixera.

¹⁸⁰ Na imaxe que ofrecemos abaixo pode verse tamén ese número 207 que remite ao modelo.

gunha dificultade ao copista de B, pois tivo que intervir o humanista para completala adecuadamente na súa parte inicial antes de B1112 (fol. 238r)¹⁸¹:



O copista de B transcribiu así mesmo fóra de lugar a rúbrica atributiva a <Lorenzo Jograr> no fol. 238v ao situala enriba da segunda cobra de B1115, polo que Colocci procedeu a riscala e a colocala onde correspondía, antes do comezo da cantiga (<Lorenzo Jograr>); en V –fol. 113r– está escrita tamén polo humanista (<Lorenzo Jograr>), pero o copista reservara correctamente o espazo para ela antes da primeira estrofa.

A segunda indicación (fol. 239) pode explicarse porque no fol. 147r de V Colocci anotou (antes desa remisión ao fol. do modelo) <Steuam da Guarda> ausente no lugar equivalente de B, fol. 283r, toda vez que resulta redundante, xa que as cantigas anteriores son do mesmo autor e o nome aparece, da man do copista, diante da primeira delas (B1300, fol. 273r)¹⁸².

A lista de números que figura na última parte, sen indicacións de ningún tipo podería corresponderse nalgúns casos con espazos deixados en branco en B e/ou marcados cunha *crux*, polo que parecen denotar incidencias diversas (quizais por deterioracións ou dificultades de lectura do orixinal) no proceso de copia. Así, por exemplo, se buscamos en V o número 168, podemos velo no fol. 75r, ao lado de V470, que se corresponde con B886, no fol. 187r. Nesta zona de B hai varios espazos en branco que parecen deixados para copiar composicións enteiras: en 187v, a parte final da col. a e case toda a b; en 188r, no baleiro da col. b non entraría unha peza enteira, pero si unha estrofa¹⁸³; en 188v, existe outra vez lugar dabondo para unha cantiga completa: 189r queda interrompido na col. a, e logo non volve haber texto ata o fol. 191r. As lagoas afectan á produción atribuída a Martin Moxa, a quen se asignan tamén (non de maneira indubidable) catro composicións (A303-306) que non figuran en ningún dos apógrafos.

¹⁸¹ Antes desta cantiga parece faltar texto, posto que hai un branco que cubre boa parte da col. a.

¹⁸² En calquera caso, este fol. 283r de B ofrece interese tamén polas rúbricas explicativas (*razões*), non só porque as dúas que aparecen (para as cantigas 1322 e 1323, respectivamente) teñen unha extensión superior á media e están copiadas por Colocci despois da cantiga que comentan, senón tamén porque a primeira quedou incompleta (e non por falta de espazo na col. b) e a segunda foi transcrita na marxe inferior da col. b (é dicir, antes de que finalice a composición no fol. 283v). En V, pola contra, están transcritas completas polo copista, pero tamén aquí chama a atención que a segunda está colocada entre as estrofas III e IV e vai iniciada por <Estas cantigas de cima> (B coincide neste uso do plural), como se fixese referencia a máis de unha, pero unicamente é aplicable a V928 (B1323).

¹⁸³ Os problemas no modelo debían de comezar no verso 5 da segunda estrofa de B887/V471, que é onde abandona a copia o amanuense de V (que, neste caso, deixou unhas liñas en branco ao final da col. a do fol. 75r), mentres que o de B intenta reproducir o que pode identificar e deixa baleiros cando non dá cunha solución.

Problemas semellantes debían de afectar ao resto dos folios indicados, pois, por mencionar só un caso máis, o último número rexistrado por Colocci (292) está indicado no fol. 188v de V, e no 189r figura incompleta (só está transcrita a primeira estrofa) V1148, sen máis advertencia que faga pensar no seu carácter fragmentario que o ángulo > disposto por Colocci na marxe esquerda no lugar onde debería continuar, mentres que no fol. 342r de B, onde se reproduce a mesma peza (B1615), foi reservado o espazo previsto para copiar o texto completo e debuxadas as letras iniciais de cada estrofa.

[1.5.] Reservamos este último apartado do primeiro bloque para dar conta, unha vez máis, da entrega de Colocci ao coidado de todos os detalles posibles relativos á organización dos materiais que mandara copiar (tendo diante, para as comprobacións oportunas, o modelo). Por iso, non sorprende que sexa el mesmo quen anote, tanto en B (de maneira parcial, porque algúns foron transcritos polo copista *a*) coma en V, as letras de rexistro e os reclamos que facilitan a ordenación de folios e, sobre todo, de cadernos. Nestes casos, trátase, polo xeral, de escribir no ángulo inferior dereito do final dun caderno (ás veces, tamén dun folio, debido ao sistema de copia seguido) a palabra –ou grupo de palabras– que inicia o seguinte. Posto que detectamos moi poucos casos que requiran unha análise específica, optamos por rexistrarlos todos na táboa (dentro da columna “referente”) e, cando se estima necesario, comentalos en notas a pé de páxina, ademais de remitir a Fernández Guiadanes (2016: 370-372), Ferrari (1979: 89-139)¹⁸⁴ e Gonçalves (1983). En total, e salvo erro, localizamos 34 reclamos en B e 9 en V, que poden verse en *PalMed* (www.cirp.gal), na pantalla de “Buscas codicolóxicas”, en concreto no campo sinalado como “Avisos técnicos”.

2. Notas relativas á lingua

Parécenos interesante reproducir un fragmento de Cannata que pode resultar un tanto longo pero que axuda a entender o tipo de anotacións realizadas polo humanista iesino neste ámbito lingüístico:

Il desiderio di ricostruirne [del “volgare”] la storia e l’origine è il nodo che muove gli interessi linguistici di Colocci, volti essenzialmente a studiare le lingua d’uso e a classificarle, perché, forse, questo gli appariva come il mezzo più adatto a penetrare entro i meccanismi della lingua e a comprenderne meglio origine e natura. La questione della norma linguistica e della definizione di precetti grammaticali erano per lui secondarie; più pressante era invece l’elaborazione di una linguistica romanza di livello embrionale, essenzialmente tassonomica, che potesse abbracciare usi linguistici e regole morfologiche delle parlate romanze *che egli riconosceva d’istinto come apparentate, ma le cui parentele non sapeva spiegare; nonché l’uso attestato nei fatti di una lingua colta comune in uso quotidiano la cui natura era ansioso di capire meglio* (Cannata 2012: 66; a cursiva é nosa).

¹⁸⁴ Na súa minuciosa análise da fasciculación de B, estuda tamén todas as particularidades que poden afectar aos reclamos.

Ese afán por comprender non só as formas e os contidos dos cancioneiros italianos, occitanos e galego-portugueses, senón tamén os trazos comúns e diferenciais existentes entre as linguas que lles daban soporte, explica que a súa atención se concentre nos aspectos máis diversos, como exporemos sucintamente¹⁸⁵.

[2.1.]¹⁸⁶ Preocupado como estaba por encontrar un modelo para a lingua poética italiana, a Colocci non se lle podían escapar os problemas gráficos máis significativos no contexto románico, como son as diferentes maneiras de representar as consoantes palatais que o latín descoñecía, recorrendo habitualmente a adaptar os grafemas (ou asociacións de grafemas) que indicaban fonemas orixinariamente doutro tipo pero que desembocaran nunha articulación palatal.

É así como interpretamos o rexistro das secuencias <Nho> (no fol. 2v, que remite a un *(de)scarnbo* que está na col. b do fol. 3r) e <nha> (fol. 9v, correspondente a *Bretanha* no fol. 10r), nas que reconece a nasal palatal, ou <filha> (fol. 3v, que ten o seu correlato na col. a do mesmo folio, subliñado igual que na apostila¹⁸⁷) e <nulha> (fol. 182v), cunha solución similar para a lateral palatal. Cara ao final do apógrafo, segue confrontando a grafía galego-portuguesa coa italiana ao colacionar <tamagna> (marxe superior da col. a do fol. 354r) co <tamanha> que figura subliñado na liña 3 desa mesma columna. E, polo medio, ofrece probas indirectas en apostilas que teñen outro obxectivo primordial, pero que permiten corroborar que identifica claramente a grafía <nh> coa <gn> do italiano, como acontece no caso de <signor> por <senhor> no fol. 64r, ou <uegno> por <uenho> no fol. 56v¹⁸⁸. E tampouco semella ter dificultades para reconecer en <lh> o fonema que o italiano representa como <gli>, se atendemos a apostilas –que moi probablemente responden mellor a outros intereses– como <uagliami> (fol. 43r) para <ualhami> (cf. [2.3.]) ou <figlia dalgo> (fol. 282v) para <Filhaldalgo> (cf. [2.4.])¹⁸⁹.

No fol. 9v¹⁹⁰ deixa constancia da existencia dun <LaiX i> (está, efectivamente, no fol. 10r, cara ao final da *razò*), talvez porque no inicio da rúbrica de B1, e de novo ao lado da forma con <x>, o encontra transcrito como <lais>; a maiores, na liña 12 da rúbrica *laix* leva un <s> sobre-

185 Para unha primeira aproximación ás notas de B referidas á lingua, *vid.* Brea / Fernández Campo (1993).

186 Todos os casos comentados dos tipos [2.1.] e [2.2.] corresponden a B.

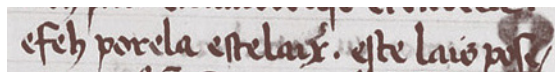
187 Repítese no fol. 159r.

188 Para ambos os casos, véxanse os comentarios morfolóxicos en [2.3.].

189 Detrás de *lh*, *nh* (que, por outra parte, Colocci coñecía como provenzais), poden estar perfectamente as secuencias /lj/, /nj/; por iso, podía resultarlle máis problemático identificar formas como *nulha* ou *espelho*, que nin se corresponden con /lj/ nin coas solucións italianas *nulla* e *specchio*. De todos os modos, para estes casos, véxanse os comentarios de Brea / Fernández Campo (1993: 50, n. 15 e 16).

190 Non podemos deixar de chamar a atención sobre a riqueza de observacións deste tipo nos primeiros folios do cancionero; logo, a súa aparición resulta máis puntual e, en ocasións, sérvelle para dar conta da súa comprensión de elementos que antes non entendía ou interpretaba erroneamente.

posto ao <x>¹⁹¹ que non podemos certificar con total seguridade se foi escrito, como parece, polo propio Colocci:



No caso de <quero nō qero . nō chero> (fol. 182v), o problema gráfico¹⁹² está asociado probablemente á evolución fonética da labiovelar xorda diante de vogal palatal (Brea / Fernández Campo 1993: 44). Aínda que referida a outra palabra, localizamos no cancionero occitano M (fol. 171r, col. a, sup.) unha anotación moi similar a esta: “qet, itali queto, fiorentini cheto” (cf. Pérez Barcala 2000: 964-965; Brea 2008: 250). No caso de *quero*, repite a forma galego-portuguesa sen máis no fol. 270v, polo que pode ser que lle interesase tamén desde a perspectiva léxico-semántica, xa que os resultados de *QUAERERE* manteñen o significado latino en italiano, pero acaban substituíndo a **VOLERE* en galego, portugués e español.

As grafías, por outra parte, aparentan ser pouco estables (non só existen variantes para un mesmo fonema, senón tamén grafemas que poden ter valores diferentes); por iso teñen especial valor lugares como o fol. 233, nos que paga a pena ver en conxunto as anotacións que conteñen. Así, en 233r aparecen, na marxe inferior da col. a, encolumnados, <hunha> e <Delhi>, e, na da col. b, igualmente, <mha> e <conhoci>; en 233v, na marxe superior da col. b, <Delhen> e <Mha qñ e una syllaba>. Con independencia de que cada unha destas formas lle interesase a Colocci por outros motivos, o elemento que teñen en común é a presenza dun <h> que pode representar realidades diferentes: nalgúns casos, serve, combinado con <l> ou <n> (cf. *supra*), para reproducir, respectivamente, as consoantes lateral e nasal palatais; pero, noutros, mesmo nunha grafía idéntica (<mha>) responde a articulacións e formas diversas. E que dicir de <hunha>? É probable que recoñecese o artigo indeterminado, máis frecuentemente escrito <(h)ūa>, pero posiblemente pensaría nunha estraña pronunciación /ɲ/, que é a que lle corresponde na inmensa maioría das ocorrencias en que atopa o dígrafo <nh>.

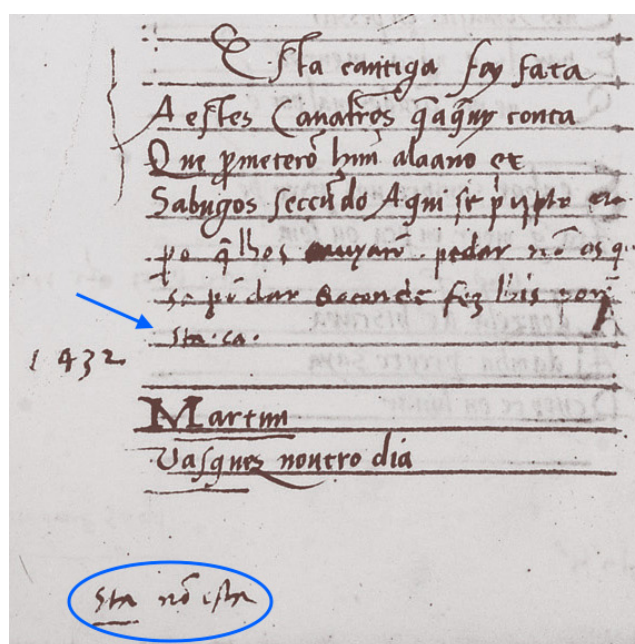
[2.2.] Non abundan as observacións que poidamos adscribir prioritariamente á fonética, pero algunhas das que deixou proban o interese que para el tiñan certos fenómenos, sobre todo cando

191 No estudo do Vat. lat. 4817, Cannata (2012: 119) observa os comentarios que Colocci fai con respecto a este grafema no fol. 52v e chega á conclusión de que “La notazione sembra attenere più a questioni di grafia che di fonetica”, pese a advertir que “la x nella grafia del volgare, nello spagnolo e in siciliano si usa non per le parole di origine greca, come in latino, ma per la sibilante sorda intensa” (*ibidem*).

192 No fol. 63v do Vat. lat. 4817 indica simplemente: “Q latino, non greco né gallico” (reitérao con outras palabras no fol. 73v: “Q proferiscono hispani et itali non greci non galli”), pero isto non nos permite outra cousa que pensar que se refire efectivamente ao grafema. Se ben moitas anotacións lingüísticas deste *zibaldone* foran comprobadas directamente sobre o orixinal, reproducimos –por motivos prácticos– para todas elas a edición de Cannata (2012: 153-197).

podían ir asociados á medida dos versos, como é o caso particular da xa citada <Mha q̄n e una syllaba> (fol. 233v), que probablemente está marcando a diferenza do posesivo con outro <mha> que está no folio anterior e que corresponde á combinación de dous pronomes átonos, *mi a*¹⁹³.

Supoñemos que lle estraña un pouco a ausencia da vogal inicial no demostrativo cando anota <sta nō esta> na marxe inferior da col. a do fol. 298r, reproducindo o final da rúbrica (bastante deturpada, iniciada polo copista e rematada por el) posposta á cantiga B1431, se ben resulta difícil establecer se o está confundindo cos casos de <e> protética diante de <s> líquida¹⁹⁴ que distinguen o galego-portugués do italiano (pero que o asemellan ao occitano), pois é obvio que a forma comentada (lat. *ISTAM*) non corresponde a ese fenómeno:



Desde unha perspectiva claramente romanista (e diacrónica, por moito que non se aperciba disto), a indicación máis relevante é a que proporciona no fol. 128r, cando sinala (a advertencia pode ser para si mesmo): <nota ch̄ uaño piu p̄to ad .d. | ch̄ ad [...] .T. mesurada | Nada>. Obviamente, está rexistrando o proceso de sonorización das oclusivas xordas intervocálicas que separa a Rumania occidental da oriental¹⁹⁵, e faíno seleccionando dous exemplos que

¹⁹³ A nota en cuestión remite ao verso <Por d̄s uos rogo mha madre pd̄>, que aparece subliñado na liña 5 da mesma col. b na que a apostila figura na marxe superior. Pola contra, na última liña do fol. 233r advertira a presenza dun <mha> moi diferente (< MÍ ILLAM), que tamén subliña: <Graue dia mha fez d̄s>.

¹⁹⁴ Na marxe superior do fol 339r, anota <spelho> para recoller un <espejo> (< SPECULUM) que subliña ao final da segunda estrofa copiada na col. a, como poñendo de relevo ese diferente comportamento das dúas linguas. Do seu interese por esta prótese vocálica dá conta tamén Bernardi (2009: 43).

¹⁹⁵ Lémbrese, con todo, que esa sonorización é coñecida en Italia na zona setentrional, pero que non aparece recollida máis que de xeito esporádico na lingua poética. Esta evolución parece interesarlle bastante, pois aparece dispersa noutros

ten moi próximos, posto que a anotación figura na marxe inferior da col. a, e xusto antes está transcrita a última estrofa da cantiga B573, na que *mesurada* e *nada* son as palabras que ocupan a posición de rima no primeiro e último verso desa cobra.

Observacións como a anterior levan a considerar que, por moito que non chegase a ver no latín a orixe dos vulgares romances¹⁹⁶, tiña por forza que decatarse de que esa orixe non podía ser (polo menos en parte) moi diferente, porque algunhas apostilas parecen buscar o étimo das palabras¹⁹⁷, e ás veces son como esbozos de fonética histórica; pénsese, por exemplo, en <oufo audeo falar parlar> (fol. 61r), onde, para a primeira forma verbal (da segunda dá simplemente a equivalencia en italiano, pero teñen orixes distintas), parece detectar que o ditongo latino /au/ evoluciona a /ou/, e que o grupo /dj/ experimenta un proceso de asibilación, se ben este resultado leva a pensar que o verbo semideponente AUDEO se tivese xa regularizado en protorromance en *AUSO (*AUSARE), a partir da forma do participio /supino AUSUM¹⁹⁸.

E algo similar podería aplicarse a <FRor fior> (fol. 64r), que, conscientemente ou non, fai fincapé no comportamento dos grupos iniciais de oclusiva + /l/¹⁹⁹, que, como é sabido, en italiano presentan de forma sistemática un resultado con palatalización da líquida, fronte ás linguas galorrománicas (e o catalán) que manteñen inalterados os grupos, ou ás iberorrománicas, nas que se poden atopar solucións palatais (esp. /ɲ/, galego-portugués /tʃ/) ²⁰⁰, agás en casos coma este²⁰¹, que ofrece un resultado semiculto con cambio de /l/ en /r/. Outro exemplo de contraste entre o galego-portugués e o italiano con posibles implicacións fonéticas podería ser <Mal dolente> (fol. 294r) para explicar o <mal doente> que subliña no texto, xa que posiblemente percibe a desaparición do /l/ intervocálico.

lugares; así, por exemplo, no fol. 62r do Vat. lat. 4817 comenta “Greci et lombardi usano et T in D: STRATE ‘strate’ Greci CASSANTRA ‘Cassandra’ profeririano”; no fol. 73v pode lerse: “Lemosin RAINBAULT noi RAYBALDO T in D come venetian M e L”. Para posibles anotacións relacionadas con este mesmo aspecto no cancionero provenzal M, *vid.* Pérez Barcala (2000: 961-962); tamén o rexistra Bernardi (2009: 43).

196 “Colocci aveva una cultura squisitamente e anzitutto umanistica, nella quale il volgare –inteso come l’insieme indistinto delle lingue romanze moderne– costituiva sì materia di studio, ma non in rapporto al latino, bensì –semmai– al greco e alle sue varietà” (Cannata 2012: 66).

197 Estes casos serán incluídos convencionalmente en [2.4.].

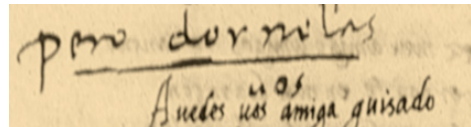
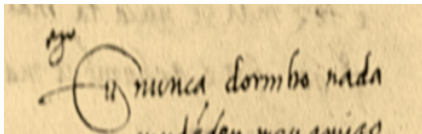
198 Ese bosquejo de fonética histórica adquire unha dimensión románica á luz de anotacións presentes no cancionero M nas que contrasta as solucións occitana e italiana para AUDEO. *Vid.* Pérez Barcala (2000: 959).

199 E talvez tamén na apócope do <-e> final despois dunha líquida.

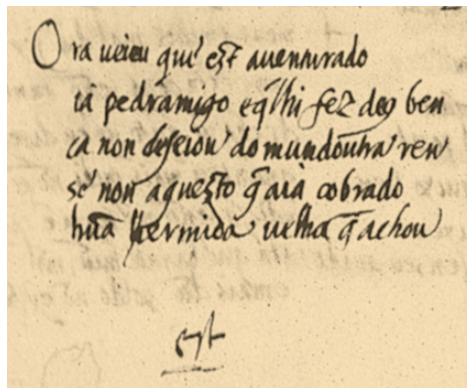
200 Pode ser este tamén o motivo de que destaque a forma <chama*> no fol. 3r, dado que é un bo exemplo das distintas solucións romances do lat. CLAMARE (galego-portugués *chamar*, pero español *llamar*, ital. *chiamare*, fr. *clamer*, occit. *clamar*)?

201 E outros entrados tardiamente na lingua, sexa como préstamos ou por vía patrimonial.

[2.3.] Se ben as observacións feitas por Colocci sobre V son moi inferiores en número ás de B e parecen responder, sobre todo, ao seu interese por Petrarca (Brea 1997), algunhas delas poden ter implicacións morfolóxicas, como acontece co <ego> da marxe esquerda do fol. 49v, que reconece posiblemente (como pronome de primeira persoa) no <Eu> inicial de V301; ou o <uos> (pronome de cortesía para a segunda persoa) do fol. 58v situado xusto enriba da forma idéntica no incipit de V363:



Fronte ao que adoita acontecer en B, onde con moita frecuencia subliña as formas que chaman a súa atención antes de reproducilas, nestes casos non se aprecia esa maneira de proceder, e tampouco fai outra cousa que copiala (ou ofrecer o seu correlato latino), sen acompañala de sinais ou comentarios que dean pistas sobre o que pode interesarlle delas. Outro exemplo deste tipo está no fol. 185v, no que ese <est> que transcribe na marxe inferior da col. a parece recoller a variante da P3 do presente de indicativo do verbo *ser* que figura no primeiro verso:

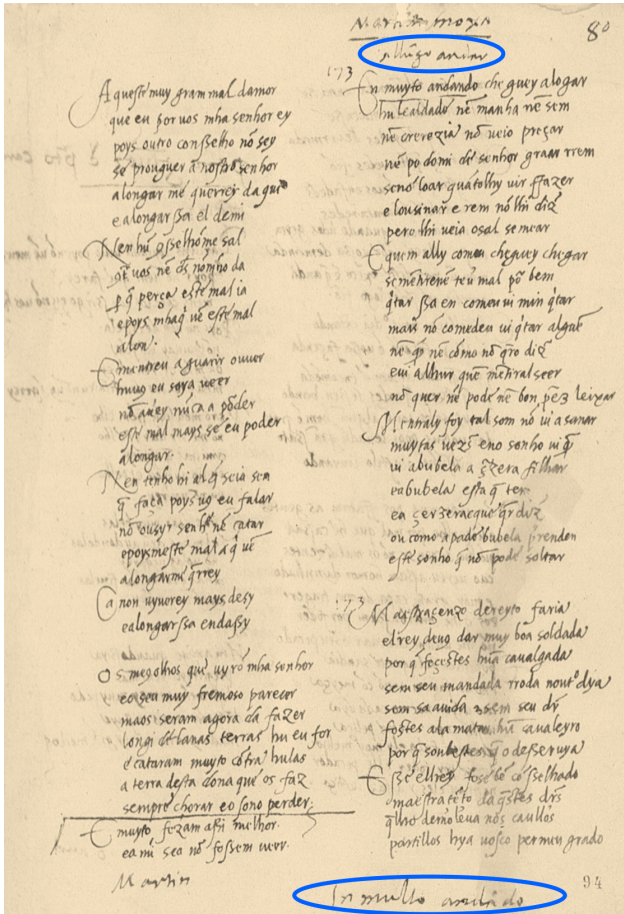


Tampouco os indefinidos escapan á súa revisión, sobre todo aqueles que puido non comprender previamente, que lle recordan os vistos noutras variedades lingüísticas (incluída a súa materna ou a que considera máis axeitada para a *lingua comune*), ou que considera particulares por algún motivo. En calquera caso, e aínda que non resulta doado adiviñar o seu pensamento, cabe supoñer que estivese pensando no grego κατά²⁰² cando repite <cadahuna> debaixo desa forma na última liña dunha *razò* na col. a do fol. 187v²⁰³.

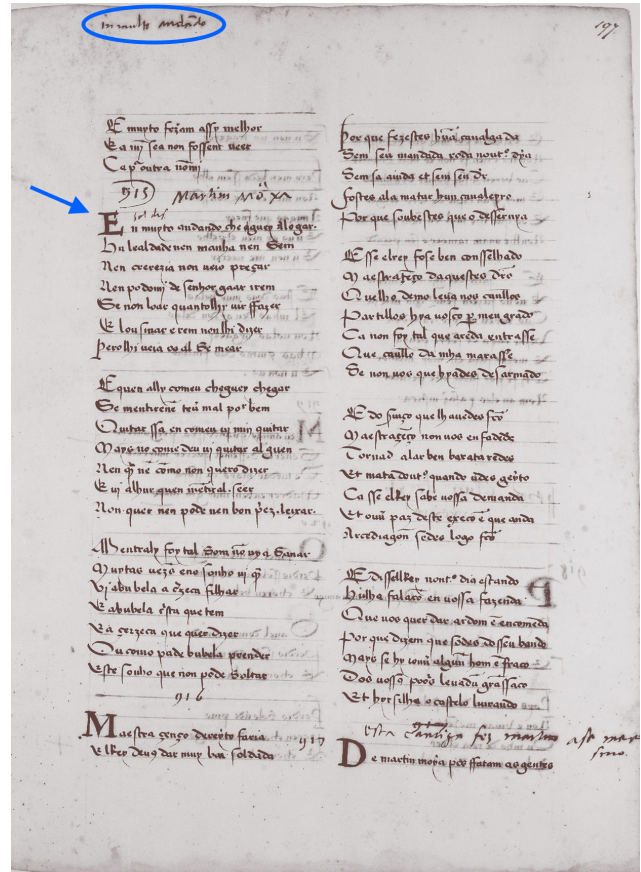
²⁰² Máis adiante teremos ocasión de referirnos ao seu interese polo grego e á súa concepción de que podía ter que ver coas orixes do “vulgar”.

²⁰³ En B, *Cada hunã* aparece subliñada na fragmentaria *Arte de trobar*, na col. b do fol. 3r, e copiada por Colocci na parte dereita do fol. 2v.

Deixamos para o final deste repaso de V unha construción que repite de dúas formas diferentes na col. b do fol. 80r, como <allügo andar> na marxe superior e como <In multo andando> na inferior. Nos dous casos, fai referencia con toda probabilidade a *En muyto andando*, subliñado na primeira liña da mesma columna, e ofrece a curiosidade de que, na segunda variante, tamén a rexistrou en B, no fol. 197r (se ben aquí non a destaca na cantiga):



V, fol. 80r



B, fol. 197r

Estas observacións están vinculadas ao seu interese polas construcións de xerundio coa preposición *en* (Brea / Fernández Campo 1993: 46), que tamén chamaron a súa atención noutros lugares como o cancionero provenzal M (Debenedetti 1995 [1911]: 73-74; Gutiérrez García / Pérez Barcala 1999: 680-681), o Vat. lat. 4796 (Cerral Díaz / Fernández Campo 2000: 735) ou o seu vocabulario provenzal-italiano construído a partir das traducións de Casassagia (Brea / Fernández Campo 1998: 343). Pero, por riba de calquera consideración morfolóxica, a insistencia nestas notas denota que teñen unha relación clara con Petrarca, polo que serán comentadas en [3.6.].

En B multiplícanse as reflexións de tipo morfosintáctico, que intentaremos repasar brevemente. Unha categoría que parece captar fortemente a súa atención é o artigo. De feito, e limitándonos ás varias observacións constatadas no Vat. lat. 4817²⁰⁴, pódese advertir como, aínda que parece preferir a forma *lo* en italiano para o masculino singular, non deixa de rexistrar as variantes que vai identificando: <LO dicono corsi non EL. et né IL> (fol. 68v); <EL toscani et hispani> (fol. 73v); <EL spagnoli portughesi così O greco Gallia> (fol. 74v). Obviamente, esta última anotación indica que coñecía algo de español e de portugués, se ben non queda moi claro se para o segundo establecía unha comparación co grego, algo que resulta moito máis evidente examinando a progresión das apostilas de B²⁰⁵:

- fol. 3v: <os .i. li>; <os / as>
- fol. 10r: <Lo> (dúas veces)
- fol. 10v: <o .i. lo>; <o .i. lo alla greca>
- fol. 117r: <o .i. lo>
- fol. 349r: <O .i. el. ut greci et .A. .i. la ıdeft>

As dúas notas do fol. 10r parecen compracelo pola coincidencia coa variante italiana que emprega sempre para explicala (e que, efectivamente, percibe en ocorrencias nas que o <l> se mantén en determinadas condicións fonético-sintácticas), pero non pode deixar de darse de conta de que os alomorfos máis frecuentes son *o*, *a*, *os*, *as*, o que tampouco entra en contradición (polo menos en parte) coa súa percepción da orixe do “vulgar” (o italiano e, por extensión, as linguas romances que coñece); o convencemento de que o latín non se corresponde cunha lingua “viva” inclínoa a considerar a posibilidade de que o grego se conte dalgunha maneira²⁰⁶ entre os antecedentes desa modalidade²⁰⁷; de aí que resulte moi significativa a observación que fai no fol. 10v, e que repite na marxe inferior do fol. 349r, como se –che-

204 Para os textos líricos occitanos do cancionero M nos que reparou nas formas do artigo, cf. Gutiérrez García / Pérez Barcala (1999: 691-692).

205 Enumeramos todas as formas do artigo determinado, non só as do masculino singular; os referentes nas cantigas de cada unha delas poden verse no cadro xeral no que se recollen todas as apostilas pola orde na que van aparecendo nos cancioneros.

206 Non semella, de todos os modos, que pensase sen máis nunha orixe única no grego; ou polo menos iso podería deducirse de comentarios coma este: “Sono mixte le lingue: umbri piceni sabini greci toscani galli et cetera: fa’ uno prohemio de coloni et romani che daveno lustro alla lingua et leggi a’ populi. Da greci sabini umbri subasi rege et pelasgis Achei. Tyrrheni. Galli se ne è facta questa lingua et però si troverà vocabuli greci et gallici” (Vat. lat. 4817, fol. 67r).

207 Talvez antes de chegar a coñecer ben a produción occitana e a súa relación coa poesía siciliana, pero consciente da importancia da “Magna Grecia”, as reflexións mesturadas sobre lingua e poética levárono a considerar que “particolarmente stretti sono i rapporti che legano i greci ai siciliani, i quali –secondo Colocci– parlavano greco e hanno ereditato dai greci i modelli di versificazione che hanno poi applicato al loro volgare” (Cannata 2012: 90). Para unha visión de conxunto desta importancia concedida á posible evolución do grego ao “vulgar”, *vid.* Cannata (2012: 81-91).

gando aos folios finais do códice— quixese resaltar que xa se dispararon as dúbidas que puidese ter ao respecto²⁰⁸.

Os resultados da contracción do artigo con diversas preposicións son así mesmo obxecto de atención, como amosa o fol. 9v, que na marxe dereita recolle <a a gran²⁰⁹ .i. ala grā> e, a seguir, <no .i. nel bis>, que parecen referirse á *razò* que inicia o fol. 10r, e na que, tal como sinala, *no* aparece dúas veces (nas liñas 5 <no t̄p̄o de rey artur> e 11 <hom̄ no mūdo>).

Dos substantivos, resalta a diverxencia entre os dous modelos flexionais seguidos polo latín *DIES* / *DIA* (fol. 9v <Dia dies>), palabra para a que observa a pervivencia do modelo da primeira declinación sobre o da quinta, quizais consciente tanto do mantemento desta última nos nomes de varios días da semana como, mesmo, da súa substitución en italiano (igual que nas variedades galorrománicas) polo orixinalmente adxectivo *DIURNUM*. Pero non menos importante é a observancia do xénero de varios substantivos:

- fol. 64r: <signor feminino>
- fol. 291v: <cantar feminino>
- fol. 336v: <cantar masculus b̄īf̄>

No primeiro caso, sorprende un pouco que, sendo un nome tan recorrente, non constate esa información ata un folio tan avanzado. A apostila figura na marxe superior da col. b e, pese a que na primeira estrofa copiada nesa columna, aparece un <fremofa mha fenhor>, na que a concordancia confirma ás claras que se trata dun feminino²¹⁰, o que está subliñado é o <Senhor genta> que inicia, máis abaixo, B244 (“uno dei componimenti più misteriosi del codice”, segundo Ferrari 1979: 33)²¹¹. Fronte ao que acontece en situacións semellantes (cf. *supra* [1.4.]), non indica aquí (non chegou a confrontar esta zona co modelo?) nin os problemas de copia nin que no antecedente houbera unha *lettera nova*, polo que sorprende aínda máis que poida ser a concordancia con *genta* a que lle sirva de comprobación definitiva do xénero²¹². Sexa como for, desde o punto de vista morfolóxico a observación é totalmente correcta, xa que *SENIOREM*, como comparativo de *SENEX*, valía tanto para masculino como para feminino, e así se mantivo bastante tempo na lingua, igual que moitos casos en -OR nos que esta terminación era un sufixo que permitía formar nomes de axente sen distinción formal de xénero.

A segunda apostila resulta moi chamativa, porque, se ben é certo que neste caso (fol. 291v) aparece subliñado o substantivo nunha rúbrica, acompañado de *estes* (que debera ter xa visto como masculino), no interior das cantigas hai moitos exemplos nos folios anteriores, tanto en singular como en plural, nos que concerta claramente con determinantes ou adxec-

208 Non deixa de ser curioso que, nesta ocasión, empregue como equivalente de *o* a variante *el* en lugar de *lo*, que, ademais de coincidir coa súa proposta habitual, é a forma máis frecuente nos trobadores galego-portugueses como “alomorfo combinatorio”.

209 No fol. 10r, na segunda liña da col. a, aparece escrito *aagrā*.

210 Hai moitos exemplos similares nos folios anteriores.

tivos masculinos. Non acertamos a explicar esta primeira confusión, agás porque Colocci estaría afeito a atopar normalmente nas *razòs* o sinónimo *cantiga*, que si é feminino, se ben non é tampouco esta a primeira vez na que se usa *cantar* nesas paratextos²¹³. O importante, de todos os modos, é que, como adoita facer en situacións similares, é quen de admitir o seu erro autocorrixíndose máis adiante (na marxe superior do fol. 336v), advertindo dúas ocorrencias (das que subliña só a primeira) na estrofa I de B1599: <algun cātār>, no v. 1, e <me cantares> no v. 6.

Os pronomes persoais son contemplados desde moi diversas perspectivas, que desbordan a morfoloxía en sentido estrito para converterse, en non poucas ocasións, en observacións morfosintácticas²¹⁴. Así, existe algún caso en que se limita a copiar unha forma que chama a súa atención ou que non acertara a identificar anteriormente, como pode ser o caso dese <eĭ> do fol. 176r, que, escrito na marxe inferior da col. a, debe de facer referencia ao primeiro verso do refrán de B833 (*Madre, el por mi outrossy*), que, ademais, se repite dúas veces na finda (copiada na col. b): <eu pço p̃ el o fen. e el p̃ mj o coraçõ>. Pero, a xulgar pola frecuencia con que as rexistra, parecen chamar máis a súa atención as formas de ablativo combinadas coa preposición CUM, sobre todo cando van reforzadas pola reiteración da preposición anteposta:

- fol. 88r: <cō uoĭco>
- fol. 127r: <voĭco>
- fol. 141r: <cō uoĭco>
- fol. 150r: <Migo>

Esa alternancia entre as variantes reforzadas e as que non o están non debeu de causarlle problemas de comprensión, polo menos a partir de certa altura, posto que tamén se poden encontrar apostilas do tipo de <comigo mecū> (fol. 126r).

211 Lémbrense os problemas que presenta esta composición: a súa transcripción está dividida en dúas partes, pois no fol. 64r aparece só a primeira estrofa (B244) seguida dun espazo en branco dispoñible para copiar máis texto, pero as dúas cobras restantes figuran no fol. 64v (B246^{bis}). Tanto B como C sinalan a Johan Lobeira como autor (71,4), e esas anomalías na copia foron explicadas por Ferrari (1979: 31-33), que deduce delas que se trata dunha interpolación tardía, hipótese que subscribe tamén Beltrán (1991), quen a considera confeccionada en tempos de Alfonso XI.

212 Máis ben parece que, en todo caso, o subliñado pretende poñer de relevo ese provenzalismo *genta* que non se rexistra en ningunha outra composición galego-portuguesa (a non ser como antropónimo –que podería ser tamén un xogo de palabras– na cantiga de escarnio *Maria Genta, Maria Genta da saya cintada*, onde o noso humanista o reproduce na marxe inferior do fol. 299r), pero que Colocci coñecía dos trovadores occitanos.

213 Sobre os usos de *cantar* e *cantiga*, tanto nas rúbricas coma no texto das cantigas, *vid.* Brea (1999a); con posterioridade, Miranda (2010) ampliou o estudo das ocorrencias das dúas denominacións empregadas na lírica galego-portuguesa.

214 Os pronomes persoais, tónicos e átonos, foron tamén obxecto de abundantes comentarios por parte do humanista no cancionero provenzal M. *Vid.* Gutiérrez García / Pérez Barcala (1999: 686-689).

Para outras formas pronominais ofrece, así mesmo, as equivalencias, sexa co latín ou co italiano. É o que acontece con <vos .i. ui> (fol. 57v), que repite o que xa expresara no fol. 56v (<vegnouos .i. ui . vengoui>) e que volve destacar no fol. 63r: na marxe inferior da col. b anota <vengoui rogar>, traducindo ao italiano o <uenuou eu rogar> do incipit de B378, que, como fai tan a miúdo cando algo lle parece digno de atención, subliña.

Non se lle escapa unha variante do dativo átono de terceira persoa que descobre xa nos primeiros folios (<lhe nō li>, fol. 9v), na que posiblemente detecta, por unha parte, a palatalización (producida ante pronome átono de obxecto directo, pero logo xeneralizada), que coñecía polo italiano, e a presenza de <-e> como resultado do latín ILLĪ, se ben comproba que esta convive con <-i>, pois rexistra a segunda, por exemplo, en <Delhi> (marxe inferior da col. a do fol. 233r, onde inicia o último verso de texto desa columna: <Delhi falar non ey en mī poder>), e talvez dubida ante cal está en <Delhen> (= de lh'en) no inicio do fol. 233v. Previamente, de todos os modos, fixera constar: <lhi .i. li nō le> (fol. 182v), que denota claramente que identifica ambas como alomorfos, aínda que non acerte a recoñecer as condicións que propician a aparición de cada unha delas²¹⁵.

Algo semellante acontece co pronome átono de primeira persoa, para o que rexistramos as seguintes anotacións:

- fol. 67v: <mi pdoni a me>
- fol. 151v: <pefami nō me et s^a me>²¹⁶

O segundo caso ten que ver, tamén, cun fenómeno que (pola súa similitude co siciliano?²¹⁷) non lle pasa en absoluto desapercibido: a énclice do pronome átono, na que insiste en varias ocasións, nalgunha delas designando a combinación como *composto*:

- fol. 43r: <uagliami>
- fol. 46v: <dizetemi mi 9pofto>
- fol. 50r: <pefami cōpofto>

²¹⁵ Sobre a distribución das formas *lle / lli*, *vid.* Monteagudo (2019).

²¹⁶ Resulta difícil saber se con *supra* se refire a outros <me> que aparecen en cantigas anteriores ou ao primeiro verso da estrofa (<Ca po mendeu grā fabor ouuer>) que está copiada na parte final da col. a (a última liña –á que se refiriría a nota– di: <E pefamj que meūyou>, primeiro verso do refrán), porque alí non é factible establecer cal é a variante átona de base (*me / mi*), xa que <mendeu> aglutina tres formas distintas: *m'end'eu*.

²¹⁷ Obviamente, a énclice do pronome átono non é exclusiva do siciliano; de feito, é xustamente a posición orixinaria que en protorromance propiciou a distinción que consolidaron as linguas románicas entre unha serie tónica e outra átona nos pronomes persoais. Así, por exemplo, a coñecida normalmente como “lei Tobler-Mussafia” fai referencia á non posibilidade de iniciar un verso cun pronome átono na lírica medieval, e a liberdade de posición é algo que os clíticos foron adquirindo de maneira progresiva. Por iso, a nosa suxestión responde ao feito de que Colocci, comparando as producións provenzal, galego-portuguesa e italiana (siciliana e toscana), encontraría de xeito moito máis frecuente (e non só en inicio de verso) formas enclíticas en galego e en siciliano que nas outras tradicións.

- fol. 57r: <Trageme>
- fol. 140r: <morrome>

Neste ámbito máis propiamente morfosintáctico –e sempre relacionado coa variación alomórfica comentada–, non chega, probablemente, a caer na conta de que, cando atopa unha secuencia <mi non ual> no incipit de B6 (fol. 11r), ese *mi* pode ser unha forma tónica, polo que proporciona unha equivalencia que a converte en átona: <Mi nō ual . nō mi ual>²¹⁸.

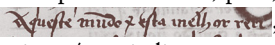
En relación cos posesivos, cómpre comentar unha apostila na que parece preferir a construción cunha forma tónica do pronome persoal á que aparece no texto (a non ser que se trate dunha reflexión debida á súa consulta de variedades románicas diferentes, ou de alternativas posibles na súa idea de *lingua comune*): <mirō p fuo mal p mal de fy> (fol. 117v).

Son moitas as formas nas que se detén polo menos unha vez, como os demostrativos (<Eftas>, fol. 3r; <Quefte ifte>²¹⁹, fol. 161v), os indefinidos (<algunas>, fol. 2v [no texto figura como <algūas>]; <Atal>, fol. 43r; <nulha>²²⁰, fol. 182v), os numerais (<duas>, fol. 4v; <Mille>, fol. 319r), ou unha construción que probablemente lle recorda outra máis familiar (<Todas tres tutte et tre>, fol. 58r), ademais do adxectivo comparativo <tamagna>²²¹ (fol. 354r). A mosa interese tamén polo distinto uso (en relación co italiano) do adverbio comparativo en <q̄ro peyor no pegio> (fol. 117r)²²², así como por algunhas preposicións (<Sen fenza>, fol. 128r²²³), conxuncións (<Ca .i. che>, fol. 59r; <Mentre>, fol. 59v; <poys falafes .i. poy ch>, fol. 141v²²⁴) e adverbios (<outro sy>, fol. 2v; <oy mays>, fol. 10v²²⁵; <ante . imō>, fol. 69r²²⁶), pero, sobre todo, polas formas de pronome relativo e interrogativo²²⁷:

- fol. 82v: <Que .i. quid>
- fol. 104r: <que nō cui>²²⁸
- fol. 229v: <que quero ben nō cui>

No que toca ao sistema verbal, céntrase en formas que realmente merecen atención²²⁹. Así, por exemplo, non deixa de advertir o que acontece coa P1 do presente de indicativo dos verbos que presentan iode (as conxugacións latinas II, III mixta e IV)²³⁰, nas que o latín falado (por moito que isto non o perciba así Colocci) oscilou entre solucións diferentes (que, natural-

218 E non é doado asegurar se interpretou correctamente ese <mha> que reproduce na marxe inferior da col. b do fol. 233r (está no último verso copiado nesa columna: <Graue dia mha fez ds>) como unha contracción de dúas formas pronominais átonas, unha de primeira persoa e outra de terceira: *mi + a* (cf. *supra* [2.2.])

219 A nota figura na marxe superior da col. a, pero, en realidade, o texto ao que remite, que está na primeira estrofa copiada nesa columna, di , e puido ter dificultades para reconecer o <a> inicial, polo que instintivamente o relacionaría co italiano *questo*.

220 O resultado palatal para /ll/ non é propio do galego-portugués, polo que a explicación máis plausible é que se trate dun préstamo occitano, que foi moi empregado polos trovadores galego-portugueses co mesmo significado que as formas patrimoniais de tipo *nengūu*, *nen ũu*. Cabería tamén pensar, de todos os modos, nunha variante popular *NULLIUS, *NULLIA.

mente, afectan tamén a todo o presente de subxuntivo): manter o resultado da evolución do grupo resultante da combinación da consonante final do radical co iode²³¹, regularizar o paradigma como se non existise iode, remodelar esas formas por analoxía con outros verbos, etc. De aí que, na marxe inferior da col. b do fol. 56v anote <venho vegno nō vengo>, porque, efectivamente, a solución foneticamente esperable de VENIO é a nasal palatal que identifica ben en galego-portugués e que tamén é coñecida no italiano medieval; *vengo* só pode explicarse polo cruzamento que se produce entre estes verbos e aqueles outros nos que esa nasal palatal aparece nas P2 e P3 (como PLANGO, PLANGIS, PLANGIT, que en varias linguas románicas darían lugar a formas similares ás do italiano *piango, piagni, piagne*), o que provoca que o radical con /ng/ acabe propagándose á P1 de verbos (do tipo de TENEIO ou VENIO) nos que /n/ sería a solución “regular” (Brea / Fernández Campo 1993: 46).

-
- 221 A voz á que corresponde o apunte colocciano é <tamanha> e está no verso inicial da segunda cobra de B1656. Resulta da fusión de TAM + MAGNAM, polo que representa un exemplo de supervivencia do adxectivo MAGNUS, que foi suplantado polo sinónimo GRANDIS na maior parte da Romania.
- 222 Talvez intente marcar o diferente comportamento do italiano, que mantén, para estas formas comparativas, non só a variante correspondente ao masculino e feminino PEIOR, senón tamén a propia do neutro (PEIUS), que sería a utilizable en casos coma este, nos que funciona como adverbio (Brea / Fernández Campo 1997: 45).
- 223 Identifica ben a preposición procedente do latín SINE coa italiana *senza*, a pesar de que esta teña unha orixe diversa (ABSENTIA), pero cabe a posibilidade de que a poña de relevo, sobre todo, para sinalar a súa diferenza co substantivo *sen*, préstamo do provenzal, que apostila en varias ocasións (cf. [2.4.]) traducíndoo ao italiano como *senno*.
- 224 Para esta conxunción, *vid.* Brea / Fernández Campo (1997: 47).
- 225 Repítese no fol. 69v.
- 226 Repite de novo <Ante> no fol. 87r, pero neste caso o referente é a conxunción temporal <ante que>.
- 227 Para o interese de Colocci por formas do cancionero provenzal M pertencentes ás categorías gramaticais mencionadas (demostrativos, posesivos, indefinidos, numerais, relativos e interrogativos, preposicións, conxuncións), *vid.* Gutiérrez García / Pérez Barcala (1999: 689-691, 692-694).
- 228 Parece remitir a <Oe mha senhor que quero bem>, verso copiado máis arriba (coa oración de relativo subliñada) nesa mesma columna (a anotación está na marxe inferior da col. a), como corroborando que en galego-portugués non se emprega a forma tónica do relativo, que el considera máis apropiada neste caso, e tamén no seguinte, xa que se trata dunha oración idéntica.
- 229 O paradigma verbal foi tamén un aspecto no que Colocci puxo especial énfase no seu estudo dos textos occitanos, como se aprecia nalgúñas apostilas do cancionero M (*vid.* Gutiérrez García / Pérez Barcala 1999: 681-685) ou no vocabulario elaborado a partir das traducións de Arnaut Daniel e Folquet de Marselha (*vid.* Brea / Fernández Campo 1998: 343).
- 230 Rexistra esta mesma P1 noutro verbo: <Ando> (fol. 80v), pero non sabemos se a nota responde realmente a unha percepción de que o galego-portugués ofrece un paradigma completo para o verbo *andar* (que non chega a interferir co resultado de IRE + VADERE) fronte ao italiano, onde só se empregan determinadas formas (entre as que non se conta a P1 do presente de indicativo) a consecuencia do sincretismo de IRE + VADERE + *AMBULARE / *AMBITARE.
- 231 É posible que responda a esta mesma situación unha nota de V na que non queda totalmente claro se é máis relevante a forma verbal ou a locución conxuntiva empregada: <per quante io ueggio> (fol. 76v), como tradución de <Per quanteu ueio>.

Un estudoso coma Colocci non podía deixar de lado as distintas posibilidades que ofrecen os perfectos fortes latinos²³², aínda que cometa algún erro como o destacado na última das ocorrencias que seguen:

- fol. 9v: <Feh> (probable erro do copista, no fol. 10r, por *fez*, P3 de *fazer*)
- fol. 68r: <hebbe>, que indica o equivalente italiano de <ouue>
- fol. 99r: <Fi3>
- fol. 286v: <Dijsesor>²³³
- fol. 311r: <Fezerō nota ch̄ laccēto ī an̄ penult^a>²³⁴

Sinala así mesmo unha forma de xerundio <seendo> (fol. 280v), para a que no texto subliña a primeira parte (<Seendo>), polo que tanto podería estar resaltando a presenza do hiato como a combinación producida no verbo *ser* entre os paradigmas de ESSE e SEDERE²³⁵.

Recoñece o uso como condicional que poden ter as formas en *-ra* (como en occitano ou italiano) nun <fora> das estrofas II e III de B1146, o que lle permite explicar na marxe inferior da col. a do fol. 246r <Fora faria>²³⁶.

En ocasións cabe pensar que non lle interesa só constatar o tempo verbal ao que corresponde unha forma, como acontece co futuro <uarra> (fol. 44r), senón tamén –neste caso concreto– os problemas de adaptación dos grupos consonánticos secundarios: o encontro de /l/ + /r/ en VAL(E)RE *HAT, como amosa a nota, en italiano experimenta unha asimilación da lateral á vibrante, mentres que o galego-portugués admite <ualrra>, que é como aparece, subliñado, na terceira liña da col. a (Brea / Fernández Campo 1993: 43-44). Outro futuro que apostila, para diferencialo do italiano (que, neste caso, adopta unha vogal temática quizais analóxica do tipo *darà, farà...*) é <sera nō fara> (fol. 47r)²³⁷.

232 Sobre estes, véxanse os cadros e comentarios proporcionados por Brea / Lorenzo Gradín (2020). O interese de Colocci polos distintos tipos de perfecto está patente tamén nas súas anotacións a outros libros, como pode verse, entre outros, en Bernardi (2009: 47-48).

233 Trátase dun erro por <Dijseron>, que é a forma que aparece claramente escrita no inicio do refrán de B1337.

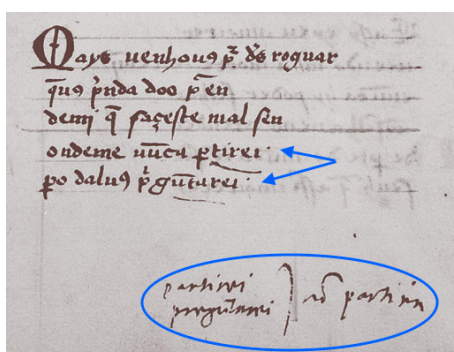
234 Pensaba probablemente que a forma era esdrúxula, como o italiano *fecero* e o latín *FECERUNT*. Non obstante, neste caso, o <fezerō> que subliña un pouco máis abaixo está rimando con <derom>, que podía indicarlle que se producira un desprazamento acentual.

235 Para a atención do humanista por esta forma non persoal, que tanto chamou a súa atención (cf. *supra*), e outras do paradigma de *ser* nos textos do cancionero M, *vid.* Gutiérrez García / Pérez Barcala (1999: 683-684).

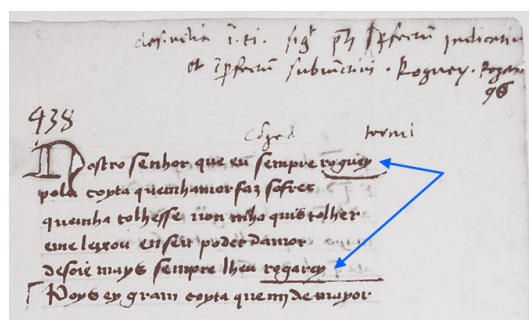
236 Non descartamos que estea buscando argumentos para propoñer esa formación do condicional en *-ia*, propia de varios dialectos italianos, fronte á construción toscana en *-ei*. Iso explicaría tamén que anote <Calcaria> no fol. 324v (Brea / Fernández Campo 1997: 47).

237 *Vid.* Brea / Fernández Campo (1993: 44 e n. 21). Xa Bertolucci Pizzorusso (1972: 198) puxera en relación esta apostila con algunhas que Colocci deixou en M (cf. fol. 43v: “sero non saro”) e con outras que teñen que ver coa *questione della lingua*, como a do fol. 4r do Vat. lat. 4817, xa destacada por Lattès (1972: 248) e relativa ás variantes italianas do futuro do verbo *essere*. Esta forma verbal suscitou tamén o interese do humanista no Vat. lat. 4796 (cf. Corral Díaz / Fernández Campo 2000: 736-737).

De todos os modos, hai unha desinencia que o confunde durante boa parte do cancionero: *-ei*, que, por influencia do italiano, parece interpretar habitualmente como condicional, o que lle impide ás veces recoñecela como perfecto, pero, sobre todo, como desinencia de futuro. Iso, polo menos, deducimos non tanto de simples repeticións como o <amerei> da marxe superior do fol. 25r –que ou representa unha (errada) tradución ao italiano ou un mal desenvolvemento da abreviatura do futuro <amēi> (*amarei*) que está na segunda liña desa mesma columna–, ou <Farei | Sarei> (fol. 45v), como de apostilas máis extensas e explícitas: <partirei | pregūtarei nō partiria>²³⁸ (fol. 45r):



En calquera caso, probablemente ao irse familiarizando coa lingua, acaba por decatarse –só parcialmente– do seu erro e deixa constancia dese cambio nunha das notas máis relevantes dende o punto de vista lingüístico, presente na marxe superior do fol. 96r²³⁹: *desinentia in 'ei' significat preteriti perfectum*²⁴⁰ *indicativi et imperfectum subjunctivi. Roguei, Rogarei:*



238 Nesta observación, “debitamente spostata sullo sfondo italiano, si riconosce l’opposizione tra il condizionale fiorentino in *-ei* e quello in *-ia*, ‘provinciale e poetico’ come lo definì splendidamente il Rajna, che viene preso in considerazione, tra l’altro, anche nella *Grammatichetta* del Trissino” (Bertolucci Pizzorusso 1972: 198).

239 Optamos, neste caso, por substituír a transcripción pola imaxe e a nosa proposta de edición, a causa da extensión da nota, co obxectivo de facilitar a súa lectura. En Brea / Fernández Campo (1993: 51, n. 34) agradecemos a impagable axuda prestada por E. Gonçalves na interpretación desta apostila.

240 En realidade, como pode verse na imaxe, parece que primeiro escribira <ip̄fectū>, pero o <ī> inicial está riscado verticalmente.

Advertiamos que a corrección é parcial, porque, se ben acerta a recoñecer a P1 do perfecto da primeira conxugación (proba diso é que no fol. 155r anota <receey p̄terit> para esa forma verbal do incipit de B707), parece seguir pensando no condicional, en lugar de no futuro, cando se refire ao *imperfectum subiectivi*.

[2.4.] A consulta, entre outros códices coloccianos, do cancionero provenzal M e do Vat. lat. 4823 permite familiarizarse co hábito do humanista de subliñar nas composicións palabras que lle podían interesar por razóns moi diversas²⁴¹, e logo copialas nas marxés²⁴², co obxectivo (polo menos, nalgúns casos) de facer logo índices alfabéticos de todas elas. Exemplo claro desta forma de traballar ofréceo o Vat. lat. 3217, onde se pode atopar o índice dos *Siculi* ao lado doutros como os de Petrarca, Re Roberto, Barbarino²⁴³. Nalgúns ocasións, a reprodución da voz en cuestión pode ir acompañada dalgunha observación ou interpretación, pero é moito máis frecuente que apareza sen acompañamentos.

Nos apartados anteriores foron xa comentados algúns deses termos, proporcionando hipóteses sobre os motivos que podían estar detrás do interese colocciano por eles e que se suman á manifesta atención polo léxico. Podemos engadir agora aqueles casos en que se facilita a equivalencia italiana ou latina (que pode coincidir co étimo) das palabras galego-portuguesas²⁴⁴:

- fol. 4v: <vezes uece>²⁴⁵
- fol. 9v: <Dia dies> (comentado en [2.3.])
- fol. 9v: <hora .i. nuc>²⁴⁶
- fol. 9v: <Lais. lamêto>

241 Xa Bertolucci Pizzorusso (1972: 198), no seu estudo das anotacións lingüísticas e literarias, deixaba claro que “Infatti ognuna di esse ha una sua motivazione che spesso non è puramente linguistica; inoltre, esse lasciano intravedere nel loro insieme il pensiero-guida dello studioso, che è quello di illuminare sullo sfondo romanzo la tradizione linguistico-letteraria italiana, al centro degli interessi, come si sa, dei dotti del Cinquecento”.

242 Faino mesmo sobre o exemplar das *Prose* de Bembo estudado por Bernardi, no que tamén “trascrive lemmi e nomi che nel testo hanno attirato la sua attenzione [...] e che [...] sono spesso anche già stati sottolineati” (Bernardi 2009: 36).

243 Estas listas de palabras estaban ordenadas, normalmente, só pola primeira letra, e logo polo número do folio no que se encontran. Con todo, tamén se conservan algúns exemplos de indexación realizada por folios, que moi probablemente respondían a unha fase previa da confección dos que estaban ordenados alfabeticamente. *Vid.* ao respecto as consideracións vertidas en Pérez Barcala (2007).

244 Para notas deste tipo en M, *vid.* Pérez Barcala (2000: 976-978). É un modo habitual de proceder na organización dos seus vocabularios, como pode verse, por exemplo, no realizado a partir dos textos provenzais traducidos por Casassagia (*vid.* Brea / Fernández Campo 1998: 340-341).

245 Poderíamos poñer en relación esta apostila cunha que figura no seu vocabulario provenzal-italiano: “ves volta tota ves tutta volta tuttavia ego ogni vegata ogni volta ogni vice” (Vat. lat. 4817, fol. 248r) (Brea / Fernández Campo 1998: 342).

246 Esta anotación pódese engadir aos adverbios que foron mencionados en [2.3.]. Cf., no vocabulario provenzal italiano contido no Vat. lat. 4817: “ar hor nunc” (fol. 222v) (Brea / Fernández Campo 1998: 341).

- fol. 10r: <Iseu .i. Jotta>²⁴⁷
- fol. 36r: <Jograr Joc> ; fol. 187v: <Jograr Jocolar>²⁴⁸
- fol. 61r: <falar parlar>
- fol. 64r: <FRor fior> (cf. [2.2.])
- fol. 127r: <ḡguntar pcontari>
- fol. 128r: <defsguisada .i. diuifata>
- fol. 302r: <baylata ballata>²⁴⁹

O elenco de palabras que Colocci reproduce nas marxes sen explicacións complementarias pode verse na lista completa das anotacións de B, ás que podemos engadir un <pago> do fol. 73r de V. Unha boa parte delas coinciden coas recollidas nos índices presentes no Vat. lat. 3217, ademais de en M e nalgúns dos seus *zibaldoni* con notas dispersas²⁵⁰; e non son poucas as que conteñen referencias explícitas, sobre todo, a Petrarca²⁵¹ (cf., máis adiante, [3.6.]) ou lle interesan por motivos estritamente lingüísticos, como podería ser o caso de <Afembrar> (fol. 99r), que recorda unha anotación contida no Vat. lat. 4817: “ASSEMBRA ‘aduna’ montani nostri ASSEMORA syncopa ASSEMRA CAMERA CAMRA B interpo<sito> SEMBRA CAMBRA INGOMBRA SCOMBRA” (fol. 68v)²⁵².

Posto que establecer todas esas correspondencias excede os obxectivos deste traballo, limitarémonos aquí a comentar unicamente algunhas voces que repite en varias ocasións, o que pode ser interpretado como un indicio dun interese se cadra particular por elas. Ademais dos

²⁴⁷ Moi probablemente, é menos importante dar a equivalencia en italiano do nome de Iseo que as reminiscencias literarias que o levan a lembrar a tradición narrativa da materia tristaniana e a resaltar tamén o nome da raíña <Geneura> (fol. 10v).

²⁴⁸ Recolle novamente <Iograr> no fol. 235v.

²⁴⁹ <ballata> aparecía xa na marxe inferior da col. b do fol. 10v, recollendo un <baylaḡdas> subliñado na liña 22.

²⁵⁰ Para notas deste tipo en M, *vid.* Pérez Barcala (2000: 976-978).

²⁵¹ “È al lessico di Dante e del Petrarca che egli pensa quando ripetutamente annota in margine vocaboli come grado e composti (B, cc. 40r, 79v, 109v, 125v, 216r, 263v, 269r, 280r, 320r, senza contare i casi in cui è sottolineato nei testi) o atender nelle diverse forme (B, cc. 90r, 91r, 114v, 120r, 216r, 320v, tralasciando anche qui le semplici sottolineature): ce ne fa certi la coincidenza con alcune note di M (c. 90a ‘Mal mio grado, Petr. 2’; c. 260b: ‘attendre. Così Dante et Petr.’); il discorso potrebbe ripetersi per nembrar e per gli altri termini più spesso segnalati” (Bertolucci Pizzorusso 1972: 198-199). En relación coas ocorrencias que proporciona, debemos sinalar que ou ben a nosa numeración dos folios non coincide coa da Prof. Bertolucci ou algunhas notas foron desaparecendo cos anos, porque non atopamos ningunha apostila relacionada con grado nos folios 79v, 125v, 216r e 320r; pola contra, rexistramos <de grado> no fol. 261r e <Grado> no fol. 283v, e varias formas do verbo gradezer (particularmente <Gradejsca>) nos folios 37v, 87r, 96r, 159v, 179r, 191r. No caso do verbo atender, cómpre corrixir unha errata, pois a primeira referencia que dá a cita é ao fol. 90r cando o verbo se atopa realmente no 90v, e engadir aos folios indicados as anotacións presentes nos fol. 79v, 179r e 199r.

²⁵² En [2.3.] comentamos o seu interese polo comportamento dos grupos consonánticos secundarios a propósito do futuro *valra / varra*, polo que ambas as observacións corresponden tamén ao apartado dedicado á fonética. *Vid.* así mesmo os comentarios de Bernardi (2009: 45) a propósito de *assembra*, que deixan constancia de que lle interesaba a evolución fonética da forma.

casos comentados por Bertolucci Pizzorusso (1972: 198-199) de *grado* e *gradezer*, por unha parte, e do verbo *atender*, por outra²⁵³, cabe ter en conta a frecuencia con que aparece *senno* (traducindo o substantivo *sen* do galego-portugués):

- fol. 37r: <mal fenno petrar bō fenno | i hic>²⁵⁴
- fol. 37v: <Malfenno s̃a>
- fol. 43r: <bon fen>
- fol. 291r: <Mal fenno fe>
- fol. 296v: <Mal fen>,

aos que hai que engadir, en V, un <Mal fenō> (fol. 49r)²⁵⁵. Ademais da vinculación con Petrarca, o termo ten o valor engadido de tratarse dun provenzalismo²⁵⁶ (de orixe xermánica) nas dúas linguas, se ben o italiano o adaptou á súa morfoloxía nominal.

Outro xermanismo común que pon de manifesto (neste caso puido entrar directamente no latín falado dos últimos séculos do Imperio Romano, ou tamén por vía galorromance) é *guarir*, que alterna con *guarecer*²⁵⁷: fol. 11r e 125r; neste segundo caso, a anotación recolle unha oración completa: <nono q̄ro guarir>, polo que é posible que lle viñese á cabeza algunha outra reminiscencia literaria; ou, simplemente, lle parece digna de atención a construción sintáctica.

Continuando cos xermanismos²⁵⁸, recolle varias veces *guisa*²⁵⁹, utilizado como substantivo (<Guisa>, fol. 4r) ou en locucións prepositivas, conxuntivas ou adverbiais: <en guisa> (fol. 36r), <In guifa tal> (fol. 64r), <Guifa> (fol. 280v).

En B e V non se aprecian máis referencias explícitas a dialectos italianos que <Caruō picensi> (fol. 105r)²⁶⁰. E non parecen interesarlle de maneira especial os topónimos e antropónimos²⁶¹, pois apenas recolle algúns (bastante significativos, por outra parte) como <Seuilha> (fol. 213r) ou <compojtela> (fol. 235r).

253 Tamén pon de relevo esas palabras en M: *vid.* Pérez Barcala (2007: 94).

254 A explícita referencia a Petrarca denota claramente as reminiscencias literarias que tiña para el a expresión (cf., máis adiante, [3.6.]).

255 Ademais, entre outros, figura tamén no seu vocabulario provenzal-italiano confeccionado a partir do Vat. lat. 4796: <sens . senno> (fol. 267r); <granfen gran senno fa> (fol. 267v).

256 Outro provenzalismo que non deixa de percibir é a expresión <nō men cal> (fol. 111r).

257 Este podería ser un motivo adicional para tomar en consideración a hipótese de que sexa un préstamo galorromance, pois é nesta área na que verbos da conxugación latina en -IRE adoptan en varias formas do seu paradigma o sufixo incoativo, dando lugar a un modelo particular de flexión.

258 Trataba de comprobar se na orixe do “vulgar” había que ter en conta as linguas xermánicas?

259 Véxase tamén, máis arriba, *desguisada*.

260 Véxase ao respecto o comentario de Domínguez Carregal (2009: 643).

261 Naturalmente, estamos falando das apostilas, polo que quedan fóra destas consideracións os que figuran nas rúbricas copiadas por el.

Ademais, detense en formas compostas tipicamente hispánicas como <fiho dalgo> (fol. 138v), <Figlia dalgo> (fol. 282v), que non podían pasarlle desapercibidas pola súa peculiaridade²⁶². E, entre as palabras que repite, encóntrase tamén *peza*, pero as dúas veces como <una gran peza> (fol. 120v) / <Gran peza> (fol. 270v), polo que parece que non era o substantivo só o que chamaba a súa atención senón a súa unión co adxectivo *gran*, aínda que, polo momento, non podemos aventurar se se trata dunha asociación presente tamén en Petrarca ou nos sicilianos ou provenzais, ou é outro o motivo que centraba o seu interese (como pode ser o seu significado temporal, por exemplo, ou mesmo o uso da forma apocopada do adxectivo en lugar da plena). *Alma* cópiaa así mesmo en dúas ocasións, nos folios 187v e 305r, pero, unha vez máis, non temos elementos de xuízo para establecer se respondía a algunha reminiscencia literaria, se talvez advertía a evolución fonética (con disimilación de nasais) a partir do latín AN(I)MA, ou, máis ben –se non admitía que o latín fose a orixe dos vulgares romances–, a súa diferenza co italiano *anima*.

3. Notas relacionadas coa literatura

En certo sentido a medio camiño entre as notas de carácter lingüístico e as que remiten a aspectos literarios, cabe facer mención das escasas ocasións en que Colocci proporciona algo que podería ser considerado unha tradución italiana dun verso ou dunha frase completa. Non obstante, segundo Bertolucci Pizzorusso (1972: 200), “Alla sporadica traduzione di interi versi lo guida il suo gusto di petrarchista, che avverte ogni spunto in tal senso”, e por esta razón algunhas anotacións deste tipo serán comentadas en relación coas referencias (nalgún caso, explícitas) a Petrarca.

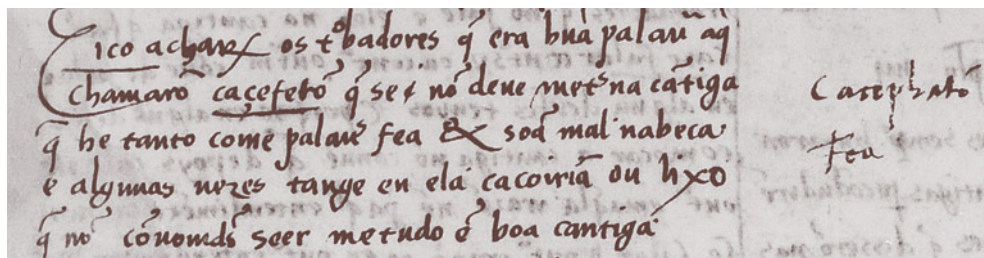
Advirte Bertolucci Pizzorusso que, no seu achegamento aos feitos literarios, Colocci anota “vocaboli d’intensa carica letteraria, trovadorica o petrarchesca; ora qualificando il genere del componimento, ora computando le sillabe di un verso (e rettamente, tenendo conto della sillaba da aggiungere se tronco), ora traducendo intere espressioni o versi” (1966: 14). Porén, determinar o interese específico do humanista non sempre resulta unha tarefa doada e establecer unha taxonomía rixida semella complexo, pois a maioría das anotacións podería adscribirse a grupos diferentes. Por esta razón a clasificación aquí proposta é (como todo o conxunto) totalmente convencional, e non ten outro obxectivo que facilitar a consulta do elenco completo de apostilas coloccianas asociándoas a algunha posible motivación, sen esquecer que non sempre é doado saber a cuestión que ocupaba o seu interese en cada momento, e tamén que unha parte das súas observacións pode deberse a máis dunha causa.

²⁶² *Algo* ten nesta expresión o sentido de ‘bens, riquezas’, polo que o sintagma (que desembocaría en *fidalgo*) pode significar algo así como ‘fillo de alguén con poder’ ou, simplemente, ‘persoa que posúe certa riqueza’. Empregábase como termo xeral en oposición a *vilán*. Vid. a explicación que ofrecen Corominas / Pascual (1984: III, 359-360, s. v. *hijo*).

A mesma Bertolucci sinala que as apostilas de Colocci en B (en V hai un número moitísimo máis reducido) poderían compararse coas que deixou no cancionero provenzal M, pero encontra entre ambas diferenzas substanciais que a levan a establecer coordenadas cronolóxicas distintas para o traballo de anotación de ambos os dous cancioneiros:

Una differenza però c'è, bisogna aggiungere subito, tra il Colocci provenzalista e il Colocci portoghese, ed è rappresentata proprio dalle annotazioni di carattere metrico, che sono relativamente poco numerose in *M* mentre in *B*, come ho detto, sono tante²⁶³ da far pensare che le due letture siano state espletate in periodi diversi nella storia degli interessi scientifici del dotto prelato. L'esistenza di una ingente quantità di appunti relativi alla storia della rima nella miscellanea vaticana 4817 autorizza a pensare che ci sia stata un'epoca in cui gli studi (o la curiosità) del Colocci erano rivolti a raccogliere materiali concernenti la versificazione con l'intenzione, forse, di sistamarli in trattato: in tale epoca, per ora non precisabile cronologicamente, è lecito collocare la lettura del canzoniere portoghese *B* (e non, invece, quella del provenzale *M* o dello stesso *V*) (Bertolucci Pizzorusso 1966: 15).

[3.1.] A columna a do fol. 4v de B está ocupada pola parte final da fragmentaria *Arte de trobar* (D'Heur 1975; Tavani 1999), o que lle permite empregar a columna b para destacar algunhas palabras que previamente subliñara no final do texto, das que dúas responden á denominación de elementos considerados defectos (e, polo tanto, evitables) e que están acompañados dunha definición. A primeira delas é <Cacephatō>, que o anónimo autor da *Arte* describe do seguinte xeito: “Erro acharam os trovadores que era ùa palavra a que chamarom “cacefetom”, que se nom deve meter na cantiga, que é tanto come “palavra fea”²⁶⁴ e sōa mal na boca. E algunas vezes tange en ela caçorria ou lixo, que nom convem de ser metudo em boa cantiga” (Tavani 1999: 53).

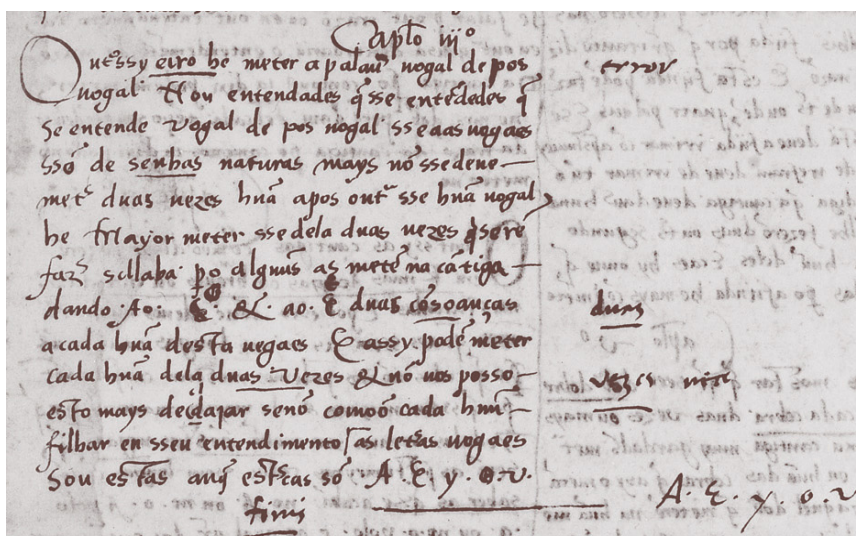


A outra é <error>, que se define como “Outrossi erro é meter <n>a palavra vogal depós vogal” (Tavani 1999: 54)²⁶⁵:

²⁶³ Lembra, en efecto, a estudosa que “sui 1568 componimenti contenuti in *B*, più di 1000 (1029 per l'esatezza, cioè i due terzi) portano una nota colocciana che rileva una qualche particolarità metrica” (Bertolucci Pizzorusso 1966: 15).

²⁶⁴ Advirtase que tamén destaca á dereita este cualificativo.

²⁶⁵ Como pode verse na imaxe, o tratado continúa explicando, aínda que de forma pouco clara, que o *erro* é unha eiva que se relaciona probablemente cos encontros vocálicos no verso e co hiato, ou, segundo Tavani (1993: 69), coas rimas de vogal aberta con vogal pechada: “se entende vogal depós vogal se as vogaes som de senhas naturas, mais nom se deve



É probable que Colocci coñecese os dous tipos de fenómenos, porque o primeiro termo é empregado desde a Antigüidade²⁶⁶, e poida que lle interesase telos presentes para incorporalos a aquela historia da poesía que ambicionaba escribir.

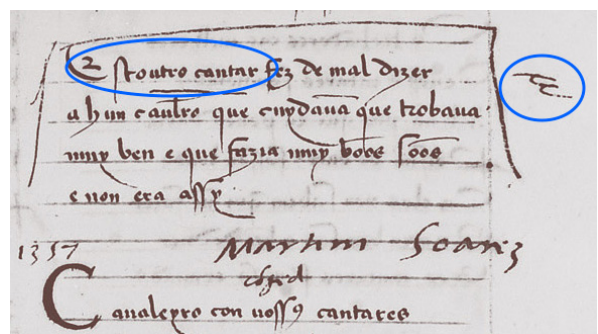
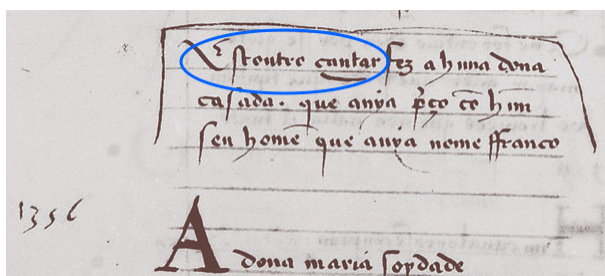
Tamén fai fincapé o humanista nalgúns voces que, máis alá do seu alcance léxico, inciden en aspectos da civilización trobadoresca. Talvez sexa este o obxectivo de reproducir un termo como *Jograr* (sobre o cal cf. [2.4.]), que dalgún xeito vén confirmar a súa percepción de afinidades entre a lírica galego-portuguesa e a occitana. Faino, ademais, para chamar a atención sobre unha rúbrica atributiva na que un autor é designado só por un nome de pía e esoutro substantivo que dá conta da súa categoría profesional: na marxe inferior da col. b do fol. 264v anota <Jograr i>, apuntamento suscitado probablemente pola rúbrica que, case no inicio desa mesma columna, precede a cantiga B1248 (<Lopo Iograr>) e que, ao ir acompañado de *infra*, remite á repetición da mesma rúbrica no inicio do fol. 265r, antes da cantiga B1250. En calquera caso, e aínda que non se trata do único xograr identificado como tal no cancionero, volve ser Lopo quen chama a súa atención no fol. 291v, onde –de novo na marxe inferior da col. b– se pode ler <Lopo Iogran>, que neste caso remite ao incipit da cantiga B1365, <Lopo Iograr es garganton>, un escarnio dirixido precisamente contra Lopo²⁶⁷.

<de> meter duas vezes, ãa após outra, se ãa vogal é maior. Meta-se dela duas vezes, <se> quiserem fazer silaba: pero alguns as metem na cantiga, dando ao “o” e ao “e” duas consoanças a cada ua desta<s> vogaes” (Tavani 1999: 54).

²⁶⁶ O primeiro vicio é, en efecto, tratado nas *Institutiones oratoriae* de Quintiliano (libro VIII, capítulo 3) e consiste na introdución “dei termini inadatti alla poesia”, “*palavra fea, non consona al buon trovatore*” na definición de Marcenaro (2010: 23). Non debe pasarse por alto o coñecemento do humanista da obra do rétor latino a vulgar polos ítems dalgúns inventarios da biblioteca colocciana, como os dous “Quintilianus” do Vat. lat. 3958, fols. 195r e 195r, ou o “Quintilianus, Du:” [Du: = Duplicato] do *Arch. Bibl.* 15, fol. 44r (cf. Bernardi 2016: 102, n. 422; Bernardi 2013: 107).

²⁶⁷ Lémbrese tamén o referido en [1.4.] sobre a atención prestada ao nome de Lopo por outros motivos. Non deixa de ser rechamante que o problema comentado en [1.4.] afecte á cantiga B1112 e que as notas sobre Lopo agora mencionadas teñan que ver con pezas posteriores a esa (B1248, B1250, B1365): semella probable que con estas anotacións Colocci

Á vista das apostilas que deixou sobre B, semella que Colocci se familiarizou coa denominación de *cantiga* que figura habitualmente nas *razòs*, pero non deixou de advertir que as composicións líricas dos trovadores galego-portugueses eran tamén nomeadas como *cantar*. Iso, polo menos, inducen a pensar as dúas notas que figuran no fol. 290r, unha delas na marxe inferior da col. a (<Cantar et Cantiga idez>)²⁶⁸ e a outra (<cantar>)²⁶⁹ na mesma zona da col. b. Ambos os dous apuntamentos teñen como referente o substantivo *cantar*, subliñado por Colocci nas rúbricas explicativas que anteceden a B1356 (na col. a) e B1357 (col. b) e que foron destacadas polo humanista, que enmarca os dous paratextos e pon especial énfase no segundo ao sinalalo coa súa típica manícula²⁷⁰:



Non se advirte, non obstante, que atraesen na mesma medida a súa atención as designacións dos distintos tipos de cantiga establecidos na *Arte de trobar* que el mesmo comezara a copiar e anotara²⁷¹. Nesta dirección só apuntan as notas <cantiga damigo> (B, fol. 157r), que remite ao refrán de B720, constituído precisamente por esa denominación xenérica que Colocci subliña na primeira cobra (<Cantigas damigo>); e <de mal dizer> (V, fol. 159v), que, no interior da col. b, funciona a modo de rúbrica explicativa incompleta (ou de caracterización) de V997, a non ser que se trate dunha interpretación errónea do

buscaba referendar a súa intervención na rúbrica de B1112 constatando ocorrencias do nome de Lopo en rúbricas e textos do cancionero que seguen a B1112.

268 Sobre esta anotación en particular, cf. Brea (1999a).

269 Para este substantivo tivo certas dúbidas no relativo ao xénero que lle correspondía gramaticalmente (cf. *supra* [2.3.]).

270 “Chamárialle a atención a alternancia dos termos *cantar* / *cantiga* nas rúbricas explicativas para se referiren á composición, coincidindo nesta sección do manuscrito unha secuencia de rúbricas curtas (B 1338 a 1369, V 945 a 977) na que o termo *cantar* aparece sen ningunha adxectivación xusto nesos dous casos” (Domínguez Carregal 2009: 643).

271 “L’illustre umanista infatti ne ha copiato di proprio pugno una discreta porzione, ed ha rilevato, riscrivendoli in margine o sottolineandoli, i principali termini tecnici in esso ricorrenti. Pure il contatto è rimasto superficiale e senza una vera adesione da parte dello studioso, il quale non trasforma tali acquisizioni in strumenti di lavoro” (Bertolucci Pizzorusso 1966: 19). Efectivamente, non emprega, por exemplo, o termo *refran*, senón *tornel(lo)*; nin *fiinda*, que chama *congedo* (en menos ocasións, *epodo*), etc.

final da liña 9 desa col. b (*cum dal diz peyor*), que se le de forma máis nítida no fol. 297r de B (*amdal diz peyor*)²⁷².

En relación co xénero satírico Colocci non dubida, en cambio, en cualificar de <Iocosa>²⁷³ tres cantigas en B: (a) B104 (na marxe inferior da col. b do fol. 27r), que é, efectivamente, unha especie de burla do “tormento” de D. Martin Gil porque o pai da súa amada a quere casar con outro; (b) B472 (na marxe dereita, á altura do comezo da peza), que case parece un xogo de nomes; (c) B1387 (marxe inferior da col. a do fol. 296v), outro sirventés que xira arredor do verbo *posfaçar* ‘escarnecer’ (un home que se xacta de facelo sen decatarse de que el é deostado polos demais).

Esta aparente falta de interese polos tres grandes xéneros da lírica galego-portuguesa contrasta co que manifesta polos que, nesta produción, poden ser considerados “xéneros menores” ou, máis ben, modalidades temáticas ou formais dalgún deles. É o caso de <ballata>, que aparece na marxe inferior da col. a do fol. 10v vinculando a este tipo italiano as *bailadas* que, subliñadas no cuarto verso da terceira cobra, cantan as doncelas do célebre *lai O Marroot aja mal grado* (B2)²⁷⁴; e de novo –de xeito máis explícito– <baylata ballata> no fol. 302r (marxe superior da col. b), nesta ocasión referida á *razó* de B1453 (<Esta cantiga foy seguida / Per hũa baylada que diz [...]>).

Aínda que se trata dun caso diferente, podemos poñer en relación con ese interese por tipoloxías particulares unha apostila presente, neste caso, en V, no fol. 61v: <esta troba>, que remite ao inicio dunha *razó* que comeza un pouco máis abaixo para presentar a composición V387²⁷⁵, que estaba escrita, con seguridade, no antecedente con *lettera nova*, porque tanto a denominación do xénero como moitos trazos particulares da peza indican ás claras que se trata dunha interpolación tardía²⁷⁶.

272 Tamén podería haber un erro banal ou algún problema de lectura no antecedente, pois probablemente hai que entender ese <amdal> como *aind'al*.

273 Bertolucci Pizzorusso (1966: 19) comenta, en efecto, que Colocci “preferisce postillare ‘Iocosa’ la canzone di maldicenza” (en realidade, trátase máis de textos irónicos ou dunha enxeñosa parodia que de auténticos ataques crueis – que os hai– contra algún personaxe), e que “le indicazioni di argomento sono in complesso assai rare”; en relación con este segundo aspecto, á filóloga italiana non se lle escapa que “le postille sicuramente relative al contenuto dei testi concernono un piccolo gruppo di componimenti in cui l’autore (Pero Garcia Burgalés) fa il nome di tre donne, Johana, Sancha e Maria, delle quali una sarebbe quella del cuore: sono i nn. 212, 213 e 214 (con riferimento al 193) che si trovano ai foll. 58r e 58v di B” (*ibidem*, n. 3). A estudosa refírese probablemente á anotación que figura na marxe dereita do fol. 58r (comentada máis adiante, en [3.5.], onde comeza B212: <triplici corectus amoī>, que leva debaixo a indicación <ṣ>, a cal é posible que remita, en efecto, a B193, posto que alí aparecían xa (non como eixo central da composición) os nomes das tres donas.

274 Sobre as *bailadas* galego-portuguesas *vid.* Brea (1999b).

275 Colocci reserváralle en B o número 803 e o espazo para copiala, coa indicación <deeft>, como foi comentado en [1.4.].

276 Para as varias cuestións relativas á *troba* de Femand’ Eanes, *vid.* Rodiño Caramés (1998), Vallín (2011) e Ramos (2020).

É tamén o caso de <Discor>²⁷⁷, que Colocci coñecía polos trovadores provenzais, pero probablemente dunha maneira imperfecta (condicionada quizais polas particularidades dun dos *descortz* máis coñecidos, o famoso *Eras quan vei verdejar* de Raimbaut de Vaqueiras²⁷⁸), porque cre recoñecelo en varias cantigas transmitidas por B: B135 (fol. 33v)²⁷⁹, B470 (fol. 104r), B785 (fol. 167v), B896 (fol. 192r), B905 (fol. 194v)²⁸⁰.

A crítica está de acordo, en xeral, en que B135, un canto de despedida de Nun'Eanes Cerzeo, pode ser considerado realmente un *descort*²⁸¹, tanto porque o último verso pecha a cantiga dicindo <e meu descord acabarey> (fol. 34r) como pola súa complexa estrutura, posto que contén un total de 65 versos distribuídos en 12 cobras (as catro primeiras, de seis versos cada unha; as demais, de catro) e unha finda de cinco versos²⁸². Canto ás restantes pezas etiquetadas por Colocci como <discor>, resulta evidente que se trata de composicións singulares, todas elas cun esquema métrico-rimático único no corpus e/ou con algún trazo “anómalo”, pero que dificilmente se axustan á tipoloxía do *descort*.

No caso de B470 (unha cantiga de amor de Afonso X), o erro de identificación pode estar motivado –como pode verse nas imaxes– polo proceso de copia irregular (B é, para este texto, testemuño único), pero a peza non reúne as características tipolóxicas de modificar a estrutura métrica e rimática (e, consecuentemente, melódica) en cada estrofa, por moito que a ordenación das rimas da segunda cobra [aabaabaabB] difira da das outras dúas ([aabaabcabB]) e que flutúen as medidas dos versos 6 (pentasílabo feminino na primeira estrofa, hexasílabo feminino nas outras dúas) e 7 (tetrasílabo feminino na cobra inicial, tetrasílabo masculino na segunda e hexasílabo masculino na terceira).

277 Destaca Bertolucci Pizzorusso (1966: 16) que “Viene indicato con i termini *tenzon*, *discor* (solo una volta *cantio*) il genere che il Colocci crede di poter riconoscere nel testo che ha davanti”. Aproveitamos esta cita para facer referencia ao termo *cantio*, porque con el está sinalando unha modalidade completamente diferente, unha composición “atípica” dentro da lírica galego-portuguesa (B1479, fol. 307v), unha parodia de cantar de xesta estruturada en *laissez* monorrimas (cf. Lorenzo Gradín 2008a: 173-229).

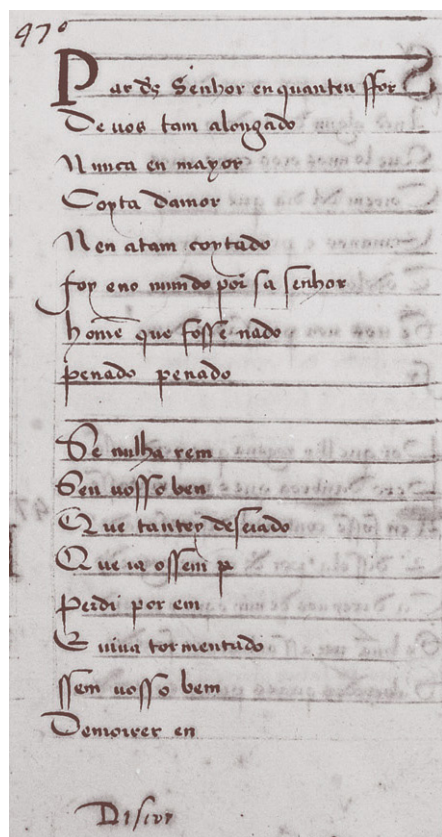
278 Lembremos que Raimbaut explica na primeira estrofa que o cambio de actitude da súa amada o fai “dezacordar los motz e.ls sos e.ls lengatges”. Existe unha ampla bibliografía sobre esta composición e sobre o xénero do *descort* en xeral, pero, para unha visión global sobre esta modalidade, remitimos directamente a Canettieri (1995).

279 A nota aparece tres veces referida a esta cantiga: no interior da col. b do fol. 33v e na marxe inferior da mesma, e de novo na marxe inferior da col. a do fol. 34r.

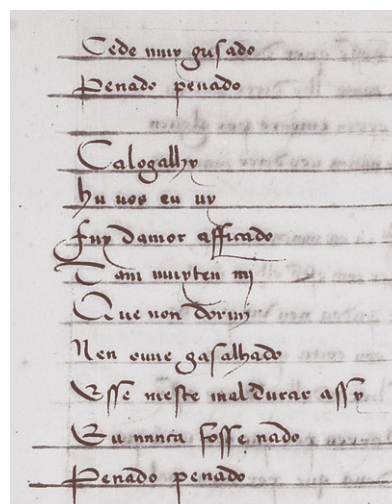
280 Non sinala, en cambio, como *descort* unha composición de Lopo Liáns que si toma en consideración Tavani (1967a: 456), entre outras razóns porque a rúbrica que a precede comeza: <Efte cantar fez enyson dū descort> (fol. 289v de B; con pequenas variantes no fol. 153r de V), o que tanto podería significar que se trata dun *contrafactum* dun *descort* de amor como que a melodía varía de estrofa a estrofa, e que iso condiciona a categoría. En calquera caso, si existe unha certa variación entre as estrofas desta composición (*vid.* Brea 1993: 214, e D’Heur 1968).

281 “A maior parte dos repertórios de *descorts* occitanos foram elaborados a partir da constatação da anisometria ou da presenza do termo *descort* na própria composição” (Brea 1993a: 213).

282 Véxase o completo comentario de González (2018: 141-146 e 155-163).



fol. 104r, col. b



fol. 104v, col. a

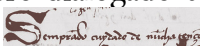
O caso de B785 (unha cantiga de amigo dialogada de Johan Garcia de Guilhade) é moi semellante, pero, ademais, a anómala distribución do texto debía de estar xa no antecedente, porque V369 (fol. 59r) ofrece a mesma situación.

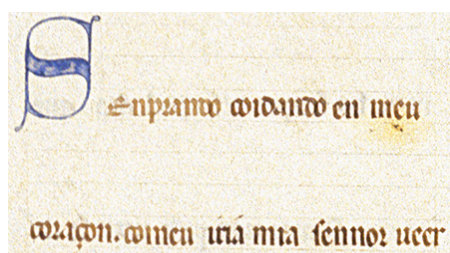
B896 é un sirventés moral de Martin Moxa que ofrece un pequeno problema de división de versos na copia da primeira estrofa, pero, sobre todo, unha estrutura peculiar, estraña no conxunto da lírica galego-portuguesa, pois trátase dunha cantiga de mestría que consta de catro cobras singulares (con rima *b* dobra) de 14 versos cada unha máis unha finda de catro. A medida dos versos é pouco usual, pois en cada estrofa alternan versos bisílabos, tetrasílabos e pentasílabos (a maioría deles femininos, pero algún masculino: 4' 5' 5' 4' 5' 5 4' 2' 5' 5 4' 2' 5' 5), e o esquema rimático é [aabaabcccbccb]. É certo que a estrofa IV altera lixeiramente o modelo, pois as rimas son [aabaabaabaab] e os versos 12 e 13 son trisílabos femininos, pero a finda recolle a distribución dos catro últimos versos das outras tres cobras (se ben coas rimas da IV), o que parece indicar que esta “anomalía” da última estrofa podería deberse a outros motivos diferentes ao de pretender elaborar un *descort*²⁸³.

283 Para este tipo de alteracións, *vid.* Brea (2012).

B905, pola súa banda, é unha cantiga de amor de Roi Fernandiz de Santiago que presenta, como única alteración (igual que en V491), a substitución do cuarto verso da última cobra pola repetición, tripla, do verso de refrán, de maneira que o esquema [aaaaB] acaba convertido aquí en [aaaBBB].

En calquera caso, o xénero no que máis se detivo Colocci, a xulgar polo número de veces que repite a súa denominación en B, é a <Tenzon>, pois a anotación (que fai por primeira vez no fol. 2v, referida á parte que se lle dedica na *Arte de trobar*) aparece vinculada a un total de 12 cantigas: B144 (fol. 36r), B255 (fol. 66v), B969 (fol. 209v), B1181 (fol. 251v)²⁸⁴, B1315 (fol. 281r), B1493 (fol. 312v), B1494 (fol. 312v), B1509 (fol. 315v), B1550 (fol. 323v), B1573 (fol. 331r), B1624 (fol. 346v), B1652 (fol. 352v).

O único destes textos que non se pode adscribir ao xénero dialogado é B255, pois non é unha tenzón, senón unha cantiga de amor que leva por incipit . A última palabra crea a confusión de Colocci ao ofrecer a lección <tençõ>, que se revela errónea se confrontamos este testemuño co que ofrece A134 (fol. 34v), en que se le claramente o termo <cozaçon>:

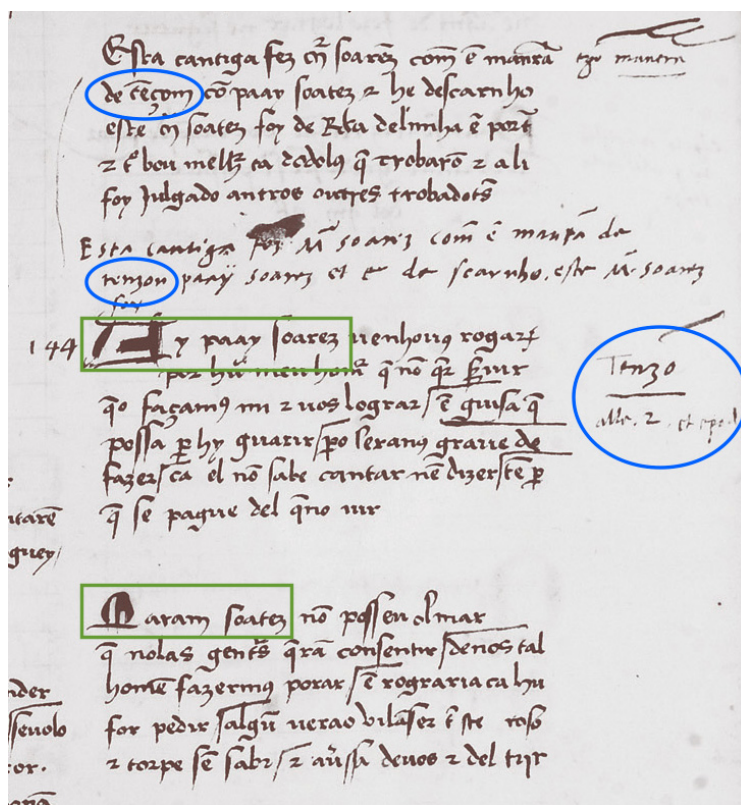


No que toca aos restantes casos caracterizados como *tenzon* polo humanista, cómpre advertir que B144 non é, *stricto sensu*, a primeira tenzón transmitida por este apógrafo²⁸⁵, pois no fol. 35v está copiada a que manteñen Pero Velho e Pai Soarez, que Colocci probablemente non identificou como tal por dous motivos: non figura no inicio de cada estrofa o nome dos contendentes, esa “apostrofe onomastica che è di rigore in tutti i testi a dialogo” (Lanciani 1995: 127); e tampouco se fai referencia á modalidade dialogada na *razò* que a acompaña e que comeza como <Esta cātiga fez Po uelho de Tauei | roos ePaay joar̄z jeū jrmāao>²⁸⁶. A primeira tenzón na que aparecen eses dous elementos é xustamente B144, da que reproducimos a imaxe da parte correspondente á rúbrica explicativa, porque, ademais de ser transcrita polo copista, foi repetida logo na súa primeira parte polo propio Colocci, que puxo nela particular énfase a xulgar polas marcas que a destacan:

²⁸⁴ Neste caso, aparece dúas veces: unha, na marxe dereita; a outra, na marxe inferior da col. b.

²⁸⁵ Lembremos que a primeira composición de B recollida en V (no que faltan os primeiros folios) é B391. Do resto das tenzóns “marcadas” por Colocci, B465, B1550 e B1573 foron transmitidas unicamente por B (carecen, pois, de correlato en V).

²⁸⁶ Non obstante, a denominación do xénero nos textos esexéticos non é un feito habitual, como ben constata Gonçalves (1993b: 622): “as tenções galego-portuguesas, se exceptuarmos três (Tavani, RM 2,18; 63,70; 97,2), nem sequer exibem rubricas atributivas ou razos que as classifiquem como tal”.

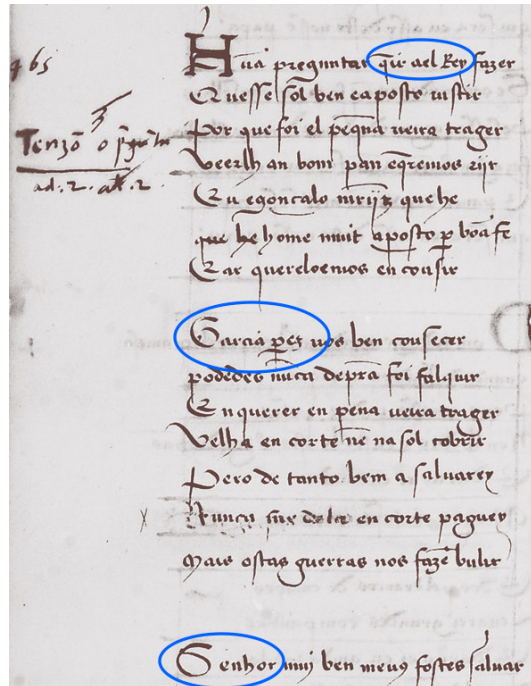


B969 é unha tenzón entre Pero da Ponte e Afonso Eanes do Coton que tamén leva a indicación explícita do xénero no inicio da rúbrica. B1181 non vai acompañada de rúbrica, pero si se apostrofan reciprocamente Johan Soarez e Juião Bolseiro. A razón de B1315, copiada polo propio Colocci, só fala de *cantiga*, pero advírtese claramente o diálogo entre Don Josep e Estevan da Guarda. B1493 tamén carece de rúbrica, pero cada estrofa vai iniciada, respectivamente, pola apelación a Lourenço e Johan Garcia, os mesmos que contenden na composición seguinte (B1494). O mesmo acontece en B1550, debate entre Pedr'Amigo e Johan Vaasquiz, así como en B1573, entre Johan Baveca e Pero d'Ambroa, e B1652, onde interveñen Garcia Martiiz e Pero da Ponte.

B1624, pola súa parte, está debidamente sinalada como tenzón, pero cómpre chamar a atención sobre ela porque non só non vai precedida (ou seguida) de *razo* senón que o incipit di: <Huã pregunta u q̄ro faz̄>²⁸⁷, e non se menciona o interpelado ata o segundo verso, baixo a designación de <Senhor> (Afonso X). A segunda estrofa si vai iniciada polo nome do primeiro interlocutor (Pae Gomez), e a partir de aí repítense as apóstrofes do mesmo xeito nas restantes cobras. Resulta interesante a fórmula empregada por Pai Gomez (Charinho) porque establece unha especie de vínculo entre a denominación do xénero (que Colocci coñece perfectamente e emprega na anotación que fai na marxe dereita do folio) e a que máis tarde sería utilizada, por exemplo, nos cancioneros casteláns, se ben de forma distinta, xa que os que disputan non o fan no inte-

²⁸⁷ Vid. Lanciani (1995: 124-127) para as fórmulas interrogativas utilizadas nos debates trobadorescos galego-portugueses.

rior dunha mesma composición senón que configuran dúas pezas diferentes (pregunta / resposta)²⁸⁸. Isto podería explicar que a apostila empregada para a cantiga B465 sexa <Tenzō o p̄guta>, porque, en lugar de iniciala co nome da persoa á que interpela, Garcia Perez, dun xeito moi semellante ao comentado para B1624, prefire dicir <Huā p̄guntar q̄r ael rey fazer>:



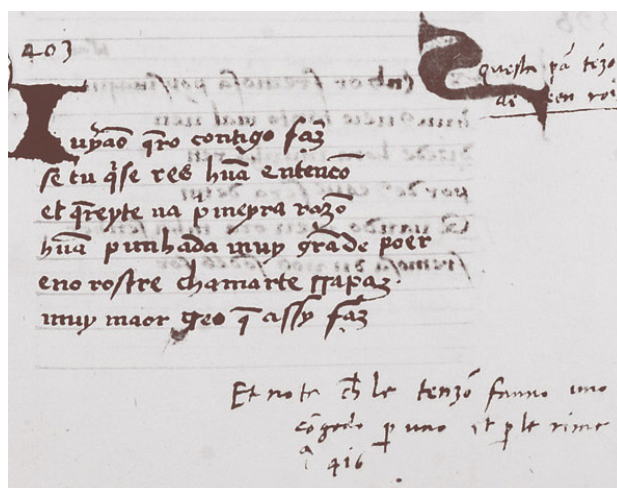
En folios anteriores, pensara identificar xa unha *pregunta* na cantiga B263 (fol. 68r), escarnio de amor de Roi Queimado que comeza <Preguntou ioham garcia>, polo que non resulta estraño que puidese supoñer que a composición seguinte (B264) fose <q̄i r̄isposta>, xa que na primeira o trovador declara que o está matando Guiomar Afonso, e na segunda anuncia que, unha vez morto, a dona declarará abertamente a súa identidade.

Deixamos para o final a apostila do fol. 89v relativa á cantiga B403^{bis}, <Questa p̄a tēzon | de meen roiz s̄>, porque Colocci non parece estar seguro, máis que do xénero, da autoría. A peza non vai acompañada de *razó*, pero Colocci reconece o xénero dialogado subliñando o substantivo <tenço> no último verso da terceira estrofa, xa no fol. 90r, á vez que identifica o trovador que abre o debate destacando o seu nome na apóstrofe coa que comeza a segunda cobra, <Meen r̄roiz>; neste reconece o trovador referido na última rúbrica atributiva que encontra antes desta peza (de aí a indicación *supra*), na col. a do fol. 89r, <Meen Rodriguiz Tenoyro>, a pesar de que na composición o apelido non está desenvolto como na rúbrica²⁸⁹. A

²⁸⁸ Sobre este asunto, *vid.*, entre outros, Chas Aguión (2002).

²⁸⁹ É probable que no antecedente figurase o nome de Meen Rodriguiz diante da tenzón, posto que en V14 (fol. -04v) o copista transcribiu: <Meen r̄r̄ tenoyro>.

imaxe que segue permite ver a primeira cobra –agás o último verso, que está no folio seguinte– e, nela, o nome da persoa a quen se dirixe (escrito de forma diferente en cada unha das estrofas nas que é interpelado), pero tamén cómo, no segundo verso, aparece o termo <entencō>, variante de *tenzon*²⁹⁰:



[3.2.] Non cabe dúbida de que o aspecto no que máis se aplicou Colocci no seu proceso de coñecemento e estudo da lírica galego-portuguesa foi na estrutura das composicións e dos recursos empregados para obter determinados efectos²⁹¹. Da estrutura, obviamente, forman parte a métrica e a rima, pero, por razóns meramente prácticas e para non alongar excesivamente este subapartado, tratarémolas á parte, igual que todas aquelas anotacións que, facendo referencia á estrutura dunha cantiga, non empregan un termo específico nin fan unha descrición do que o humanista considera máis destacado, senón que establecen unha comparación con outra tradición lírica (é o caso, sobre todo, de *Sel dissi*).

Pese a que non dispoñía probablemente máis ca dun fragmento da *Arte de trobar* que inicia B²⁹², o feito de que a comezase a copiar da súa propia man permite pensar que lle serviu para facerse unha idea dalgúñas características fundamentais da tradición galego-portuguesa, como a distinción entre cantigas de *mestría* e de *refrán* (ou, mellor, a frecuente utilización deste último) ou a existencia de findas. De feito, a nota que –con moitísima diferenza– máis se repite en B é *tornel(lo)*, e a seguinte en frecuencia, *congedo*, xa que, como lembra Bertolucci Piz-

²⁹⁰ Pódese ver tamén a interesante anotación da marxe inferior da columna, á que faremos referencia en [3.2.].

²⁹¹ Todas as notas comentadas aquí corresponden a B, posto que en V non atopamos ningunha deste tipo. Procuramos dar conta de todos os tipos de anotación encontrados, pero, nalgúns casos particulares, optamos por desprazar o comentario a unha nota a pé de páxina no cadro xeral.

²⁹² Noutras ocasións, aínda tendo á súa disposición un tratado completo (como é, entre outros, o caso xa comentado do *De vulgari eloquentia*), transcribiu del só algunha parte; este, non obstante, non parece ser o caso da *Arte de trobar*, que debía de estar xa mutilada na parte inicial do exemplar do que foi copiado.

zorosso (1966: 19), Colocci emprega as denominacións italianas²⁹³ no canto das galego-portuguesas, o que, dalgunha maneira, significa tamén que comprendeu o que estas significaban. Ademais, como foi indicado en [1.1.], adoita marcar o refrán cun ángulo (∟) e a finda cunha liña vertical (en ocasións tamén cun ángulo)²⁹⁴.

En relación coa terminoloxía utilizada polo iesino para comentar os aspectos estruturais das cantigas galego-portuguesas, resulta clarificador o resumo que ofrece Bertolucci (1966: 18-19):

La terminologia che egli usa è infatti quella medesima usata dai trattatisti [...]. Il comune complesso di termini tecnici appare costituito da almeno due strati, l'uno di derivazione classica e greca in specie (la *Poetica* aristotelica è ovviamente sullo sfondo), al quale appartiene il noto trinomio strofe-anti-strofe-epodo, in cui si è continuato con tanta insistenza a dividere la canzone; l'altro, moderno e romanzo, di ascendenza provenzale e dantesca, nel quale rientrano i termini divenuti usuali di 'stanza', 'congedo', etc. A questo riguardo è da rilevare un progressivo distacco nella terminologia collociana da quella del primo tipo, che l'erudito usa spesso nelle prime carte del codice (soprattutto il già ricordato trinomio), e l'adozione senza più incertezze di quella romanza.

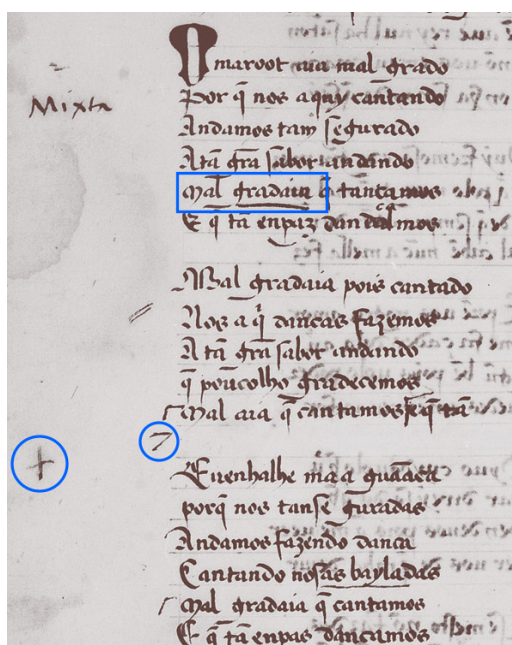
Efectivamente, os primeiros folios ofrecen unha gran riqueza de comentarios diferentes relacionados coa estrutura das cantigas, pero, de xeito progresivo, vanse reducindo (con matices e excepcións interesantes) aos maioritarios *tornel* e *congedo*. A partir do fol. 63r desaparecen as referencias a ese trinomio clásico que menciona Bertolucci, pero, como paso previo, xa no fol. 62, o último elemento (*epodo*) fora substituído por *congedo*, como pode verse na táboa completa de apostilas de B.

Preséntanse a seguir as apostilas collocianas asociadas aos aspectos estruturais das cantigas seguindo a orde de aparición do manuscrito, mais ofrecendo a exposición das que, relacionadas con esas, van aparecendo ao longo do cancionero.

²⁹³ É imprescindible a consulta do estudo dedicado a *tornello* por Bertolucci Pizzorusso (1966: 20-27), sobre todo porque, por unha parte, "Non risulta che il Colocci impieghi il vocabolo in questione né nelle note agli altri suoi codici italiani e provenzali (nei quali ultimi gliene mancava probabilmente l'occasione), né nei suoi scritti fin qui editi" (p. 21); e, por outra, porque, se ben o significado ('ritornello') resulta claro, non se trata dunha denominación empregada habitualmente na época. Por este segundo motivo, a investigadora italiana revisa os casos en que os humanistas (moi en particular, Trissino) mencionan o termo, normalmente en relación co soneto, como herdanza "dall'autorità del comune maestro Antonio da Tempo" (*ibidem*: 23), que tamén o aplica ao madrigal e ao sirventés para referirse á despedida: "In questo senso 'ritornellus' è usato anche da Francesco da Barberino, all'inizio del '300, nelle glosse ai *Documenti d'amore*" (*ibidem*: 23-24); lembremos que Barberino é un dos autores estudados por Colocci, do que elaborou un índice de palabras que se conserva no Vat. lat. 3217. Advirtase, non obstante, que a conclusión que se obtén das obras analizadas por Bertolucci é que "il ritornello è un elemento di chiusura e non di ripetizione" (*ibidem*: 24), polo que require unha atención especial, que permite comprobar á estudosa, entre outras cousas, que, por exemplo, Francesco Baratella denomina *Retornellus* a un "elemento fisso che si ripete a distanza fissa" (pp. 24-25).

²⁹⁴ Comete algúns erros no recoñecemento tanto de refrán como de finda, pero son bastante máis numerosos, en xeral, os certos.

3.2.1. Na marxe esquerda do fol. 10v, á altura do inicio de B2 (o mesmo *lai* que suscita o apunte collociano <ballata> na marxe inferior da col. a; cf. *supra* [3.1.]), aparece a indicación <Mixta>. Ao tratarse dunha ocorrencia única, carecemos de datos para deducir o alcance da apostila. Se para Ferrari (1993d: 377) fai referencia “à mistura de estilos poéticos e métricos”, Arbor Aldea (2016: 87) estima que talvez teña que ver co “carácter híbrido das súas rimas, que responden ao esquema das *coblas singulares*”. De aludir a este último particular, non chegamos a percibir qué elemento deste tipo podería levar a catalogar como *mixta* unha cantiga así construída. Como a interpretación permanece aberta, preguntámonos se non querería aludir Colocci á recuperación da rima *b* (e dos rimantes, *cantando* e *andando*) da primeira estrofa como *a* da segunda e, xa que logo, á mestura de rimas; ou se, tratándose da primeira cantiga de refrán do cancionero, non sería esa a súa forma de chamar inicialmente a atención sobre unha estrutura ([ababCC]) na que a rima muda para os catro primeiros versos nas estrofas pero se mantén nos dous restantes (que constitúen o refrán). En calquera caso, parece que o refrán foi xa desde aquí obxecto do seu interese, pois, ademais de sinalalo co referido ángulo nas cobras segunda e terceira, reparou nos problemas de copia de que foi obxecto na segunda estrofa; como tamén suxire Arbor Aldea (2016: 87), coa *crux* e co ángulo de inserción que poden verse despois desa cobra o humanista talvez pretende chamar a atención sobre a copia que nela se fai do refrán²⁹⁵: por unha parte, falta o substantivo *grado* (*Mal grad'aia*) no primeiro verso e, por outra, mentres que nas outras dúas estrofas o refrán está copiado por enteiro, nesta iníciase a transcripción do segundo verso na mesma liña que o primeiro, pero logo queda interrompida:



²⁹⁵ En calquera caso, a comparación con outros lugares en que Colocci emprega a *crux* próxima a un ángulo de inserción leva a pensar que tamén podería estar indicando que faltaba unha cobra.

3.2.2. Na marxe dereita do folio seguinte (11r), á altura do incipit de B7, Colocci escribiu simplemente <Textura>. Trátase dunha singular cantiga dialogada atribuída a Airas Moniz d'Asma, constituída por cinco estrofas de nove versos cada unha, na que as cobras impares están postas na boca do trobador e iniciadas pola apóstrofe “Mia senhor” e as pares, nas que responde a dona, por “Cavaleiro”, polo que –segundo, en certo modo, o modelo das tenzóns– a composición está construída en cobras dobradas (quedando libre a última, porque é o trobador o que intervéñ para rematar a conversa, igual que a iniciara). O esquema métrico-rimático ([ababa-baab] / 7 6' 7 6' 7 6' 8 8 6') é único en todo o corpus, e o contido, que parece propio dunha cantiga de amor, ten tinturas paródicas que fan pensar, máis ben, nun “escarnio de amor”²⁹⁶. Na estrofa II faltan dous versos, e non hai ningún indicio formal (espazo en branco para copialos, por exemplo, nin nota ou *crux* collocianas) que denote esa ausencia. Quizais o humanista pensara que todo este conxunto de trazos indicaba unha estrutura peculiar. De feito, Michaëlis (1990 [1904]: I, 640) sinala, no comentario á súa edición da cantiga, que “Colocci chamou a atención para a *textura* pouco vulgar d'este dialogo d'amor”, e Bertolucci Pizzorusso (1966: 26) explica que “A ‘textura’, vocabolo latino dotto, sarà da dare il senso, registrato nei dizionari, di ‘struttura’, ‘compagine’; applicato ad un testo letterario, ‘testura’ fa parte del complesso terminologico usato dai trattatisti del ‘500, in particolare da Girolamo Ruscelli”.

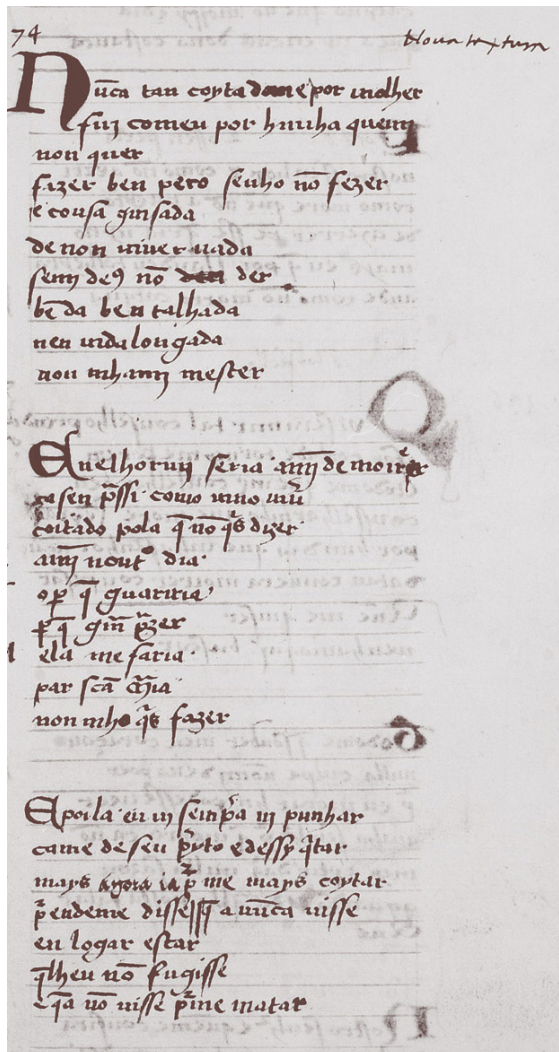
O mesmo termo volve aparecer no fol. 44r referido a B174²⁹⁷, pero como <Nova textura>²⁹⁸, engadindo un cualificativo que emprega tamén noutras ocasións, como veremos de seguido. A edición de Bertolucci (1992 [1963]: nº 31) dispón as estrofas nun esquema único ([aaabbabba] / 10 10 10 5' 5' 5' 5' 5), igual que no caso anterior (B7), polo que a estudosa considera que esa combinación de versos longos e breves pode explicar a observación de Colocci, que non tería encontrado nos folios anteriores casos semellantes: “O aspecto máis notable desta composición é a estrutura da estrofa, que, como advirte tamén Colocci, é singular (*nova* con respecto dos poemas precedentes) pola abundancia de versos breves” (Bertolucci Pizzorusso 1992 [1963]: 118)²⁹⁹. En calquera caso, e admitindo a proposta da editora italiana, cómpre advertir que esa disposición está motivada polo sistema de copia ofrecido por B, xa que A levaría máis ben a pensar noutra solución, como pode apreciarse nas respectivas imaxes:

²⁹⁶ Sobre esta modalidade, *vid.*, entre outros, Vallín (1997), Rodiño Caramés (1999) e Gutiérrez (2006).

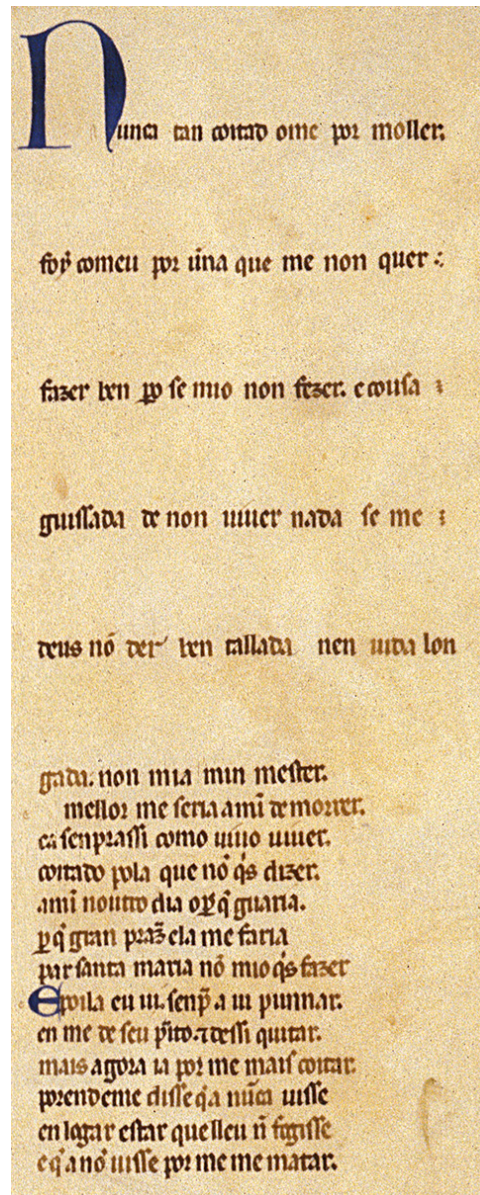
²⁹⁷ B174 aparece neste cancionero baixo a atribución a Martin Soarez, pero tanto esta composición como a anterior foron transmitidas tamén en A (A62 e A63), onde figuran no fol. 15r, precedidas da miniatura II; posto que en A a serie de cantigas que –pola súa correspondencia con B– se poden considerar da autoría de Martin Soarez (A40-A61) está perfectamente delimitada e separada destas dúas (A62 = B173, A63 = B174), talvez sexa prudente mantelas no anonimato ou, polo menos, como de atribución dubidosa.

²⁹⁸ Fronte á Bertolucci (1966: 26) e Tavani (1988: 321-322), non consideramos que sexa esta a lectura da anotación coa que Colocci caracteriza a B605-606. *Vid.* os argumentos de Ferrari (1979: 64, 71-72) para a lectura da apostila como *lettera nova* e o seu significado.

²⁹⁹ Cf. igualmente Tavani (1988: 321).



B, fol. 44r



A, fol. 15r

<Noua> é un adxectivo que aparece tamén acompañando a *rima*, *lettera* ou *repetitio* (e, en masculino, a *tornel*), pero agora deterémonos nos casos en que Colocci o emprega de maneira absoluta, pois Bertolucci Pizzorusso (1966: 26) estima que, polo menos en dúas ocasións, fai tamén referencia á estrutura, aínda que omita o termo *textura*. As ocorrencias son as seguintes³⁰⁰:

³⁰⁰ Con dúbidas, a estas habería que sumar outra que, porén, se le con dificultade na marxe inferior, cortada, do fol. 200v e que, segundo Ferrari (1979: 78), aludiría á “doppia litterazione” do fascículo por parte do humanista.

- a) fol. 119v, B528^b: O sistema de copia, tanto en B como en V131 (fol. 16r), ofrece tres estrofas de oito versos seguidas dunha última, que podería ser a finda, de catro; a estrutura, en cobras unisonantes combinando versos heptasílabos e trisílabos ([aabbbaabb] / 7' 7' 3' 7' 7' 7' 3' 7'), todos de rima feminina, sería un exemplar único tanto editándoo dese xeito como aceptando a proposta de Lang (1972 [1894]: nº 51) de distribuílos en sete estrofas de catro versos cada unha ([aabb] / 7' 7' 3' 7').
- b) fol. 120r, B531: Nesta cantiga de tres estrofas, as rimas *a* e *b* son unisonantes, pero *c* é singular ([ababccb]); non obstante, na primeira cobra, esta rima coincide con *b*, de tal modo que se produce unha modificación no esquema ([ababbbb])³⁰¹. Existe aínda outro pequeno cambio, posto que, na cobra II, a rima *c*, que é masculina nas outras dúas (6' 6' 6' 6' 8' 8' 10), pasa a ser feminina (6' 6' 6' 6' 8' 8' 10). A variación rimática da primeira estrofa é única no corpus, e a combinación de versos desas medidas (nas dúas alternativas) tamén.
- c) fol. 126r, B565: É unha cantiga de amigo de tipo popularizante, coa estrutura característica de dístico monorrímo con refrán, na que este último está formado por unha soa palabra (*louçana*), pero a relación entre as estrofas, dominada polo paralelismo, ofrece unha variación singular con respecto ao modelo característico do leixaprén, xa que o primeiro verso da estrofa I se repite idéntico como primeiro da II³⁰², e o segundo repítese tamén como segundo, pero variando a orde dos elementos; a partir de aquí, o entrelazado dos versos segue o esquema habitual, se ben o copista de B (como o de V), despois da quinta estrofa, omitiu outra que asegurase o encadeamento propiciado polas técnicas referidas. Colocci puido advertir esas pequenas diferenzas como algo novidoso, pero é máis probable que o seu obxectivo fose o de chamar a atención sobre esta tipoloxía que acabaría sendo considerada (a pesar de ser minoritaria) a máis representativa, coñecida e estudada das cantigas de amigo: esta é a primeira peza do cancionero na que Colocci repara na estrutura estrófica de dísticos paralelísticos con refrán ([aaB])³⁰³ asociada ao leixaprén (cf. Pérez Barcala 2001: 77-79; 2008: 346), como apunta nas outras apostilas coas que comenta o texto (cf. *infra* 3.2.3), e probablemente sexa este o particular ao que vai dirixida a anotación <Noua>.

301 Véxanse os comentarios de Brea (2012: 23-24) con respecto a esta particularidade.

302 O erro é corrixido en V168, ao modificar o v. 1 I (<Bon día ui amigo>) no v. 1 II (<Bon día ui amado>), cambiando a última palabra do verso por un sinónimo consonte ás regras do paralelismo literal.

303 Para as notas colocianas relativas a esta estrutura estrófica, cf. *infra* 3.2.7.

- d) fol. 185r, B871: Neste caso, a observación de Colocci ten que ver, case con total seguridade, co contido, posto que se trata dunha cantiga moral³⁰⁴ de Airas Nunez, modalidade certamente novidosa e minoritaria na lírica galego-portuguesa, aínda que ben representada na occitana a partir de Marcabru, polo que, aínda que non o manifeste expresamente, non debeu de ter problemas para recoñecela como tal. Menos probable é que <Noua> se refira neste caso á estrutura da cantiga, toda vez que o esquema do que se serve o trobador galego, [abbacca], un dos máis recorrentes do lirismo peninsular, fixera a súa aparición en numerosos textos reproducidos con anterioridade en B (cf., p. ex., B377, B404, B410, B411, B412, B483, B484, B488, B489, etc.), nalgún dos cales Colocci reparou con anotacións como a recorrente *Sel dissi* (cf., p. ex., B377, B412 ou B854).
- e) fol. 185r, B872: Aquí, con toda probabilidade, é tamén o contido o que motiva a apreciación do humanista, pois é unha cantiga de só dúas estrofas e unha finda que lembra directamente os exordios primaverais dos trobadores provenzais, con esa relación entre o *locus amoenus* no tempo apracible e a invitación a cantar o amor³⁰⁵. De novo a estrutura non parece ser o albo da anotación, ao localizarse xa o esquema [abbcca] en cantigas anteriores do cancionero (cf., p. ex., B242, B318, B322, B524...).

3.2.3. No fol. 22r, sinala que B82 ten <Due ftätie>: dado que, en realidade, ten catro, pero articuladas en cobras dobradas, parece que é este tipo de ligazón interestrófica o que o humanista quere destacar. As dúas anotacións que seguen relativas ás *stanze* son moi similares, aínda que representan realidades distintas: (a) no fol. 14v, a propósito de B39, di que <le due ftāze acōda elfin>³⁰⁶; neste caso, son realmente só dúas estrofas, e a indicación de que ‘concordan a parte final’ pode facer referencia á presenza do refrán, ao que o humanista se refire aquí como *fin*³⁰⁷; (b) no fol. 23v di de B89: <Due ftāze ī fine>, atendendo a que, como B82, está estruturada en cobras dobradas, coa particularidade de que, nas estrofas III e IV, o último verso é idéntico. Parece, en cambio, un tanto redundante a nota <Due ftāze ad .2.> para B173 (fol. 44r), xa que a peza consta só de dúas estrofas, polo que, máis que en cobras dobradas (que é o que adoita significar *ad 2*, e tamén *due stanze* en B82 e B173), a cantiga está disposta en cobras unisonantes. Se comparamos esta observación coa que acompaña a B39, é posible que aínda non tivese total-

304 Para unha análise das composicións que configuran este grupo (e, en particular, esta), *vid.* Ron Fernández (1997).

305 Véxase, entre outros (porque xa incorpora a bibliografía preexistente), o comentario que fai desta cantiga Fidalgo (2016: 116-120), ademais da edición de Tavani (1992: 94-98).

306 É a primeira vez que utiliza a denominación de *stanza*.

307 Non emprega aínda o termo *tornel*, nin tampouco o marca co típico ángulo delimitador, porque (se exceptuamos B2) é a primeira cantiga de refrán que encontra, e a maneira de chamar a atención sobre ese feito forma parte do proceso de aprendizaxe das características da produción que estuda.

mente asimilado o funcionamento do refrán. No fol. 63v xa normalizara o uso de *tornel* para indicar o refrán e de *congedo* para a finda, polo que pode describir perfectamente a estrutura de B238bis como <2. ftāze fine cōged. cō tornel>³⁰⁸.

Non resulta tan claro saber por qué tivo interese en destacar que B172 (fol. 43v) ten <tre ftāze>, xa que non é a primeira ocasión en que ve cantigas con ese número de cobras (cf. *infra*). Pola contra, é bastante evidente o motivo polo que resalta que B466 (fol. 102v) ten <molte ftāze>, posto que se trata dun texto inusualmente longo, composto por 12 estrofas singulares de tres versos monorrimos de 15 sílabas cada un, por moito que a copia da cantiga no cancionero non lle permitise a Colocci percibir estoutras particularidades estruturais da composición do Rei Sabio. Idéntica observación figura na marxe superior da col. a do fol. 111r, se ben, máis que remitir á cantiga transcrita nesa columna, B497, que ten unicamente catro estrofas, a apostila iría dirixida á anterior (B496), tamén de Afonso X, que está configurada en 15 estrofas e que, ademais, presenta un problema de copia xa analizado en [1.1.].

Noutros casos, o que chama a atención de Colocci non é que haxa moitas cobras nunha composición, senón que estas conteñan un número de versos bastante superior ao habitual³⁰⁹. Por iso sinala que B544 (fol. 122r) ten <ftāze lōg>, pois, efectivamente, as catro estrofas desa peza son de 10 versos cada unha, feito que podería sorprender un pouco menos se fose unha cantiga de refrán, pero é de mestría. A mesma motivación explica a cualificación de <lōga> para B480 (fol. 107r), que é a única conservada con catro estrofas de 13 versos cada unha; é certo que hai algunha peza en que as estrofas teñen 14 ou 15 versos, pero o número de cobras é menor, polo que se trata, probablemente, da composición máis longa conservada se non temos en conta a xa comentada (en [3.1.]) B1470, que suma poucos versos máis nas súas tres *laissez*.

No fol. 126r, Colocci observa que B565 <īterza leftāze> (engade que leva <tōnel>), co que define de forma bastante gráfica a modalidade compositiva das cobras alternativas nas que intervén o leixapren³¹⁰. A fórmula *interzare* alude de forma manifesta á estrutura compositiva, como tamén sucede na apostila que describe B158, <Interzata p̄ et ult^a> (fol. 40v), na que, porén, cómpre ver un descoido do humanista “se a nota se referir ás estrophes, visto que a 1^a vem enlaçada com a 3^a, e a 2^a com a 4^a” (Michaëlis 1990 [1904]: I, 100)³¹¹.

308 A composición, sen numerar e formada só por dúas cobras en B, foi transmitida tamén por A123, onde se reservou un espazo en branco no que cabería unha terceira estrofa (*vid.* Ramos 2006: 1352), pero, tal e como está copiada nos dous códices, a descrición de Colocci é correcta.

309 A análise de B probablemente lle permitiu intuír que resultaban excepcionais na lírica galego-portuguesa as cobras con máis de oito versos, como, en efecto, acontece, pois a maioría das cantigas constan de estrofas de sete versos.

310 Como se comentou *supra* en 3.2.2, a estas particularidades podería remitir tamén a outra apostila coa que glosa o texto, <Noua>, pois cremos menos probable que estea dirixida a destacar como novidade no deseño desa estrutura o que en realidade son erros de copia.

311 En efecto, a cantiga organízase, a partir do esquema [ababcca], en catro estrofas de sete versos decasílabos: excepción feita de c, que é unisonante, as rimas da cobra I son empregadas tamén na III, e as da II na IV. A realidade aludida na

E tampouco se lle escapa que B626 (fol. 137v) está estruturada en cobras ternas: <ad .3. et .3. ftāze> (ademais de <tōnel>).

3.2.4. Entre os folios 22v e 77v poden verse varias apostilas nas que se introduce o termo *intercalar*, usado como sinónimo de *tornel*, se ben cun significado máis restrinxido, “designando, nei sette casi in cui concorre, il ritornello di un verso soltanto” (Bertolucci Pizzorusso 1966: 20), como o define explicitamente o humanista no segundo dos tres apuntamentos que se guen:


- fol. 24r, B90: <Lulŕ ĩtercal . e di .9. fyllob>
- fol. 60r, B222: <vno uerſo ĩ fine ftātie ĩtercalār>
- fol. 60v, B224: <vn uēſo ĩtercalār>

A denominación aparece soa nos folios 22v (para B84) e 77r (B330), e as dúas ocorrencias restantes ofrecen explicacións complementarias que, polo menos no último caso, completan a información sobre a estrutura da cantiga e establecen a oposición *tornel* / *intercalar*:

- fol. 76r, B324: <Intercalar p acclamatj>
- fol. 77v, B334: <9ged. ſpic. ĩtercalā nō tornel>³¹²

Responden adecuadamente á definición de ‘refrán dun só verso’ as cantigas B90, B222, B224, B330 e B334. Ademais, a partir de B103, Colocci comezou a marcar ese refrán co seu característico ángulo, que vén substituír o caldeirón debuxado polo copista *c*³¹³ (a partir da estrofa II, na que o verso se transcribe completo, mentres que na III e na IV está abreviado³¹⁴); non só en B90 senón tamén xa en B84, que é unha das dúas excepcións á norma de verso único como retrouso, ese elemento distintivo, o caldeirón, debeulle de pasar desapercibido ao humanista, quen se limita a subliñar o inicio do segundo verso do refrán, o único que está abreviado a partir da segunda cobra (o primeiro verso do refrán está copiado com-

anotación errada é correctamente percibida por Colocci para a cantiga B99, na que, de certo, como en A9, riman <La prima et lult^a et ledue di mezo> (fol. 26r).

312 Nesta apostila () parece evidente que o iesino chama a atención sobre a existencia dun refrán que contén só un verso e que desexa establecer a distinción entre a iteración dun único verso e a de máis dun: *intercalar*, non *tornel*.

313 En efecto, o copista *c* para “marca-lo elemento repetido ó longo da cantiga acostuma emprega-la maiúscula simple en tódalas cobras e a esta mesma letra adoita antepoñerlle un caldeirón á esquerda, nas seguintes estrofas á primeira” (Fernández Guiadanes 2012: 136-137).

314 É ben sabido que a copia do refrán nos cancioneiros contemplaba, ademais doutros aspectos, a súa abreviación, a partir da segunda cobra. Segundo Correia (1998: 276-277), Colocci traza o ángulo a partir do momento en que o copista deixa de deseñar o caldeirón que individualiza o refrán (o que acontece, como dicimos, en B103), polo que “o inicio da intervención de Colocci, relativamente à marcação do refrão, está ligado à actividade de revisão e correcção que Colocci levou a cabo no cancionero B” (*ibidem*: 277).

pleto en toda a peza); estas circunstancias puideron condicionar á identificación só do último verso das cobras como refrán e, en fin, a caracterización formal da cantiga por medio da anotación <Intercalar>.

Para o outro caso no que o refrán consta de dous versos (B324), o descoido de Colocci resulta máis xustificable, posto que os versos que se repiten non son os dous últimos de cada estrofa, senón o terceiro e o sexto (e último), pero no apógrafo só hai indicacións formais que permiten singularizar como refrán o derradeiro verso, abreviado a partir da segunda estrofa e destacado polo humanista co ángulo demarcador³¹⁵.

3.2.5. Seguindo a orde na que van aparecendo as observacións coloccianas, nos fols. 24v e 25r poden lerse tres anotacións nas que concorren eses termos técnicos propios da poesía clásica aos que se refería Bertolucci (cf. *supra*):

- <le due cō le due accōd q̄i strophe et antiſtrophe> (B92)
- <le due cō le due et q̄i cōgedo . q̄i epodo> (B93)
- <le due cō le due senza epodo> (B94)

Aparece aquí, en efecto, a tríade *strophe – antistrophe – epodo*, que Colocci iría substituíndo paulatinamente polas formas romances *stanza* (que parece valer para as dúas primeiras partes e que xa usara no fol. 22r; cf. *supra* 3.2.3) e *congedo* (que viría equivaler a *epodo*, pese a que a segunda destas apostilas amosa unha certa vacilación)³¹⁶. Eses tres nomes remiten “á antiga lírica coral grega” e designan as partes que constituían “as composicións destinadas á práctica coral, en forma de oda. O primeiro elemento desta serie [a *estrofa*] podía amosar diferentes padróns rítmicos que eran reproducidos estritamente na antístrofa”. Este último, a *antístrofa*, é un “termo tamén aplicado á técnica compositiva das odas pindáricas”, que “designa o segundo elemento da estrutura tripartita sobre o que se artellan os poemas deste tipo” e que “repite rigorosamente o metro e o ritmo da estrofa”. *Epodo*, en fin, é a “terceira parte no esquema da oda ou canción de tipo pindárico, situada despois da estrofa e da antiestrofa e caracterizada por ter unha estrutura métrica diferente destas”³¹⁷.

A descrición que Colocci fai das tres pezas anotadas con algún deses termos corresponde á disposición en catro cobras dobradas (*le due con le due*), pero só B93 leva unha finda con rimas totalmente independentes das da última estrofa (a rima *a* non se atopa no resto da composición, e *b* aparece tamén como *b* en I e II) e, daquela, podía responder mellor á definición de *epodo*. De aí

315 Ademais, na primeira cobra, á esquerda dese último verso, reitera a caracterización do mesmo como <acclamatio>. Trátase dun vocábulo con resonancias da retórica clásica para aludir á sentencia conclusiva con forma de exclamación que pecha unha argumentación (cf. *DiTerLi*, s. v. *epifonema*).

316 B93 é a primeira cantiga na que emprega *congedo*.

317 Estas son as definicións que se ofrecen respectivamente para tales voces no *DiTerLi*.

que intente recoñecer unha división do tipo estrofa / antístrofa e que sinala a ausencia de epodo en B94, posto que en B93 identificara algo que podería completar a tríade orixinaria.

Diferente é a realidade textual de B146, cuxa estrutura é comentada no fol. 37r: <Strophe due et cōgedo la 2ª p antistrophe>. En realidade, a cantiga contén tres estrofas: as dúas primeiras están organizadas como cobras dobradas (que considera *strophe* e *antistrophe*), e a terceira ten a mesma estrutura pero diferentes rimas; esta circunstancia leva a Colocci a identificar esta última cobra como *epodo* (que, neste caso³¹⁸, non equivalería a unha finda, aínda que empregue o termo *congedo*). A apostila revela que, por un lado, Colocci recoñece a estrutura da oda pindárica nas cantigas galego-portuguesas formadas por tres estrofas das que as dúas primeiras coinciden rítmicamente fronte á terceira que modifica os timbres³¹⁹ e que, polo outro, asimila *congedo* e *epodo*³²⁰, segundo se observa tamén na caracterización de B233, <due pme et qgedo>, como se non existise esa finda de tres versos que marca, como fai habitualmente, cunha liña vertical.

A mesma disposición é sinalada polo humanista noutras cantigas, nas que se serve de *epodo* (e non *congedo*, como fixera en B146 e B233) para caracterizar a última cobra: é o que acontece con B197 e B1061, cualificadas respectivamente como <due cōfjone et uno epodo> (fol. 50v) e <ad .2. et epod> (fol. 225r). E a destacar esa disposición están igualmente destinados os comentarios que acompañan a B203 (<due qforme una nō>, fol. 56v) e a B211 (<due fimile et una no>, fol. 58r), pois o texto transmitido por B ofrece en ambos os casos a estrutura analizada³²¹.

Porén, o deseño co que Colocci identifica a citada tríade non semella claro ou doado, pois tamén cre recoñecelo (nestes casos, aparentemente sen motivo á luz dos exemplos que se veñen de comentar) nas cantigas B235 (fol. 62v: <Stroph ant . cōg>) e B237 (fol. 63r: <Strop. antist. cōg>), que teñen en común a disposición en tres cobras singulares (de mestría no primeiro caso, de refrán no segundo). En calquera caso, resulta significativo que en ambas as dúas composicións utilice a denominación *congedo* en lugar de *epodo* para identificar a última estrofa, o que redundará na asociación de ambos os termos por parte do humanista ou, en todo caso, na adxudicación a *congedo* dun alcance semántico que non o fai exclusivamente equiparable á finda galego-portuguesa.

Para o humanista iesino, B135 parece ser un exemplo perfecto do modelo clásico dividido en tres partes (fol. 33v: <stroph. antistr. et loco epod>), se ben non queda moi claro onde empeza e remata cada unha delas, a non ser que respondan a ese obxectivo os ángulos que debuxa ao lado dos versos 7 e 25, e o que denomina <loco (*sic* por *longo*) epod> son varias cobras que,

318 Igual que en boa parte dos analizados a continuación.

319 Trátase dun tipo particular de cobras dobradas segundo Correia (1995).

320 *Vid.* Pérez Barcala (2008: 330-331).

321 Non obstante, B203 foi conservada tamén en A96, e aquí hai unha cuarta estrofa que completa perfectamente a estrutura das cobras dobradas (fol. 24r); e B211 foi transmitida en A103, que ofrece así mesmo tres estrofas, se ben na col. b do fol. 26r queda espazo, despois da terceira, para copiar “ou mais uma estrofe, ou *fiindas*” (Ramos 2006: 1352).

pola súa irregularidade (tanto no número de versos como nas medidas destes), foron determinantes na catalogación da peza como un *discor* por parte do humanista (cf. [3.1.]³²²).

3.2.5.1. En relación cos termos que remiten á tríade clásica cómpre mencionar apuntamentos de Colocci como os do fol. 30v (<strophe sola>), aplicado a B118, con só dúas estrofas unisonantes³²³; ou o do fol. 43r (<nō ht stroph.>), que remite a B168, unha peza moi probablemente fragmentaria (cunha única cobra), por moito que B non ofrezca indicios de que estea incompleta³²⁴.

O fol. 32r resulta, neste sentido, de grande interese, pois contén varias observacións relativas ás cantigas B127 e B128 que utilizan formas derivadas de *strophe*. Así, para a primeira delas, escribe, na propia col. b, <strophe> e, na marxe dereita, <Dīstroph>, como querendo destacar que se trata dunha *strophe* composta de dúas *stanze* (son, en efecto, dúas cobras unisonantes)³²⁵; para a segunda, anota <Monofstropho> na col. b e repite <Monoftr> na marxe dereita, porque B128 figura cunha soa estrofa³²⁶.

Noutras ocasións, indica a existencia dunha única cobra coa apostila <una ftāza>, empregando xa o termo románico (de resonancias dantescas)³²⁷ en lugar do grego. É o caso de B182, que figura tamén cunha única cobra en A69, se ben aquí quedou espazo baleiro despois dela tanto na parte final da col. b do fol. 17r coma no 17v, que está en branco. Ou de B186, para a que se advirte claramente como o fol. 18v de A reservou espazo dabondo na col. b, despois de copiar a primeira estrofa de A73 e antes de iniciar A74, para transcribir dúas estrofas adicionais³²⁸. En B210 o copista cometeu un erro ao tratar (pola separación e polo tipo de letra inicial) como unha cantiga nova o que en realidade son catro findas de dous versos cada unha para B209, como demostra a comparación con A102; a confusión é facilmente explicable porque,

322 Para González (2018: 141), o propósito desta anotación foi “desentrañado por Michaëlis” cando di que “Colocci falla de coplas pareadas e sublinhou a substituição da fiinda do costume por um longo descordo” (Michaëlis 1990 [1904]: I, 765).

323 De todos os modos, a composición foi transmitida tamén por A25 (fol. 6v), onde, despois da segunda estrofa, foi deixado un espazo en branco suficiente “para mais duas estrofes, cerca de catorze linhas” (Ramos 2006: 1349). Sobre a apostila, *vid.* Ferrari (1979: 68), que recolle as consideracións previas de Michaëlis.

324 Esa estrofa única ten a súa correspondencia en A57, transcrita no final da col. b do fol. 13v. Non obstante, o fol. 14r comeza con case a primeira metade da col. a en branco, como esperando dispoñer dunhas dúas estrofas adicionais para inserilas alí (*vid.* Ramos 2006: 1350).

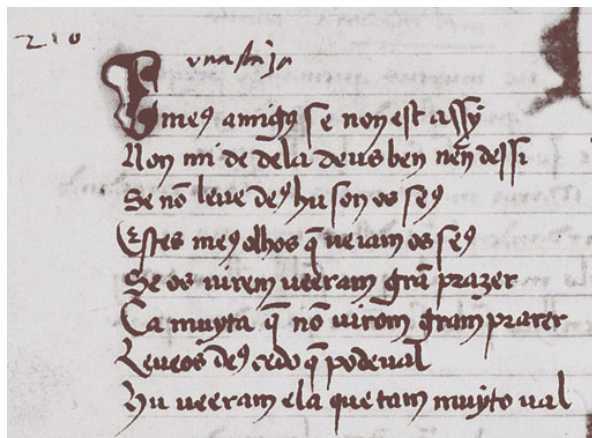
325 Isto implicaría que non necesariamente *strophe* é o mesmo que *stanza*, pois, se entendemos correctamente a nota, considera que dúas cobras unisonantes poden constituír unha *strophe*.

326 Ao respecto da condición desta estrofa como unha *cobla esparsa*, apunta Marcenaro (2012c: 415): “la *cantiga* di Johan Soares Somesso numerata 128 in B, unico latore del testo, è accompagnata dalla nota *monostrophe* da parte di Colocci, la quale parrebbe indicare che, almeno al livello dell’antigrafo α, fosse percepita come autonoma”.

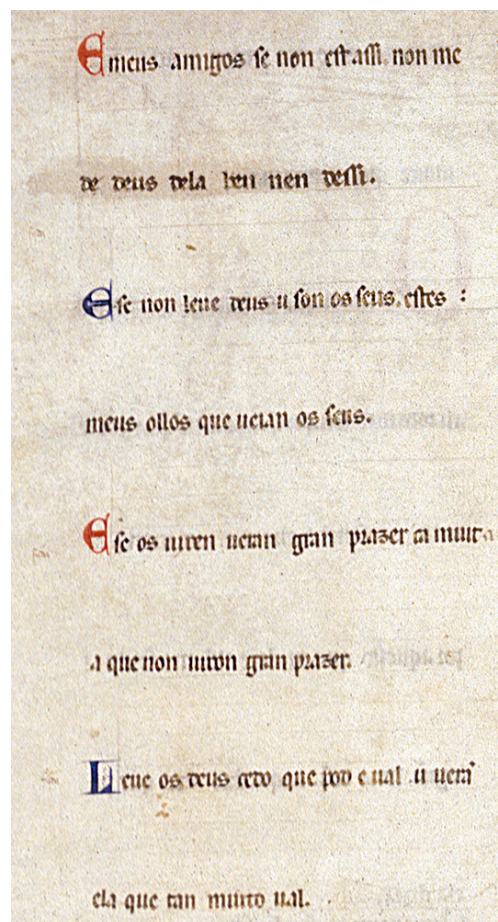
327 Outras anotacións nas que o iesino introduce o substantivo *stanza* poden verse *supra* en 3.2.3.

328 En ambos os casos (B182 e B186) a confrontación con A deixa ver que, malia a ausencia en B de espazos para recibir máis texto, se trata de cantigas incompletas (*vid.* Marcenaro 2012c: 408, n. 11; 415-416).

ademais de sumar oito versos cando as tres estrofas levan sete cada unha, reservan espazo para a música, o que revela que tiñan melodía propia³²⁹:



B, fol. 58r

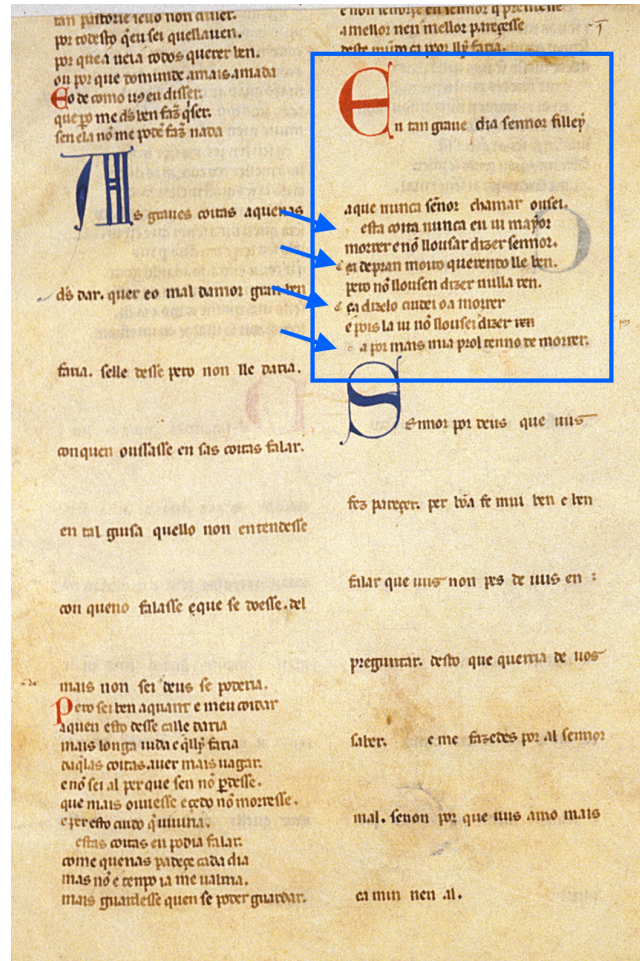
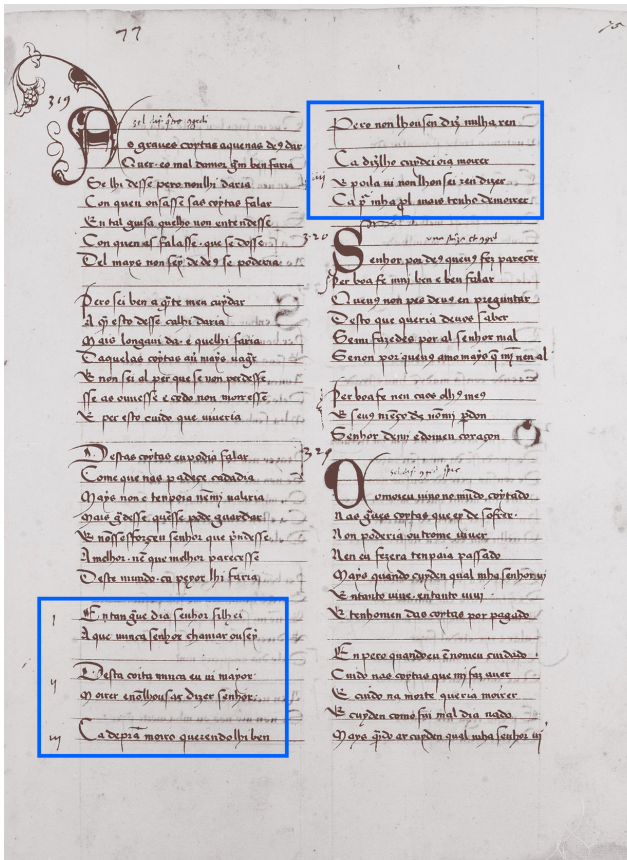


A, fol. 26r

Pola contra, si é quen de advertir (porque o sistema de copia o fai visible) que B319 contén <quatro gedi> (fol. 75r), polo que os vai numerando polo sistema romano; tal e como aparecen transcritas, as tres primeiras findas serían de dous versos cada unha, e a última de tres. Non obstante, tamén aquí, o contraste con A167-168 (fol. 43r) permite apreciar que, máis ben, son catro findas de dous versos cada unha (na primeira delas, resérvase espazo para a notación musical) e unha quinta dun só verso³³⁰:

329 A confusión das findas de B209 como unha cantiga independente (B210) “só se pode explicar porque estas *findas* possuíam no antecedente uma ‘mise en texte’ com transcrição idêntica à da primeira estrofe com disposição material para a cópia da música. Estes casos são avaliados como a primeira estrofe de uma cantiga ou fortuitamente como composição monostrofica” (Ramos 2005: 1346). *Vid.* ao respecto os comentarios de Marcenaro (2012a: 252-259) e González (2020: 853-855).

330 *Vid.* González (2020: 844-845).



Volvendo, despois deste excursus, ao asunto que nos ocupaba, a observación colociana <vna stāza> relativa a B244 non pode desvincularse da copia da que foi obxecto a cantiga da que a numerada como B244 é a primeira, pero non única, estrofa. Trátase da célebre composición *Senhor genta*, que foi transmitida unicamente por B, onde parece iniciar a produción de Johan Lobeira (que debía comezar realmente en B245), segundo indica a rúbrica atributiva, da man de Colocci, que a precede³³¹, e onde foi reproducida de maneira anómala: despois desa primeira estrofa, identificada como B244 e copiada na col. b do fol. 64r, deixouse un oco como para transcribir unha estrofa máis, pero as outras dúas cobras das que consta a composición figuran na primeira parte da col. b do fol. 64v, entre B246 e B247³³².

331 Certos elementos textuais levaron á crítica especializada a considerala, non obstante, como unha anónima interpolación tardía ligada á corte de Alfonso XI e dedicada a Leonor de Guzmán, favorita do monarca castelán. *Vid.* os argumentos ofrecidos en Beltrán (1991), ademais de noutros traballos previos.

332 Para a singular reprodución de *Senhor genta* en B, cf. Ferrari (1979: 32-33). Cf. *supra* n. 211.

Colocci apostila como <vna ftāza et 9ged> a cantiga B320, porque iso é, efectivamente, o que atopa no fol. 75r, unha estrofa de seis versos seguida doutros tres, que considera (e marca verticalmente como tal) unha finda. En realidade, a comparación con A169 (fols. 43r-43v) amosa que eses tres versos son o inicio da segunda das tres cobras de que consta a peza (que é, ademais, unha cantiga de refrán), polo que, unha vez máis, a caracterización da estrutura da composición realizada polo humanista depende dunha fragmentaria copia do texto no cancionero.

3.2.5.2. Se para identificar a finda Colocci recorre, en efecto, á voz *congedo*, ese elemento conclusivo da cantiga é aludido nalgúns casos polo substantivo que designa a terceira parte da tríade clásica (cf. Pérez Barcala 2008: 329-330)³³³. *Epodo*, combinado ás veces con outras informacións relevantes, aparece nos seguintes casos:

- fol. 32v, B131: <ad .2. replic cō epod>
- fol. 33v, B134: <stāza di .9. uerfi ha epod>
- fol. 36r, B144: <alle .2. et epod>
- fol. 39r, B151: <ad .2. epodo>
- fol. 41r, B159: <Epodi .2.> e <epod .2.>
- fol. 41v, B162: <replica Sig^{or} p tutto . epod>
- fol. 43r, B170: <Cō epodo>
- fol. 50v, B197: <due cōfone et uno epodo>
- fol. 225r, B1061: <ad .2. et epod>

Como xa foi indicado en 3.2.5, nas dúas últimas apostilas, o termo *epodo* non fai referencia á finda, senón a unha terceira estrofa que muda as rimas das dúas cobras precedentes. E dubidoso semella tamén o emprego de *epodo* para nomear a finda na anotación que comenta a estrutura de B134 (con estrofas de 9 versos como comenta o humanista), pois o que os editores presentan como dúas ou máis findas³³⁴, aparece no manuscrito como un bloque de oito versos, que Colocci non chega a marcar de ningunha maneira especial e no que puido recoñecer máis ben unha última cobra que equipara ao terceiro elemento da estrutura das odas pindáricas. Nas restantes notas, o substantivo *epodo* fai referencia de forma inequívoca á finda das cantigas galego-portuguesas.

B131 ten unha disposición peculiar, pois pode ser admisible a existencia de cobras dobradas atendendo á rima *a*, pero logo ofrece un sistema de relación interestrófica complexo (a I, II = d III, IV; b I = a III, IV; d I, II = c IV; c II, III = b IV); ademais, “replica”, como sinala Colocci, a

³³³ Como se sinalou arriba, noutros casos Colocci utiliza *congedo* para designar o terceiro elemento da tríade clásica. Esta circunstancia, ligada ao agora referido emprego de *epodo* para a finda, reflicte que o humanista establecía, polo menos nalgúns casos, a asimilación, equiparación e equivalencia de *congedo* e *epodo* nunha ou noutra dirección.

³³⁴ Na recente proposta de González (2018: 127-137) editase a cantiga con dúas findas, de 5 e 3 versos respectivamente, aínda que se comentan tamén outras propostas anteriores de distribución.

palabra rimante no verso inicial das estrofas I e II (*dizer*) e III e IV (*per-seeei*)³³⁵, e contén, efectivamente, unha finda que o iesino individualiza con marcas que a separan da cuarta cobra ao copiarse ambas as unidades sen espazos.

B144, identificada polo humanista como tenzón (cf. *supra* [3.1.]) e con numerosas marcas que aseguran a correcta separación dos versos, responde á descrición indicada: está estruturada en cobras dobradas e ten unha finda³³⁶, que significativamente o humanista denomina *congedo* noutra apostila situada á súa esquerda (cf. *infra* 3.2.9).

En B151, composta efectivamente en cobras dobradas, debeu de crer ver unha finda (talvez lle saltou a vista da col. a á col. b, que remata cun verso?), pero, ao decatarse do seu erro, riscou esa parte da nota, pois a peza carece de tal elemento.

Levan finda B162 (para a que o humanista destaca, así mesmo, a repetición de *senbor* como palabra-rima no verso inicial das estrofas) e B170 (neste caso coa finda identificada coa habitual liña vertical). E en B159 percibiu claramente a existencia de dúas findas, que marca cunha liña vertical, e identifica como *epodi* á esquerda desta marca. A caracterización da estrutura desta última cantiga non pode prescindir da anotación que a encabeza: <sel dij cō tornelli du> (fol. 40v), toda vez que a finda é aquí aludida por medio do termo *tornello*, que será de uso maioritario en B para individualizar o refrán, pero que puntualmente Colocci utiliza neste e noutros cancioneiros para referirse á estrofa que pecha o texto lírico³³⁷.

3.2.6. Como se vén indicando, o modelo compositivo en cobras dobradas chama a atención de Colocci en bastantes ocasións xa desde o inicio do cancionero: ademais de sinalalo como acabamos de ver (<le due cō le due>, <ad .2.>³³⁸), emprega fórmulas alternativas como <simile le due alle due> (fol. 26r, B98).

En ocasións, a descrición é máis detallada, como acontece con B202, para a que indica: <le .2. p'me 9corde la .3. et 4 varia Cōgedo | cō rime p'> (fol. 56r). Aínda que non acerta a explicala correctamente, a estrutura da cantiga é complexa, pois, efectivamente, está constituída por cobras dobradas, pero a rima *b* é singular. A finda, pola súa banda, non rima cos versos anteriores (nin repite as rimas das estrofas, agás no último verso, que retoma a do verso final de III e IV), como ben advirte Colocci (que non rexistra a presenza do *dobre* nos versos 1 e 5 de cada estrofa)³³⁹.

335 Para as anotacións relativas a este tipo de procedementos repetitivos, cf. [3.4.].

336 Faltaría outra que acollese a última intervención do segundo interlocutor do debate segundo as convencións do xénero, como tamén suxire González (2012: 74-75; 2020: 865-866).

337 Vid. Pérez Barcala (2008: 329-330). Outra apostila de B na que *tornel* podería aludir á finda é a que Colocci escribe para comentar B213, fol. 58v (cf. *ibidem*: 329-330, n. 47).

338 Tamén o escribe <ad due> / <addue> / <alle due>. No cadro completo pódense ver todas as ocorrencias en B.

339 Sobre todas estas particularidades, pode verse Marcenaro (2012: 218-223), que ofrece unha lectura diferente para a apostila colociana: “le 2 prim(e) con anche la 2 e 4 varia” e “Co(n)gedo con due rime”.

De todos os modos, un dos mellores exemplos das cobras dobras son as tenzóns, xénero que –como se comentou en [3.1.]– parece que interesou moito a Colocci, polo que esa modalidade compositiva lle serve para corroborar a súa identificación (<Ten \bar{z} ō p le rime \bar{s} 403>, referido a B416, no fol. 92r), e, ao comentar a composición á que remite nesta apostila, tamén deixa constancia das características estruturais do debate noutro aspecto, <Et nota \bar{c} h le ten \bar{z} ō fanno uno | cōgedo p uno et p le rime | \bar{i} 416> (fol. 89v, referido a B403^{bis}).

3.2.7. As dotes de observación do humanista levárono así mesmo a fixarse nalgunhas estruturas estróficas. Así, na col. a do fol. 68v comenta a cantiga B265 coa anotación <quadernario et tōnel>. Segundo Lorenzo Gradín / Marcenaro (2010: 218), a nota completa (coa conxunción copulativa enlazando os dous elementos), refírese “con ogni evidenza alla disposizione dei versi in ciascuna *cobla*, costruita infatti secondo una quartina seguita da due versi di *refran*”. Malia ser unha estrutura moi frecuente no corpus (é o esquema 160 en Tavani 1967a), só é destacada polo humanista nesta ocasión.

Algunhas veces máis repara nun tipo peculiar de estrutura, característico dun grupo de cantigas de amigo construídas a partir de dísticos monorrimos con refrán (frecuentemente, dun só verso)³⁴⁰. De aí que as describa como <Stanza di dui uer \bar{f} i et tōnel> (fol. 33r, B132³⁴¹), ou simplemente <dui uer \bar{f} i et uno tornel> (fol. 63v, B239), <2. uē \bar{f} f*i* tor> (fol. 82v, B362).

O iesino puxo tamén a énfase en estruturas estróficas conectadas con esta, pois, utilizando expresións e termos diversos, varias das súas apostilas están orientadas a comentar aquelas cantigas nas que todos os versos do corpo estrófico teñen a mesma rima e esta cambia no refrán, ou nas que a varios versos coa mesma rima segue unha volta que anuncia o refrán³⁴². É o que sucede nos seguintes casos:

- fol. 35v: <Xiiij fyl \bar{l} ab cō tōnel . dūa \bar{g} sonātia>, para B140, co esquema [aaabBB]
- fol. 35v: <Dūa \bar{g} sonāt \bar{a} cō tornel>, para B141, co esquema [aaaBBB]
- fol. 37v: <Cōforme rime cō tornello ut \bar{s} ma uer \bar{f} i piccoli>, para B147, co esquema [aaaBCC]³⁴³
- fol. 68r: <3. ver \bar{f} i \bar{g} soni et uno tornel>, para B263, co esquema [aaaBBB]

340 Vid. o comentado en 3.2.2. para a nota <Noua> que acompaña a B565. Cantigas posteriores a esta están acompañadas de apostilas que remiten moi probablemente a ela por organizarse tamén en dísticos monorrimos con refrán (vid. Pérez Barcala 2001: 80-81; 2008: 345-348).

341 Neste caso, o refrán consta de dous versos.

342 Cf. tamén 3.4.2 e 3.4.3.

343 Á luz deste esquema <Cōforme rime> debe entenderse como unha indicación independente de <cō tornello>.

- fol. 79r: <vnifono tōnel>³⁴⁴, para B344, co esquema [abbaCC]³⁴⁵
- fol. 101r: <Rime di .3. ī .3. cōged>, para B458³⁴⁶, co esquema [aaabBB]
- fol. 130r: <ad .3. ad .3. tōnel 9ged>, para B587, co esquema [aaabBB]³⁴⁷
- f. 194v: <vnifono tor nel>, para B905, co esquema [aaaaB]

Un dos termos ao que recorre Colocci para comentar esa particularidade, *unisono*, aplícase tamén a cantigas que non son de refrán: B1470, a célebre xesta de Afonso Lopez de Baian (*Seiayi Don Belpelbo en ùa sa maison*), é definida como <Vnifona cantio> (fol. 307v) en clara referencia ás longas tiradas monorrimas que a constitúen (Lorenzo Gradín 2008a: 176)³⁴⁸; B348 é caracterizadas como <Vnisono> (fol. 80r), en remisión tamén á identidade da rima de todos os versos das dúas cobras singulares, que se organizan, en efecto, en virtude da ordenación [aaaaaaaa]; B368bis descríbese de forma idéntica –<vnifono> (fol 84r)–, para aludir neste caso á “uniconsonancia” dos tres primeiros versos das súas tres cobras singulares co esquema [aaabab]³⁴⁹. A análise dos textos dunha ou outra modalidade compositiva (refrán ou mestría) permite concluír que a Colocci lle chamou a atención “la concordancia rimática de todos o varios versos consecutivos de las estrofas (aunque la rima cambie de una a otra estrofa)” (Pérez Barcala 2008: 343). E por estes, e outros, motivos (cf. 3.2.9) non puido deixar á marxe a cantiga B191, na que cada unha das tres cobras singulares (de sete octosílabos masculinos) se constrúe sobre a mesma rima (e o mesmo rimante) consonte o esquema [aaaaaaaa] nunha habilidosa combinación de *rims continuatz* e *dobre* á que vai dirixida a observación <ogni stanza tutta uni 9sona> (fol. 49r).

3.2.8. Como se veu reiterando desde o inicio deste apartado, as anotacións máis repetidas son *tornel(lo)*³⁵⁰ e *congedo*, polo que talvez resulte oportuno deterse nalgúnhas particularidades rela-

³⁴⁴ Segundo se indica en Pérez Barcala (2008: 340-341), ao constar o refrán de B905 dun único verso, tanto aquí como na apostila do fol. 194v <vnifono> e <tōnel> deben interpretarse como observacións independentes, a primeira delas referida á “unisonancia” que se dá entre todos os versos que configuran o corpo estrófico.

³⁴⁵ O humanista ve nesta cantiga o esquema [aaaaBB], xa que, “guiado por la identidad de la secuencia fónica final de los versos (-er), no reparó en las diferencias de timbre de la vocal media” (Pérez Barcala 2008: 342). E é que, como apunta o mesmo estudioso (*ibidem*), “a los ojos del humanista, este aspecto no era relevante para la identificación de la rima”, segundo se desprende do apunte do Vat. lat. 4817, fol. 39r: “La o chiara et o oscura fanō conſonāza indifferentem^{te}”.

³⁴⁶ Colocci identifica de forma errónea como finda (e por iso escribe tamén a nota <cōged>), sinalándoa co habitual trazo vertical, o que en realidade é o dístico inicial da cantiga seguinte, B459.

³⁴⁷ Para a interpretación de *ad 3* nas notas coloccianas que caracterizan as cantigas B482 e B626, cf. 3.4.2.

³⁴⁸ Repite o termo na marxe inferior da col. a do fol. 308r (<Vnisona ut hic s^a>) ao identificar a última *laisse* da cantiga como unha peza independente (cf. Pérez Barcala 2008: 342).

³⁴⁹ Esta particularidade permitiulle establecer conexións coa coñecida *Rosa fresca aulentissima* (cf. *infra* [3.6.]).

³⁵⁰ Insistimos na conveniencia de revisar o estudo de Bertolucci Pizzorusso (1966: 20-27) para coñecer todo o relativo ao emprego deste termo nas primeiras décadas do s. XVI.

tivas a elas³⁵¹. Polo que á primeira se refire, se nun primeiro momento parecía que Colocci procuraba establecer unha distinción entre *intercalare* ('refrán formado por un só verso') e *tornel(lo)* ('refrán de dous ou máis versos), a medida que vai avanzando no seu estudo do cacioneiro vai xeneralizando o uso do segundo termo para todos os casos. E, en ocasións, o substantivo vai matizado por un adxectivo ou algunha indicación doutro tipo. Entre as apostilas nas que *tornel(lo)* vai acompañado de observacións, cabe destacar as seguintes:

- <Tornel da capo la ftanza etdape> (fol. 80r, B349)
- <tōnel dopo tōnel> (fol. 175v, dúas veces: para B830 e B831 respectivamente)
- <dui tōnel> (fol. 178r, B845), <dui tornel> (fol. 195r, B906^{bis}) / <tōnel .2.> (fol. 245v, B1144^a; fol. 259r, B1220) / <tōneli .2.> (fol. 259r, B1219) / <tōnelli .2.> (fol. 350r, B1639)
- <tōnel ī p̄ncipio> (fol. 249r, B1164^{quinquies})
- <tōnello ī Cima> (fol. 324r, B1553)
- <tōnel doppio a capite> (fol. 351v, B1648)
- <tōnel doppio> (fol. 355v, B1664)

B349 principia por un dístico, que se retoma logo como refrán, de xeito que a anotación colocciana describe unha clara estrutura zexelesca (para este procedemento, *vid.* Beltrán 1984). E esta mesma é a disposición que reconece en B1553 a pesar de que a copia da cantiga no cacioneiro podía levar a non identificala con precisión, xa que no final da estrofa I non hai trazas de iteración do dístico inicial, pero si, en cambio, nas catro restantes (na segunda e terceira cobra, ademais, Colocci traza o ángulo demarcador habitual). Tamén 1164^{quinquies} presenta un dístico inicial, que, non obstante, non volve ser logo usado como refrán³⁵².

A anotación relativa a B1648 debe ser interpretada no sentido de que o primeiro verso de cada estrofa é idéntico ao último do refrán³⁵³. Canto á apostila que acompaña a B1664, a duras penas dá conta da realidade do texto, onde o verso de refrán aparece tamén como inicio de todas as cobras, pero, a maiores, repítese idéntico no v. 4 de todas elas³⁵⁴.

En B830, despois de dous versos de refrán, repítese de novo o inicio do primeiro, feito que induce a Colocci a marcar cada un deles cun ángulo, interpretando que o refrán se repite unha segunda vez en cada estrofa. Análoga é a situación de B831, mais a seguir dos versos de refrán volve repetirse integramente o primeiro deles. Aínda que o humanista considera idéntica a estrutura das dúas cantigas (<tōnel dopo tōnel>), as diferenzas na reprodución do refrán

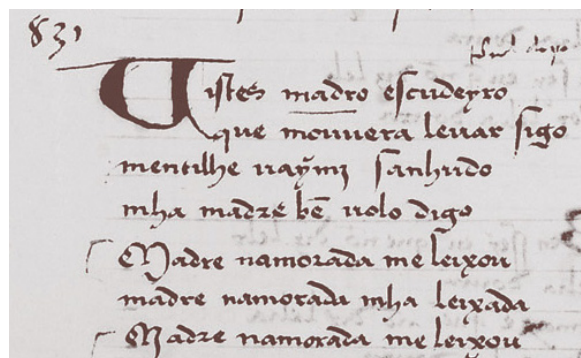
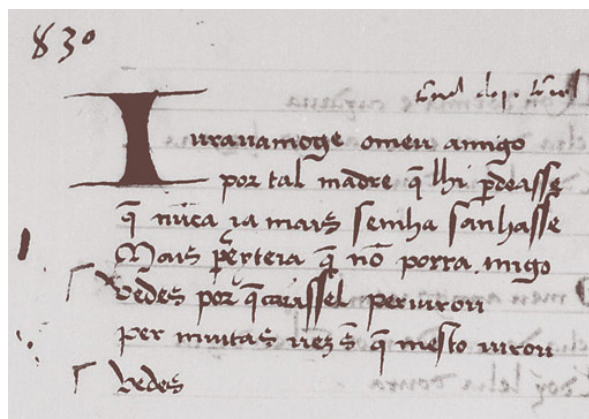
351 A relación completa de ocorrencias pode verse na táboa xeral, na que se indica en qué folio aparecen e a qué composición se refiren.

352 Rima, en calquera caso, cos dous últimos versos da única cobra conservada, sen indicios evidentes de que contivese máis.

353 Acontece o mesmo en B664, pero alí Colocci opta por anotar <Noua r̄p̄titio>, polo que será comentado en [3.4.].

354 Para as apostilas destas dúas cantigas (e de B664; cf. nota precedente) e a errónea asociación desta identidade dos versos inicial e final das estrofas coa técnica da *canso redonda*, *vid.* Pérez Barcala (2001: 66-77) e Gonçalves (2001).

dunha e outra levan a pensar que a caracterización de B830 é, en realidade, froito dun erro de copia por duplicación, pois “uma das normas mais rigorosamente observada pelos copistas e a de não abreviar o refrão na primeira estrofe” (Correia 1998: 283):



A situación de B831 obsérvase en B1144^a e a de B830 prodúcese tamén en B845, B906^{bis}, B1219 e B1220³⁵⁵, e en todos os casos (agás B906^{bis})³⁵⁶ o sistema de copia coincide co que pode verse nas composicións paralelas en V, circunstancia que parece indicar que figuraban así no antecedente. Non obstante, B1219 e B1220 foron transmitidas tamén por A282 (fol. 79r) e A283 (fols. 79r-v), onde non existe ningunha repetición deste tipo nos versos de refrán; esta circunstancia redunda na hipótese dun erro no exemplar de B e V para as cantigas cunha copia como a que presenta B830.

Un pouco diferente parece o caso de B1639, posto que aquí os dous versos de refrán se repiten, ademais, entrelazados co corpo da estrofa nunha estrutura AbAbAA, en que o v. 1 é o primeiro verso do refrán, e o v. 3 o segundo. Con todo, a xulgar polos ángulos que Colocci dispón na cantiga, semella que non chegou a percibir plenamente esta disposición, pois só identificou como refrán o último verso das estrofas, que vía coincidente co terceiro (que marca, de feito, nas catro cobras da peza), o que o levou a recoñecer que o refrán aparecía dúas veces (ou que había dous refráns).

Deixando á marxe as apostilas nas que *tornel* se fai acompañar de *unisono* (toda vez que este termo podería non estar referido ao refrán)³⁵⁷, as apostilas nas que Colocci introduce algún cualificativo para distinguir diferentes tipos de refrán son as seguintes:

355 Vid. Pérez Barcala (2001: 92-93) para as cantigas que presentan copias do refrán como as descritas e as anotacións que Colocci lles dedicou.

356 V493 transmite o mesmo texto, pero non presenta esa repetición no refrán.

357 En efecto, como xa foi indicado, <vnifono tōnel> aparece para B344 (fol. 79r) e B905 (fol. 194v), pero, ao ter o refrán de B905 un único verso, *unisono* non pode referirse a *tornel* e, polo tanto, son dúas notas independentes.

- a) <lōgo tornello>: B179 (fol. 45r) / <lōgo tornel>: B241 (fol. 63v) / <tōnel lōgo>: B658 (fol. 142r); B1040 (fol. 221v); B1147 (fol. 244v); B1147^a (fol. 246r); B1148^a (fol. 246r); B1152^a (fol. 247r)³⁵⁸; B1171 (fol. 250r); B1200 (fol. 255r). No caso de B179, B658, B1040 e B1147, o refrán é, en efecto, longo en relación coa estrutura estrófica, posto que cada cobra está configurada por dous versos (dícticos monorrimos) seguidos dun refrán de tres (que en B1171 son catro). B241, B1147^a e B1200, pola súa parte, presentan estrofas de catro versos seguidos doutros catro de refrán³⁵⁹. Segundo Pérez Barcala (2001: 94, n. 85), a nota aplícase “a aqueles textos en los que el refrán iguala o sobrepasa el número de tres versos” e por isto Colocci corrixiu a caracterización do refrán de B639 como <tōnel lōgo> (fol. 139v) tachando a palabra *longo* ao decatarse de que o retrouso da cantiga está en realidade formado polo último verso das cobras e así o marca³⁶⁰.
- b) <artificioso tōnel>: B364 (fol. 83r). Trátase dun caso curioso, no que os dous últimos versos das estrofas non constitúen, en sentido estrito, un refrán (aínda que Colocci os marca co ángulo identificador), senón que se artellan en virtude dunha habilidosa e efectista técnica paralelística³⁶¹ que reitera a mesma estrutura e cambia o único substantivo que aparece neses dous versos (*coita*, I; *morte*, II; *mal*, III)³⁶²:

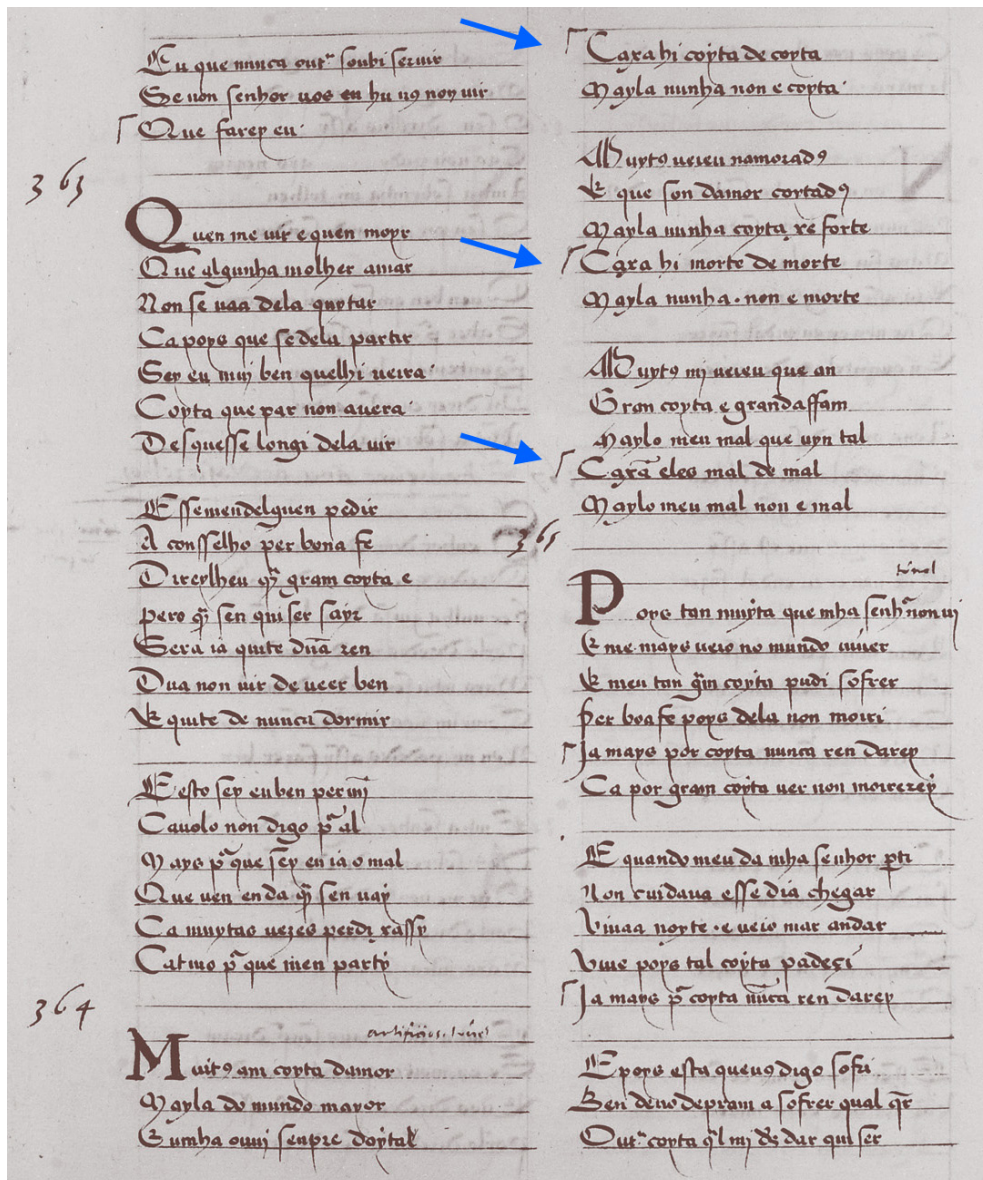
358 Neste caso, existe un problema de copia que lle impide recoñecer debidamente o refrán e, en xeral, a organización da cantiga, paralelística e con leixaprén, xa que a partir da segunda cobra o amanuense reproduce na mesma liña o refrán abreviado e o primeiro verso da seguinte estrofa. De feito, o que numera como 1152 (as cobras posteriores á primeira, copiadas como un único bloque) é a continuación de 1151 (a primeira cobra da cantiga); posto que a situación é a mesma en V754, tal problema debía de figurar xa no antecedente.

359 B1148^a está copiada do mesmo xeito, pero os que aparecen no manuscrito como catro versos no refrán deben dispoñerse como dous versos longos (do contrario, os versos primeiro e terceiro do retrouso carecerían de rima), de modo que o esquema métrico sería 7' 7' 7' 7' 15 15 e a ordenación rimática [abbaCC] (Tavani 1967a: 195, esquema 160: 429).

360 Se cadra na súa apreciación inicial tivo que ver que o que se copia como a primeira cobra ten maiores dimensións que as dúas restantes e que non chegase a recoñecer nese bloque o díctico inicial cuxo segundo verso se retoma como refrán das estrofas, segundo unha estrutura que xa atopara en B349 e anotara coa xa comentada <Tornel da capo la stanza etdape>.

361 Sobre a apostila *tornel*, ás veces (como no caso comentado) acompañada dalgún cualificativo, para aludir a iteracións paralelísticas *vid.* as reflexións de Pérez Barcala (2001: 81-89) e González Martínez (2009). A asociación de Colocci non resulta tan insólita se se advirte que refrán e paralelismo “rappresenterebbero insomma i due sbocchi alternativi, ma in partenza almeno, sostanzialmente equivalenti della medesima ricerca formale”, en palabras de Meneghetti (1993: 146).

362 O cualificativo *artificioso* é empregado tamén polo humanista nas anotacións que fai sobre outros cancioneros romances, en particular sobre o Vat. Lat. 4823 (cancioneiro italiano Va), en varios casos en combinación con *equiuoci* (*vid.* Pérez Barcala 2008: 327-328).



- c) <tōnel nouo> / <tornel nouo>: B423 (fol. 93v); B448 (fol. 98r); B463 (fol. 102r); B476 (fol. 105r); B490 (fol. 109r); B496 (fol. 110v); B508 (fol. 112v); B582 (fol. 129v); B585 (fol. 130r); B632 (fol. 138r); B1437 (fol. 299r). Con respecto a *novo*, Bertolucci Pizzorusso considera que “questo attributo, a causa della sua genericità, deve di essere precisato” (1966: 25), e que, aplicado a *tornel*, “Il rilievo appare in questi casi di carattere stilistico ed anche, forse, contenutistico; il suo significato sarebbe quindi ‘singolare’, ‘nuovo’ nel concetto e nella forma” (*ibidem*: 27). Realmente, os motivos que puideron levar a Colocci a considerar “novos” os refráns poden ser de moi diversos tipos. É posible que nos casos de B490 e B496 o que Colocci considerou orixinal fose a brevidade do refrán; trátase de cantigas estruturadas en dísticos monorrimos seguidos dun verso de

refrán e, aínda que o humanista atopara o esquema [aaB] con anterioridade no cancionero (cf. 3.2.7), o verso de refrán non aparecía con esa peculiaridade: os esquemas de B490 é B496 son, respectivamente a15 a15 B7 e a10' a10' B4'³⁶³. Pola súa parte, en B448 e B632 “il *refram* è certamente più lungo del solito ed anche non banale” (Bertolucci Pizzorusso 1966: 27), isto é, amosan unha realidade textual que Colocci comenta noutras cantigas coa xa comentada nota <tōnel lōgo> (cf. *supra*): B448 non só ten un refrán longo (6 versos), senón que presenta un esquema único no corpus ([abcbddeFFEGGE]); B632 tamén ten un refrán longo no que, ademais, se repite o primeiro verso como último (segundo unha práctica que o humanista anota en cantigas posteriores do cancionero coas xa referidas apostilas <tōnel dopo tōnel> ou <dui tornel>) e tamén é único o seu esquema ([aaBBBBB] / 11' 11' 9 4 4 5 9). No que afecta ao refrán de B582 e B585, “esso presenta leggere variazioni e potrebbe essere sostituito, con vantaggio per la chiarezza, da ‘vario’” (Bertolucci Pizzorusso 1966: 27): no que respecta a B582, co esquema [abb̄aCC], a innovación puido ter que ver coa variación que se produce no cuarto verso das estrofas, que o humanista identifica como inicio do refrán (e así o indica a súa habitual marca), pois comeza do mesmo xeito en todas (*mais se eu posso*), mais varía a súa parte final; e a novidade de B585 estriba probablemente na anadiplose que provoca a identidade dos sinónimos destinados a realizar a etopeia do *gilós*, que se empregan nunha estrutura paralelística para rematar o penúltimo e iniciar o último verso de cada estrofa³⁶⁴. En B423, B508 e B1437, “si ha nel *refram* la ripetizione, degna di nota, di espressioni o di vocaboli” (Bertolucci Pizzorusso 1966: 27): se en B508, cun esquema único ([abbaaCCD] / 8 7' 7' 8 8 8 8 2)³⁶⁵, non parecen de todo claras as razóns polas que puido cualificar de *novo* o refrán (que nin sequera chega a marcar cos habituais ángulos), en B423 os versos que configuran o refrán son, en efecto, idénticos (e Colocci destácaos mesmo cunha liña vertical á súa dereita); e B1437 leva un dístico inicial que logo se repite como refrán e segue, pois, un modelo do que apenas hai unha decena de composicións que o de Iesi destaca noutros casos con anotacións como <Tornel da capo la stanza etdape> e outras similares (cf. *supra*). En B463, a particularidade do refrán, que

363 Non obstante os problemas de copia do segundo texto, puido recoñecer como refrán ese *non vén al maio* que subliña en todas as cobras (agás a última).

364 Sobre as particularidades desta composición, a célebre malmaridada de D. Denis, *vid.* Lorenzo Gradín (1991).

365 A distribución das rimas (non a medida dos versos, por moito que o último do refrán conteña tamén menos sílabas que os demais) dáse tamén en B868-869-870, que Colocci –impelido pola forma en que está copiado– numera como se fosen tres composicións diferentes (aínda así, na primeira estrofa coloca o ángulo demarcador de refrán, pese a que na segunda –que segue baixo o número 868– non chegou a escribirse nada que llo permite deducir, polo que parece evidente que se deixou levar polo paralelismo existente no verso previo ao refrán), porque se trata dun caso moi peculiar no que os refráns son, en realidade, cantares diferentes en cada estrofa (*vid.* a edición e comentario de Tavani 1992: 83-85).

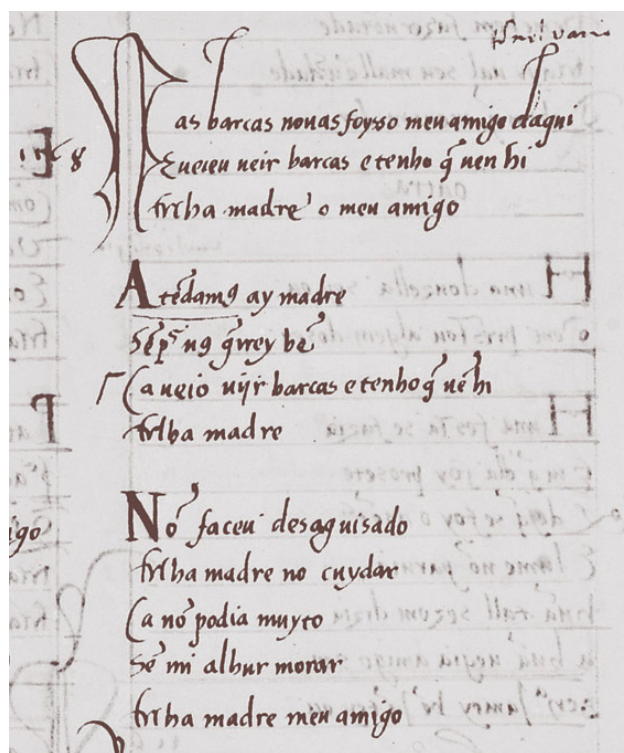
tampouco foi marcado³⁶⁶, podería residir en que as palabras en rima son *Papa* (presente no incipit) e *capa*, que é tamén a palabra rimante no verso previo ao refrán nas estrofas I e II. Respecto a B476, a novidade podería deberse a “la inserción de los dos versos del refrán también en el cuerpo estrófico, de forma semejante a lo que ocurría con algunas *baladas* provenzales” (Pérez Barcala 2001: 91).

- d) <lento (?) tornel>: B607 (fol. 133v). Aínda que non resulta claro o significado de *lento* (a lección non é clara) aplicado a *tornel*, o certo é que a copia deste refrán presenta algúns problemas de identificación (de feito, faltan os ángulos delimitadores)³⁶⁷. En calquera caso, o máis destacado da peza é que se trata de *Em huum tiempo cogi flores*, de Alfonso XI de Castela, unha das composicións insertas tardiamente nos cancioneiros³⁶⁸.
- e) <tōnel uario / vario>: B1085 (fol. 229v); B1153 (fol. 247r); B1168 (fol. 249v); B1229 (fol. 261r); B1322 (fol. 283r); B1622 (fol. 346v) / <varia lo tōnel>: B980 (fol. 212r). En B1085 hai diferenzas no refrán na última estrofa (copiado por completo) que xustifican a apreciación do humanista; con todo, podería pensarse nun posible erro de copia (quizais xa no antecedente, ao presentarse igual en V677), producido ao confundirse a transcripción do refrán abreviado cunha finda de dous versos, non recoñecida como tal, que retomaría a rima *b* da última cobra e os respectivos rimantes (*min* e *assi*). En B1153 non é doado advertir a qué se refire *vario*, pois o refrán non ofrece ningún problema de variación nin de copia, e Colocci colocou os típicos ángulos para sinalalo. Non acontece o mesmo con B1168, onde, agás na primeira cobra, os versos da cantiga están cortados de modos diferentes nas distintas estrofas, e iso parece dificultarlle o recoñecemento do refrán, polo que só intenta indicalo co ángulo na segunda estrofa, pero colócao no verso anterior:

366 Os únicos ángulos que aquí se advirten son os que na primeira cobra aseguran a correcta separación dos versos, que foron obxecto dunha errónea segmentación por parte do copista á que podería apuntar, así mesmo, a *crux* trazada á esquerda desa estrofa.

367 É abreviado nas estrofas posteriores á primeira por medio da reprodución só do seu primeiro verso, con espazos antes e despois que o particularizan, agás entre as estrofas terceira e cuarta: como verso inicial da última cobra cópiase o verso de refrán da terceira.

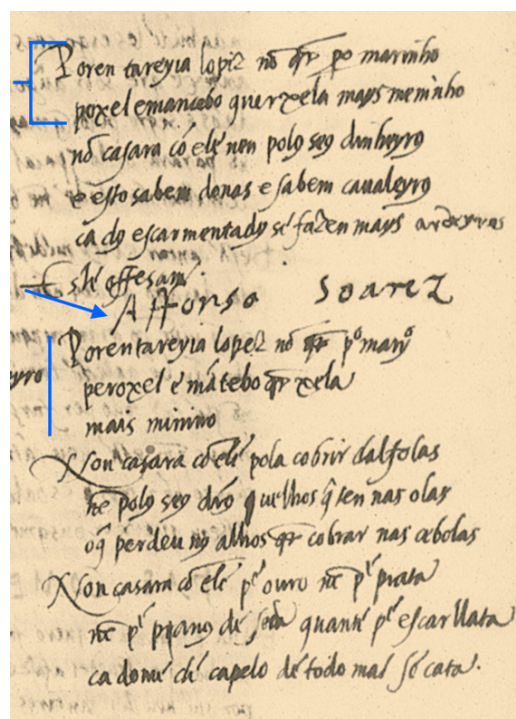
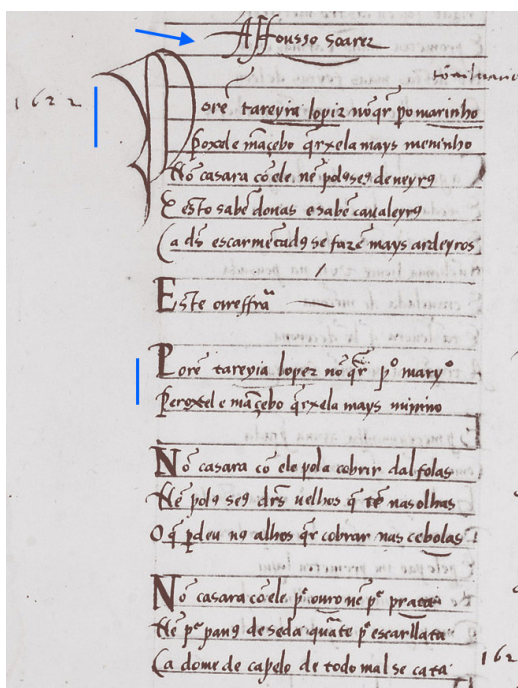
368 Véxanse, entre outros, Ruggieri (1966) e Beltrán (1985).



B1229 non é realmente unha cantiga de refrán, pese a que Colocci marque como tal nas cobras I e II o último verso, que pode ser considerado idéntico só desde o punto de vista semántico³⁶⁹. En B1322 a variación pode ter que ver co paralelismo literal que afecta ao verso final das estrofas e coa copia parcial da que ese verso foi obxecto na terceira cobra³⁷⁰; hai algún outro caso similar (onde Colocci non engade o adxectivo *vario*), como o de B1317 (fol. 282r). B1622 é un caso semellante a outros vistos máis arriba para os que Colocci utiliza as caracterizacións <Tornel da capo la stanza etdape> e <tōnel nouo>: un dístico inicial repítese como refrán ao final das estrofas, pero quizais o antecedente presentaba algún problema de distribución, posto que a transcripción amosa dificultades (de distinto tipo) tanto en B como en V1155-1156 (onde o desprazamento da rúbrica atributiva, aquí da man do humanista, divide en dúas a cantiga); en ambos os códices o refrán postestrófico só se reproduce despois da primeira cobra (nas demais nin sequera se abrevia) precedido dunha indicación que o presenta (<Este oireffrã> B / <Este offesam> V):

369 Vid. as consideracións de Pérez Barcala (2001: 88-89).

370 O copista non separou os versos adecuadamente, e iso provoca que Colocci, ao decatarse, coloque un ángulo no interior da penúltima liña da primeira estrofa que lle permite individualizar correctamente o último verso, considerado por el como refrán. Por outro lado, na última cobra queda incompleta a transcripción do último verso, fronte ao que se observa en V927. Casos análogos de identificación como *tornel* (mais sen a indicación *vario*) por parte de Colocci dun verso paralelístico copiado parcialmente en B, fronte a V, describíense en Pérez Barcala (2001: 82-84).



Finalmente, en B980 o refrán muda o seu primeiro verso en estrofas alternas (*se eu podesse coyta dar*, I, III; *porque non poss'eu coita dar*, II, IV), polo que a observación de Colocci é totalmente acertada.

3.2.9. Queda para o final algún comentario adicional sobre o *congedo*, do que xa se falou a propósito da evolución experimentada por Colocci no uso dos termos técnicos relativos á estrutura das composicións, pois nalgunhas ocasións é empregado como sinónimo de *epodo*, pero logo vai reafirmándose no significado que a *Arte de trobar* (IV, 4) proporciona para *finda*:

As findas som cousa que os trobadores sempre usaron de poer en acabamento de sas cantigas pera concludirem e acabarem melhor e<m> elas as razones que disserom nas cantigas, chamando-lhis “fi<n>da” porque quer tanto diz<er> come acabamento de razom.

E esta finda podem fazer de ùa ou de duas ou de tres ou de quatro palabras. E se for a cantiga de mestria, deve a finda rimar com a prestumeira cobra; e se for de refram, deve de rimar com o refram. E como quer que diga que a cantiga deve d'aver una d'elas, e taes i houve que lhe fezerom duas ou tres, segundo sa vontade de cada un deles. E taes i houve que as fezerom sem findas, pero a finda é mais comprimento (Tavani 1999b: 48-49).

É, sen dúbida, despois de *tornel* a denominación máis repetida nas apostilas colocianas³⁷¹. Ademais de rexistrar a súa presenza (xeralmente marcándoa tamén cunha liña vertical á

371 No cadro xeral poden verse todas as ocasións nas que se rexistra.

súa esquerda e/ou cifras romanas no caso de haber máis dunha), o humanista iesino percibe claramente como funciona nas tenzóns: <Et nota ch le tenzō fanno uno | cōgedo p̄ uno et p̄ le rime | ï 416 > (fol. 89v, a propósito de B403bis) (cf. *supra* 3.2.6). En efecto, unha das características deste xénero dialogado, xunto coa disposición en cobras dobras (da que tamén deixa constancia en varias ocasións, como vimos máis arriba), é que adoitan rematar cunha finda posta en boca de cada un dos interlocutores³⁷².

A primeira ocorrencia, despois da comentada para B93 (fol. 24v)³⁷³, dáse no fol. 36v, onde, para a xa comentada B144 (cf. [3.1.] e aquí 3.2.5.2.), Colocci engade unha característica (común coas *tornadas* occitanas) que vai expresando de diferentes maneiras ao longo do cancionero: <Cōgedo et r̄piglia | li .3. ult^t della | stāza>, en clara alusión ao feito de que a finda retoma as rimas dos tres últimos versos da última estrofa. Noutra ocasión, aplica ao *congedo* o adxectivo ‘uniforme’: <vniforme 9gedo> (B190, fol. 49r), en referencia a que a finda retoma as rimas dos tres últimos versos de todas as estrofas (son unisonantes). Por iso, cando non se produce tal circunstancia, chama a atención sobre o fenómeno, como acontece no fol. 56r, onde <Cōgedo | cō rime p̄> advirte que en B202 (unha cantiga disposta en catro cobras dobras –se ben con rima *b* singular– e a finda; cf. *supra* 3.2.6) as rimas da finda non reproducen as dos últimos versos da cobra anterior (si a do último verso, en calquera caso)³⁷⁴.

O fol. 49r ofrece unha interesante observación en relación co exposto no parágrafo anterior: <ogni stanza tutta uni 9fona et tre stanze ha tre cōgedi>. Como se indicou en 3.2.7, B191 é, efectivamente, a única cantiga conservada que está configurada por tres cobras singulares en cada unha das cales todos os versos repiten a mesma rima (e o mesmo rimante), e vese completada por tres findas, cada unha delas rimando coa estrofa que figura na mesma orde³⁷⁵.

No fol. 60v comeza a percibir que é posible que o remate dunha composición conteña máis dunha finda³⁷⁶; así, destaca a presenza de dúas (<dui 9gedi> / <9gedi .2.> / <9ged 2>) nos

372 Xa o sinala a *Arte* ao explicar as convencións do xénero (III, 7): “Se i ouver d’aver finda, faze<m> ambos senhas, ou duas duas, ca nom convem de fazer cada um mais cobras nen mais findas que o outr<o>” (Tavani 1999b: 43). Sobre estas particularidades estruturais da tenzón, *vid.* González Martínez (2012: 69-72).

373 Esa apostila podería representar un punto de inflexión na análise do humanista, xa que semella decatarse de que *congedo* non é necesariamente o mesmo que *epodo* e no resto do cancionero emprega, en xeral, *congedo* co sentido de ‘finda’. *Vid.* as consideracións ofrecidas *supra* 3.2.5.

374 Dáse unha situación moi similar en B233, en que Colocci sinala a presenza de <due p̄me et 9gedo> (fol. 62r), sen ter en conta –dado que *congedo* parece referirse á terceira estrofa (cf. *supra* 3.2.5)– a existencia dunha finda de tres versos (que sinala cun trazo vertical), na que os dous primeiros tampouco riman co penúltimo e antepenúltimo da última cobra, senón cos da II. Ou talvez é isto último o que pretende destacar, considerando que o *congedo* é a suma da estrofa III e a finda?

375 *Vid.*, para máis detalles, Marcenaro (2012: 156-160), así como a nota ao pé que figura na táboa xeral a propósito desta cantiga.

376 Comete poucos erros na identificación das findas; aparecen sinalados na táboa xeral e, polo tanto, non incluídos nesta relación.

seguintes casos: B223 (fol. 60v), B254 (fol. 66r), B367 (fol. 83v), B986 (fol. 213v), B1034 (fol. 220v), B1035 (fol. 221r), B1075 (fol. 227v)³⁷⁷, B1084 (fol. 229r), B1090 (fol. 233r), B1181 (fol. 251v), B1215 e B1216 (fol. 258r), B1218 (fol. 258v), B1265 (fol. 267r), B1454 (fol. 302v), B1493 e B1494 (fol. 312v)³⁷⁸, B1509 (fol. 315v), B1550 e B1551 (fol. 323v) e B1652 (fol. 352v)³⁷⁹. De tres (<9gedi .3.>) sinala só (ademais de B191) o caso de B1258 (fol. 266r); e de <q-tro 9gedi>, o de B319 (fol. 75r), onde aparecen numeradas na marxe esquerda por Colocci (segundo unha práctica nada infrecuente, como xa se apuntou).

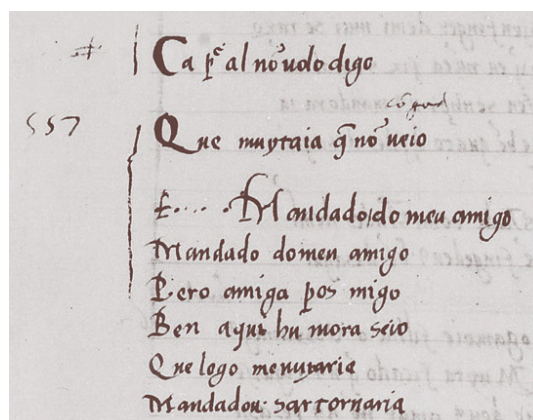
Non resulta moi frecuente, pero algunhas findas poden conter un único verso: <cō uno uerfo p Congedo>, B234 (fol. 62v); <cōged. dū uerfo>, B517 (fol. 114r). Parece referirse ao mesmo a apostila <cōgedo monofsticho> no fol. 286v, porque o sistema de transcripción seguido polo copista o levou a confundir cunha finda (que marca co habitual trazo vertical) o que en realidade é o primeiro verso do refrán da segunda (e última) cobra de B1338³⁸⁰. E, malia as dificultades de lectura da apostila coa que Colocci describe B556 (fol. 124v, col. b), é ben posible que o apuntamento estea destinado a sinalar a presenza de dúas findas dun só verso nesa cantiga; tal caracterización é, con todo, froito dunha copia defectuosa do primeiro verso de B557 por parte do amanuense: sen capital propia de inicio de texto e cunha liña en branco que o separa do seguinte, ese primeiro verso de B557 é percibido por Colocci como o segundo <cōged> de B556 (o primeiro fora identificado á esquerda da liña que a marca coa cifra romana <.i.>); porén, o humanista advirte o problema, que repara parcialmente trazando unha liña vertical que une o que parecía a segunda finda cos tres versos seguintes da primeira estrofa de B557 e riscando o número co que identificara como primeira a que é a única finda de B556, mais sen anular a nota que recoñecía o verso inicial de B557 como unha finda da cantiga precedente:

377 O que Colocci identifica, e marca, como segunda finda é a rúbrica da cantiga seguinte (B1075bis), que é unha interpolación tardía, sobre a que *vid.* Rodiño Caramés (1997) e, agora, as consideracións de Barberini (2021b).

378 No códice dispóñense como dúas findas (numeradas por Colocci á esquerda como <i> e <ij>) de tres e catro versos respectivamente. Sobre tal irregularidade dos remates desta tenzón, *vid.* González (2012: 69, n. 23; 2020: 866).

379 Esta peza é unha tenzón, e, tal e como chegou a nós tanto en B coma en V1186, contradí a norma de que as dúas findas (unha por cada contendente) teñan o mesmo número de versos. É posible que se perdesen dous versos da última (figura con dous, fronte aos catro da anterior) (cf. González 2020: 866), pero o verso final –no que García Martinz se encomenda ao xuízo do rei– parece realmente de peche; ademais, a primeira finda altera a orde nas rimas en relación ás dos últimos versos das cobras (abbacaca / caac), e a segunda repite unha vez cada unha delas (ca), na mesma orde que nos dous últimos versos da última estrofa. A algunhas destas circunstancias debe de responder a caracterización colocciana deses *congedi* como <uarii>.

380 Dos tres versos que constitúen o refrán, ese é o único que se copia (mais deixando espazo en branco cos versos do corpo estrófico), consonte as regras de abreviación dese elemento do texto lírico. Estas particularidades de copia non só levaron ao humanista á identificación errónea dunha finda, senón tamén a non recoñecer a existencia de refrán. De todos os modos, a peza debía de ter algún problema no antecedente, pois nos dous apógrafos parece faltar, polo menos, un verso na primeira estrofa.



Como xa se sinalou a propósito de B144, B190 ou B202 a procedencia das rimas da finda foi unha das principais inxuedanzas do humanista³⁸¹. Neste sentido a especificación relativa á finda que se repite con maior frecuencia é o participio *spiccato*, para indicar “se le rime sono rilevate da quelle della strofa o da quelle del *refram*” (Bertolucci Pizzorusso 1966: 16)³⁸². Colocci utilízao nos seguintes casos:

- B212 (fol. 58v): <Spiccato dalult^a>³⁸³
- B252 (fol. 66r): <Spiccato>
- B254 (fol. 66r): <dui 9gedi spiccat>
- B255 (fol. 66v): <cōged spicc>
- B257 (fol. 67r): <cōged spic>
- B259 (fol. 67v): <Tōnel cōgedo dū uerfo spicc>
- B267 (fol. 69r): <cōged. spicc. dal tornel>
- B270 (fol. 69v): <cōged. spicc. dal tōnel>
- B317 (fol. 70r): <tōnel. cōged. spic. dala stāza>
- B317^{bis} (fol. 70r): <9ged spic dal tōnel>
- B318 (fol. 70r): <cōged. spic>
- B321 (fol. 75r): <9ged spic>
- B323 (fol. 75v): <tornel et 9gedo nō spic>
- B327 (fol. 76r): <9ged spic. da tornel>

381 Vid. Pérez Barcala (2008: 331-332).

382 Como indica a estudosa, todas estas anotacións están “A metà fra metrica e stilistica” (Bertolucci Pizzorusso 1966: 16); neste caso concreto, na división convencional establecida neste traballo, as apostilas que seguen poderían ser incluídas de pleno dereito no apartado 3.4., posto que fan referencia á rima. Non obstante, consideramos máis relevante poñer de manifesto que a modalidade elixida á hora de vincular as rimas da finda ao refrán ou aos versos previos a el forma parte da estrutura xeral da composición, e por ese motivo figuran aquí.

383 A cantiga (de mestría) está organizada en cobras dobras, polo que a finda non só retoma as últimas rimas da última estrofa, senón tamén da penúltima.

- B329 (fol. 76v): <9ged. ꝑpic. dal tōnel>
- B334 (fol. 77v): <9ged. ꝑpic. ĩtercalā nō tornel>
- B352 (fol. 80v): <Cōged dal tōnel>
- B353 (fol. 81r): <tōnel. nō ꝑpic elcōged>
- B355 (fol. 81v): <9ged ꝑte ꝑpic da cim ꝑte ĩ fōdo>
- B366 (fol. 83v): <Cōged da tōnel>
- B367 (fol. 83v): <da tōnel ꝑpic dui | cōgedi>
- B386 (fol. 87r): <Cōged dal tōnel>

As observacións resultan transparentes en xeral, mesmo en casos como os de B352, B366 e B386, onde non figura o termo *spiccato*, porque vai implícito no uso da preposición *da* que fai depender a finda do refrán; ou nos dous primeiros (B212 e B252), en que se omite *congedo*, porque a nota está colocada directamente enriba da finda, á súa vez delimitada cun trazo vertical. Neste último caso, as rimas da finda coinciden coas dos últimos versos da estrofa anterior, igual que, máis abaixo, nas cantigas B255, B257, B318, B321 (trátase, en todos os casos, de cantigas de mestría), para as que repite a mesma indicación. B254, tamén de mestría, presenta dúas findas con rimas coincidentes coas dos últimos versos da estrofa anterior.

En B259, precisa, ademais, que a finda consta de só un verso que rima co refrán, tamén dun único verso. Este aspecto (a rima co refrán) resulta máis explícito na apostila que acompaña as cantigas B267 e B270; ademais, na primeira delas retoma tamén un dos rimantes, e na segunda os dous. Volve aparecer este vínculo –a través da rima– da finda co refrán para as cantigas B327, B329, B352, B366³⁸⁴ e B386. E B367 leva dúas findas que retoman unha das rimas (*-en*) do refrán, pero, ademais, cada unha delas repite unha das palabras rimantes do refrán (*ren* e *ben*, respectivamente). Tamén a apostila de B334 deixa clara a dependencia rimática da finda dun refrán que contén só un verso (feito que podería significar que desexa establecer a distinción entre a iteración dun único verso e a de máis dun: *intercalare, non tornel*, cf. 3.2.4): o remate da cantiga, formado por catro versos, non só recolle a rima do verso do refrán (*-ida*), senón que recupera o seu rimante (*mia vida*) nos versos 2 e 3 (que, por outro lado, son idénticos)³⁸⁵, do mesmo xeito que repite a palabra en posición de rima (*servida*) nos versos 1 e 4.

B317 marca a diferenza cos casos comentados de cantigas de refrán nos que as rimas da finda retomaban as do refrán; aquí, a rima dos versos conclusivos coincide coa rima *a* da última cobra (*-i*) e non coa do refrán (*-on*). En B323 os dous versos da finda presentan unha rima (*-er*)

³⁸⁴ Aínda que a caracterización de Colocci (<Cōged da tōnel>) reflicte a disposición da cantiga en B, González (2020: 856–857) considera probable que na súa transmisión se producise unha distorsión da estrutura xenuína da peza, que non estaría formada por catro cobras e una finda, senón por tres estrofas e tres findas de dous versos que reproducen a rima do refrán.

³⁸⁵ E esta particularidade non pasou inadvertida a Colocci, que, á dereita deses dous versos da finda, traza unha liña vertical á dereita da cal escribe <nota>.

que difire, en efecto, da dos versos do refrán (-i), como ben describe Colocci. B353 é outra cantiga de refrán, pero expresa de forma diferente a situación que se describe nitidamente para B317: a finda (dous versos monorrimos, igual que naquela) recolle a rima *a* da última cobra (-i) e non a do refrán (-eus).

Probablemente a apostila máis orixinal de todo este grupo é a relativa a B355, unha cantiga de mestría en cobras unisonantes en que a finda, de dous versos, reproduce a rima do verso inicial e do verso final (que carecen de correlato no conxunto da estrofa e son daquela dúas *palavras perdudas*) das estrofas. Pérez Barcala (2008: 332) pon en relación esta apostila con outra presente no cancionero occitano M, referida a unha composición de Peire Raimon de Tolosa: “lo primo verso et ultimo del congedo | accorda col primo de la prima stanza et | con l’ultimo de la prima” (cf. tamén Debenedetti 1995: 184), se ben considera que –no caso de M– “Determinar el alcance de la nota no es tarea fácil y podría pensarse en un error del humanista” (*ibidem*, n. 55).

[3.3.] Un tipo de anotación relativamente frecuente en B é o concernente á indicación, para algunhas composicións, do número de sílabas que teñen os versos³⁸⁶, de maneira especial cando se trata de cantigas afectadas pola problemática da disposición en versos curtos ou longos. En boa parte dos casos, pode ser unha aclaración cando o sistema de copia empregado non permite apreciar con facilidade o cómputo métrico duns textos pertencentes a unha tradición apoiada na isometría.

Se aceptamos como hipótese que o antecedente do que foron copiados os apógrafos italianos era o códice do que formou parte D (o *Pergamiño Sharrer*) ou un testemuño moi próximo a este³⁸⁷, o fragmento conservado na Torre de Tombo de Lisboa permite apreciar que se empregou a *scripta continua* non só para a primeira estrofa³⁸⁸ (como acontece, por exemplo, en A), senón para todas elas, pero que a división versal estaba sinalada normalmente por un ángulo³⁸⁹ (na imaxe sinalamos algúns, a modo de exemplo):

386 Secondo Barberini (2021a: 208), “annotazioni di questo tipo non sono particolarmente frequenti in B e, su un totale di 1568 *cantigas* trasmesse dal ms., compaiono a margine di appena 34 componimenti”.

387 Este é o parecer de Sharrer (1993: 25): “Se admitimos que o *exemplar* de V e B possa ser um manuscrito só, a nossa comparação dos fragmentos das sete cantigas de S [= D] com as cópias correspondentes do século XVI serve para mostrar que aquele códice andava muito próximo de S, pelo menos para as sete cantigas e possivelmente para o cancionero completo de D. Dinis”. A hipótese é aceptada por varios estudiosos, entre eles por Fernández Guiadanes (2016), para o que, sen lugar a dúbidas, D é parte dunha folla do *exemplar*, e máis recentemente por Monteagudo, para quen o pergamiño “ou é un fragmento dese exemplar ou se atopa moi próximo a el” (Monteagudo 2019b: 157).

388 Lembremos que é a que contén a notación musical.

389 Refire, en efecto, Sharrer (1993: 15) que o *Pergamiño* ten o “texto de todas as estrofas escrito continuamente, como se fosse prosa” e que “a separação dos versos é indicada geralmente por uma barra vermelha, encurvada na parte superior ou, às vezes, completamente recta, sobreposta, evidentemente, ao texto” (*ibidem*: 16). Sobre estes particulares, *vid.* Fernández Guiadanes / Pérez Barcala (2009) e Fernández Guiadanes / del Rio Riande (2010).

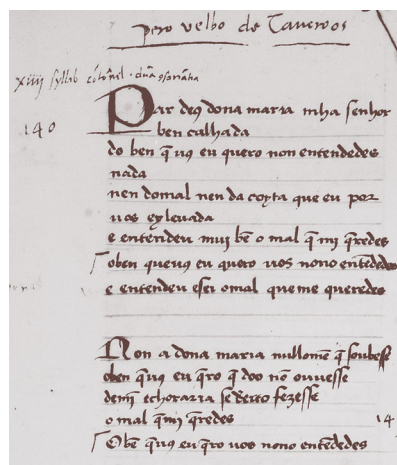
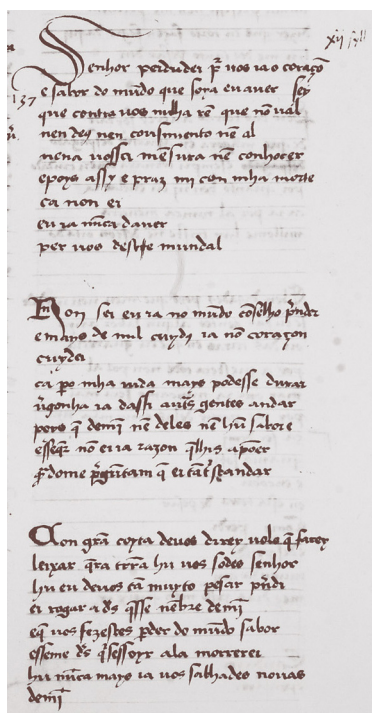


Do mesmo xeito, é sabido que no *exemplar* de B e V as cantigas debían estar escritas como prosa cos versos separados mediante algún tipo de marca (barras, puntos versais ou hemistiquiais...) ³⁹⁰, e que Colocci ordenou aos seus copistas que reproducisen cada verso nunha liña ³⁹¹. Isto quere dicir que non é difícil que, nalgunha composición, os copistas se despistasen (ou que a incorrecta delimitación se debese a un erro ou un paso escuro presente no modelo, ou mesmo a que o verso que debían reproducir excedía os límites impostos pola caixa de escritura). Temos constancia de que o humanista subsanou algúns desacertos cometidos polos copistas na segmen-

³⁹⁰ A análise do *error incipiens* en B leva a Ferrari a afirmar que no modelo “i testi erano scritti come prosa”, “i versi non erano divisi” (2001: 114), como xa adiantara a mesma estudosa en 1979: 77. Tamén Barberini (2021a: 208) recorda: “È da tempo accettato (Ferrari 1991: 324-326; Ferrari 2001) che l'*exemplar* di BV recava i versi trascritti uno di seguito all'altro, separati solo da punto metrico, e che i copisti di BV, ai quali Colocci aveva chiesto di disporre su ciascun rigo un solo verso, riproducono non di rado anche i punti metrici dell'*exemplar*”.

³⁹¹ Refire Correia que “os copistas quinhentistas terão recebido ordens para começarem todos os versos numa nova linha, o que dispensava quer o ponto con valor métrico, quer a maiúscula também con valor métrico” (*apud* Fernández Guiadanes / Pérez Barcala 2009: 198).

tación dos versos de diferentes formas³⁹², entre as que se poden incluír algunhas das súas apostilas métricas³⁹³. Contemplando a distribución en liñas empregada en cada unha das composicións, é factible comprobar, en efecto, en qué casos a observación colocciana serve de axuda para estruturar unha cantiga na que a copia non marca con claridade o final de cada verso. Véxanse, por exemplo, as imaxes que ofrecen B137 (unha cantiga de mestría que consta de tres cobras singulares de sete versos dodecasílabos cada unha)³⁹⁴ e B140 (cantiga de refrán, con dúas cobras singulares que responden ao esquema [aaabBB] / 13' 13' 13' 12' 13' 12'):



Colocci (sempre preocupado polas medidas en xeral, como xa foi apuntado) confrontou moi frecuentemente a copia co antecedente, polo que talvez, nos casos que lle ofrecían dúbidas, tentase verificar cal era a realidade do texto. Outras veces, dá a impresión de que desexaba unicamente observar cales eran os metros empregados³⁹⁵, probablemente para confrontalos cos que coñecía dos *Lemosi* e dos *Siculi*³⁹⁶.

³⁹² Sobre estes aspectos *vid.* Fernández Guiadanes / Pérez Barcala (2009).

³⁹³ Sucede con aqueles apuntamentos que Barberini (2021a: 208) identifica como “annotazioni sillabiche correttive”, isto é, aquelas apostilas que Colocci repite “almeno due volte, in corrispondenza di settori diversi, e con diverso assetto sillabico, dello stesso componimento”.

³⁹⁴ Para máis detalles sobre esta composición, *vid.* González (2018: 180-190).

³⁹⁵ De “annotazioni sillabiche descrittive” fala Barberini (2021a: 208) para identificar notas métricas centradas en “descrivere la struttura sillabica dei versi” de cantigas que “non presentano, in BV, alcuna oscillazione di assetto versale”.

³⁹⁶ Un exemplo claro neste sentido ofréceo a nota que acompaña a B368^{bis}, que será comentada en [3.5.].

As indicacións relativas á medida dos versos son as seguintes:

- <fei fyllab>, no inicio de B896 (fol. 192r)
- <8 fyll>: B94 (fol. 25r)
- <e di .9. syllab>: B90 (fol. 24r)
- <Xiifyl>: B145 (fol. 37r) / <verfo undenario puro>: B41 (fol. 15r)
- <dodecafyl>: B130 (fol. 32v) / <Xij fyll>: B137 (fol. 34v) / <Xij fyl>: B679 (fol. 150v); B1075^{bis} (fol. 228r) / <i2 fyll>: B1254 (fol. 265v); B1255 (fol. 265v); B1275 (fol. 269r)
- <i3. fyll>: B631 (fol. 138r) / <i3_fyl>: B1168 (fol. 249v) / <i3 fyl>: B1288 (fol. 270v)³⁹⁷ / <fyllabe i3>: B1470 (fol. 308r)³⁹⁸
- <Xiiij fyllab>: B140 (fol. 35v) / <Xiiij fyl.>: B368^{bis} (fol. 84r) / <i4 . fyllab. ver>: B567 (fol. 126v) / <i4 . fyl>: B1135 (fol. 242v)³⁹⁹; B1139 (fol. 243r); B1270 (fol. 268r)⁴⁰⁰; B1439 (fol. 299r)⁴⁰¹ / <i4 . fyll>: B1147 (fol. 244v)⁴⁰²
- <i6 fyll>: B1146^a (fol. 246r)⁴⁰³; B1171 (fol. 250r); B1173 (fol. 250v); B1176 (fol. 251r); B1180 (fol. 251v); B1186 (fol. 252v)⁴⁰⁴; B1202 (fol. 255r)⁴⁰⁵; B1203 (fol. 255v)

A maiores, para B1156 Colocci apostila <fyl> (fol. 247r), un apuntamento no que quizais habería que ver unha advertencia sobre as diferenzas métricas dos versos como consecuencia dunha transmisión defectuosa que o humanista detectou a xulgar pola *crux* que precede á referida apostila (e a que traza tamén no v. 1 da cobra II). Ademais, para B1280 (fol. 269v) anota <fyll> na marxe dereita e <fyllab> na parte inferior da col. b, a modo de chamadas de atención, porque unhas veces os versos están copiados por liña, pero outras aparecen divididos por hemistiquios⁴⁰⁶. É moi similar

397 Repite a observación dúas veces: na marxe dereita (<i3 fyl>) e na parte inferior (<i3 fyll>) da col. b.

398 Refírese á última *laisse* da xesta de Afonso Lopez de Baian, identificada, malia a ausencia de numeración, como unha cantiga independente.

399 Sobre esta anotación e sobre a estrutura de B1135, *vid.* Barberini (2021a).

400 Unha vez máis, repítese na marxe dereita (<i4 fyl>) e na inferior (<i4 fyll>) da col. b.

401 Ata catro veces escribe o apuntamento métrico na col. b: (1) á dereita das liñas 1-3 da cobra I (<i4 fyl>); (2) á dereita das liñas 4-5 desa mesma cobra (<i4 fj>); (3) á dereita das liñas 1-2 da cobra II (<i4 fy>); (4) na marxe inferior (<i4 fyll>).

402 Tamén aquí o repite dúas veces: na marxe esquerda (<i4 . fyll>) e na inferior (<i4 fyllab>) da col. a.

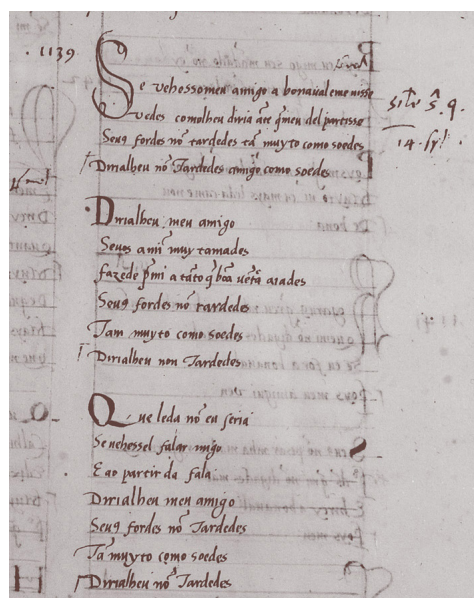
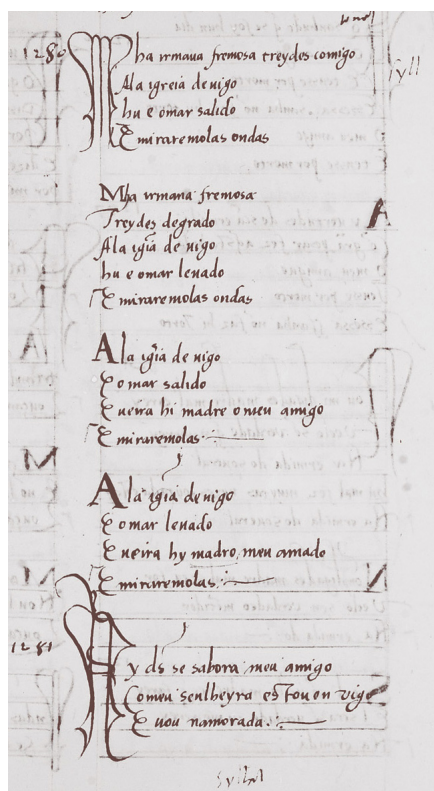
403 Dúas veces: na marxe esquerda (<i6 . fyll>) e na inferior (<i6 . fyll>) da col. a. Repítese, así mesmo, a dobre anotación para B1171, B1173 e B1176.

404 Ademais da apostila referida (á dereita das tres liñas en que se distribúe a copia da última cobra), a indicación *16* aparece á dereita de cada par de liñas (agás no primeiro da segunda estrofa) das restantes cobras da cantiga.

405 Para os problemas de copia desta cantiga e os intentos organizativos de Colocci, *vid.* Fernández Guiadanes / Pérez Barcala (2009: 200-201).

406 As advertencias de Colocci deixan ver, en palabras de Fernández Guiadanes / Pérez Barcala (2009: 202-203), a “perspicacia do humanista no achegamento á estrutura dunha cantiga que, de non organizarse en versos longos (como se

a situación para B1290 (fol. 271r), onde Colocci anota tamén <Syllab> na marxe inferior da col. a; igual que en B1280, o sistema de copia altera a visión correcta, pois os versos que configuran o corpo da estrofa (completada por un refrán de dous versos) aparecen copiados como dous versos longos na cobra I, e como catro curtos nas outras dúas.



Esta situación repítese con certa frecuencia. En varios casos a anotación métrica de Colocci acompaña, en efecto, cantigas nas que o corpo estrófico está copiado en dous versos longos nunha(s) estrofa(s) e en catro versos curtos noutra(s) –mesmo mesturando un e outro sistema nalgunha(s) cobra(s)–: é o que se observa en B1135, B1139⁴⁰⁷, B1146^a, B1168, B1171, B1186, B1202, B1254, B1270, B1288 e B1439. Noutros casos, a observación diríxese a composicións que están copiadas só en versos curtos, de xeito que a apostila orienta sobre a súa estrutura métrica xenuína: é o que acontece con B1176, B1180 e B1203.

En bastantes ocasións, cando se produce o fenómeno que vimos de describir, Colocci adoita reforzar a súa apostila unindo mediante un arco aberto o que figura copiado como dous versos distintos pero que el considera (probablemente despois de confrontar a copia co modelo) que configuran un só:

reproduce no *Pergamiño Vindel*), non aseguraría a correcta transmisión dun texto con paralelismo literal e *leixa-prén* organizado a partir do esquema *aaB*, isto é, consonte a unha estrutura habitual neste tipo de textos”.

⁴⁰⁷ Vid. a imaxe reproducida *supra* como exemplo, ao lado da de B1280.

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

1146 **S**on as da sa guado myraçõe romaria
 fays n'õ q's ou mba madre q' fossou hy estedia
 Por q' n'õ hy meu amigo

Se eu fossental cõpanha de donas fora
 De donas fora guarida
 fays n'õ q's ou mba madre
 Que endeu fezesse a vida
 Por q' n'õ hy

1176 **S**oyas noyas ta longas
 Q' d's fez en graue dia
 Por m' por q'as n'õ dormbo
 E por q'as n'õ faria
 No teço q' meu amigo
 Soya falar comigo

Como (1720)

1185 **E** n'õ ey en delhi mentir sabor
 fays m'õ m'õ l'hy w' uossa pauor
 Esse n'õ for

Delhi m'õ m'õ n'õ hu' sabor n'õ ey
 C'õ uossa meda mentirbauerey
 Esse n'õ for

1185 **P**or muy fremosa q' sanbuda estou
 A meu amigo q' me demadou
 Quo fosseu ueer
 Ala fontuos ceruos u' beuer

1187 **A**ffeiço me te'ia p'õ sea dia
 Del n'õ n'õ mas enaya
 Quo fosseu ueer

1186 **P**a uay o meu amigo
 Con amor q' l'heu de
 Come ceruo ferido
 De moçoeyro del Rey

1188 **T**al uay o meu amigo
 faysate conueu amor

1186 **C**ome ceruo ferido
 De moçoeyro mayor

Esse el nay ferido
 hira moner al mar
 S'ly fara meu amigo
 Se eu del n'õ p'õsfor

1186 **E** guardadeu9 filha
 Ca iamen atal vi
 Q' nesse fez cortado
 E' g'uaanhar de mi

1186 **E** guardadeu9 filha ca iamen vi atal
 q' nesse fez cortado
 E' de mi g'uaanhar

1187 **P**y ceruos de moço uinuy9 figurar
 foyso meu amigue se ala tardar
 Q' fary uelidas

1188 **A**y ceruos de moço ninuglo dizer
 foyso meu amigue q' iria saber
 Q' faria uelidas

1188 **P**uossa uelida
 Vay lanar cabel9na forana fria
 Q' da d9 amores
 D9 amores leda

De todos os modos, como xa se indicou, non sempre está detrás das apostilas un problema de corte versal, pois, por exemplo, B94 aparece como unha cantiga de mestría organizada en catro cobras dobradas de 6 versos octosílabos, como ben describe o humanista iesino (<8 fyll le due cō le due senza epodo>). B41 tampouco presenta nada destacable nese sentido, polo que Marcenaro (2012b: 91) comenta, a propósito da nota <verfo undenario puro>, que “mostra la percezione dei decasillabi femminili come versi di undici sillabe, contate evidentemente alla maniera italiana”. E esta realidade debe de estar detrás da caracterización métrica, <fei fyllab>, de B896: a medida dos versos (cunha pequena alteración na última estrofa) é 4’ 5’ 5’ 4’ 5’ 5’ 4’ 2’ 5’ 5’ 4’ 2’ 5’ 5; posiblemente influído pola presenza deses versos pentasílabos de rima feminina, Colocci conta seis sílabas, polo que a súa observación só atinxe a algúns versos das cobras⁴⁰⁸.

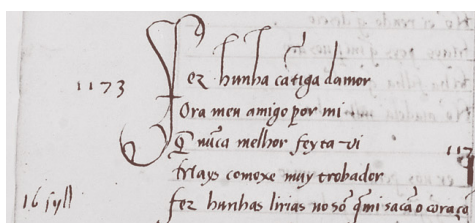
Este sistema de cómputo “á italiana” é visible noutras indicacións, nas que non coincide estritamente o número de sílabas aplicando os modelos occitano, oitánico e galego-portugués ou o italiano⁴⁰⁹; e ademais hai casos nos que os editores non concordan plenamente, como acontece con B130, que para Colocci tería versos dodecasílabos pero que, na proposta máis recente, só presenta desa medida o último verso de cada estrofa⁴¹⁰. A posibilidade de que a indicación do número de sílabas non se refira a toda a cantiga senón só a (algún verso parece factible, ademais de nos casos recentemente comentados de B130 e B896, en cantigas como B1173, onde a anotación figura a carón do verso de refrán: este aparece, en efecto, no manuscrito como un único verso no que a rima interna *-on* permitiría distribuílo en dous⁴¹¹, situación que non se dá no corpo estrófico, organizado en catro octosílabos que, de dispoñerse en dous versos de 16 sílabas, carecerían de rima:

408 Advírtanse, de todos os modos, os ángulos demarcadores que traza no interior das estrofas como pretendendo sinalar que hai que dividilas doutro xeito.

409 E, máis alá do seu alcance gráfico ou fonético (cf. [2.1.] e [2.2.]), é probablemente esta a dirección na que cómpre interpretar a apostila <Mha q̄n e una fyllaba> (fol. 233v) coa que comenta o posesivo feminino <mha> do primeiro verso da segunda cobra de B1091: fronte ao que acontecía en italiano, o de Iesi chegou a percibir que neste caso <mha> conta como unha sílaba.

410 “La percepción del humanista respecto al metro no sería del todo exacta si se aplicase al conjunto de la composición, pues, como se explica a continuación, la estructura estrófica de esta cantiga se caracteriza por la combinación de versos de distinta medida. Con todo, en nuestra propuesta, el último verso de cada estrofa corresponde a un dodecasílabo” (González 2018: 94). A continuación, en efecto, a editora comenta as propostas anteriores e xustifica a súa.

411 E esta é de feito á opción defendida por todos os editores da peza (Nunes, Reali, Cohen) e por Tavani, que lle asigna o esquema 160:359 (a8 b8 b8 a8 C8 C8). Con bastante probabilidade, esa disposición dos dous versos do refrán como un podería ser consecuencia da ausencia no antecedente de punto con valor métrico que asegurase a correcta segmentación versal. E é que, cinguíndonos ao conxunto textual das cantigas anotadas por Colocci con apuntamentos métricos, a estratexia de dispoñer o refrán en dous versos curtos pode vir avalada por cantigas como B631, B1176, B1180 ou B1290, das que os refráns están dispostos no manuscrito como dous versos curtos rimados e non como un longo con rima interna.



[3.4.] Como xa se indicou nalgúñas ocasións, non son poucas as anotacións coloccianas que poderían incluírse de pleno dereito en varios dos grupos establecidos convencionalmente neste traballo⁴¹². En particular, as referidas á rima, agora analizadas separadamente, entran de cheo no bloque [3.2.], toda vez que, como é ben coñecido, os timbres finais dos versos son determinantes no deseño da estrutura do texto lírico trobadoresco, e por esta razón as remisións a ese subgrupo serán recorrentes.

3.4.1. Entre as notas que aluden á rima, cabe facer un pequeno bloque coas que, a partir do fol. 25v, conteñen o verbo *replicare*. O termo refírese a repeticións de palabras, ou de versos enteiros, que configuran técnicas características da lírica galego-portuguesa e que, malia ser algunha delas (é o caso do *dobre* ou do *mordobre*) tratada na *Arte de trobar*, son descritas por Colocci sen utilizar os termos técnicos nela codificados. As anotacións en cuestión son as seguintes:

- fol. 25v, B96: <lult^a parola del p̄ uerfo r̄plica>
- fol. 28r, B109: <replica le parole>
- fol. 32r, B126: <replica laparola sig^{or}>
- fol. 32v, B131: <replic>
- fol. 33r, B133: <replíc . le parol>
- fol. 41v, B162: <replica Sig^{or} p̄ tutto>
- fol. 41v, B163: <Simile ma nō replica>
- fol. 225r, B1060: <replica e l̄p̄ Xfo>

A primeira apostila, apunta, en efecto, á palabra-rima⁴¹³ *mha senhor* que aparece no verso inicial das tres cobras unisonantes (de sete versos octosílabos masculinos) de B96⁴¹⁴. Outras dúas apostilas, as que comentan B126 e B162, inciden na iteración de idéntico material léxico, *signor*, no mesmo verso das estrofas (aínda que este último particular non sexa especificado

⁴¹² Por iso, é recomendable revisar sempre o cadro xeral (e as notas ao pé que o acompañan), porque ás veces no comentario proporciónase só unha parte da apostila.

⁴¹³ Sobre a palabra-rima e as dinámicas do seu funcionamento, *vid.* Ferrari (1993a) e Pérez Barcala (2002).

⁴¹⁴ Aínda que no fol. 25v concorre a primeira apostila colocciana alusiva á palabra-rima por medio do termo *replicare*, é probable que a comentar parcialmente a técnica de B89 esta referida tamén a anotación <Due ftāze ī fine> (fol. 23v), analizada por Pérez Barcala (2001: 61 e n. 26).

polo humanista): B126 contén tres cobras unisonantes, unha vez máis de sete versos octosílabos masculinos, nas que aparece *mia senhor* en posición de rima no primeiro verso⁴¹⁵. Canto a B162, cunha estrutura un pouco diferente –neste caso son catro estrofas unisonantes (con rima *d* singular) de oito versos decasílabos de rima masculina, completados cunha finda de dous versos monorrimos que non reproducen ningunha rima presente no resto da composición–, o dato posto de relevo na apostila collociana responde a unha observación correcta: de novo o primeiro verso das catro cobras *replica* a palabra-rima *mha senhor*. Parece que, como se advirte en Pérez Barcala (2001: 61), “a Colocci le risultaron especialmente llamativos los casos en los que el artificio venía originado por la presencia de la expresión caracterizadora del género amoroso en el verso inicial de cada estrofa”. A tal conclusión conducen, ademais das anotacións comentadas, outras que constatan as semellanzas ou diferenzas doutros textos con respecto a algún dos referidos. Así, cando analiza B97 e apunta que é <simil ut s̄> (fol. 25v), Colocci chama a atención sobre a similitude desta cantiga coa anterior, pois, como B96, B97 tamén repite *mia senhor* no primeiro verso das súas catro estrofas⁴¹⁶. Pola súa parte, ao caracterizar B163 como <Simile ma nō replica> (fol. 41v), Colocci incide nas analoxías coa precedente B162, mais tamén nas diferenzas provocadas pola ausencia da iteración do sintagma mencionado.

Con todo, ao iesino non lle pasou inadvertido o distinto funcionamento da técnica nas cantigas organizadas en cobras dobradas, nas que a palabra-rima, en conformidade co cambio das rimas por pares estróficos, varía en cada parella de cobras. Isto é o que acontece con B109, á que Colocci destina o apunte <replica le parole>: trátase dunha cantiga de mestría composta por catro estrofas de sete versos octosílabos de rima masculina na que as palabras-rima que se “replican” no primeiro verso de cada estrofa son *cuidar* na I e na II, e *poder* na III e na IV. Malia que a nota sexa máis breve para B131, a situación é moi semellante á anterior, pois, ao decantarse o trovador polas cobras dobradas (cunha combinación interestrófica moi rebuscada: a I, II = d III, IV; b I = a III, IV; d I, II = c IV; c II, III = b IV), as palabras-rima do primeiro verso son, respectivamente, *dizer* (I e II) e *per-serei* (III e IV)⁴¹⁷.

Polo que se refire á apostila que caracteriza B133, en Pérez Barcala (2001: 64) ponse de relevo que:

La anotación sólo tiene sentido si vemos en ella una llamada de atención del humanista a una peculiar repetición de palabras que, adoptando la terminología empleada por P. Lorenzo Gradín, constituye un

415 Tamén se repite, no v. 5 de todas elas, *viver*, aínda que, a xulgar pola apostila, estoutra palabra-rima non parece ter sido detectada polo humanista.

416 A apostila de remisión non dá conta da identificación por parte de Colocci da outra palabra-rima que se introduce no último verso (*dar*, I-II; *andar*, III-IV) consonte a disposición habitual da técnica nas cantigas en cobras dobradas.

417 Esta cantiga está formada por catro estrofas de oito versos octosílabos masculinos e conclúe cunha finda de tres versos, na que o primeiro reproduce a rima *a* de III e IV, o segundo non concorda con ningún outro verso da composición, e o terceiro retoma a rima *b* de IV.

dobre singulares, en tanto que las palabras que dan lugar al procedimientu iterativo varían de estrofa a estrofa, localizándose, eso sí, en todas en los versos primeiro y último: *morrer* (estr. I), *Senhor / senhor* (estr. II), *conhocer* (estr. III) y *maior* (estr. IV)⁴¹⁸.

Trátase, en efecto, dunha cantiga de mestría moi elaborada, configurada por catro estrofas de sete versos deca sílabos que combinan a rima masculina e a feminina, e que, ademais de recorrer ao uso do *dobre*, “se particulariza porque *a* y *c* se ejecutan siguiendo el modelo de las *cobras alternativas* (-*er* e -*i* en las estrofas I y III, -*or* y -*ar* en las estrofas II y IV), mientras que *b* se identifica con el patrón de las *cobras singulares*” (González 2018: 122)⁴¹⁹.

A mesma técnica repetitiva é percibida igualmente por Colocci na cantiga B198, pois a apostila que a comenta, <Laparola p̄ cō lult̄ ī ogni ftāza nō equoca> (fol. 51r), só pode entenderse como referida á identidade da palabra rimante (desprovista de valores equívocos, segundo o humanista), tamén dos versos inicial e final de cada unha das súas tres cobras singulares (de sete versos octosílabos masculinos co esquema único [ababbba]): *vi* (I), *bem* (II), *já* (III).

Por último, no que atinxe a B1060, cantiga de mestría con catro cobras singulares –mais con *rims tornatz* (b I = b II; c II = b IV)– de seis versos octosílabos masculinos, a apostila fai referencia a que o primeiro verso de cada estrofa *replica* como último da mesma (*Mha senhor fremosa por Deus*, I; *Se vos doerdes do meu mal*, II; *Ay mha senhor per bõa fê*, III; *Per bõa fê non é meu ben*, IV); o referente da nota collociana é, daquela, unha realización particular do *dobre* emparentada de cheo coas *coblas recordativas* provenzais e erroneamente identificada coa técnica da *canço redonda*⁴²⁰. Trátase dun recurso similar ao que chama a atención do humanista a propósito de B664, unha cantiga de refrán (e non de mestría como a precedente) de tres cobras singulares co esquema a16 a16 B7' B7' na que o primeiro hemistiquio⁴²¹ do primeiro verso (idéntico en todas as estrofas) se reproduce como segundo verso do refrán; aquí, non obstante, Colocci emprega unha fórmula diferente para describir o artificio: <Nova r̄petitio>⁴²².

418 Para o procedemento do *dobre* en virtude das pautas da *Arte de trobar*, *vid.*, sobre todo, Lorenzo Gradín (1997).

419 Xunto co *dobre* xa sinalado, “se encuentra una palabra-rima que se realiza preservando el modelo rimático de las *cobras alternativas*, pues se alterna *mí* en las impares con *mostrar* en las pares” (González 2018: 122), se ben estas palabras rimantes, que nas dúas primeiras estrofas aparecen no v. 4, están desprazadas nas outras dúas ao v. 5, desprazamento que, para González (*ibidem*), supón que “el trovador de Cercio introduciría esta variación en la localización de las palabras de manera consciente y que con ella pretendería potenciar el efecto del artificio”. Para a importancia das repeticións en rima (*dobre* e palabra-rima) no deseño da estrutura desta cantiga, *vid.* tamén Pérez Barcala (2009: 42-43).

420 Sobre estes particulares, *vid.* Gonçalves (2001) e Pérez Barcala (2001: 66-72; 2006: 188-192).

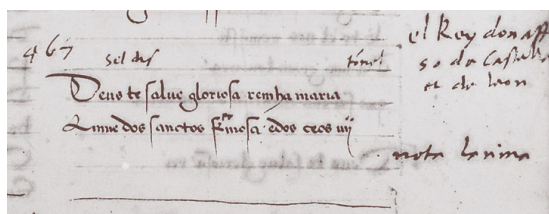
421 Na copia da cantiga, o amanuense parece decantarse por unha disposición en versos curtos, de xeito que a composición se axustaría ao esquema [abcbAA], que é o que para a peza establecen Tavani (1967a: 265), a7' b8 c8 b8 A7' A7' (217:2), e outros estudiosos (cf. Pérez Barcala 2001: 67, n. 38). Á luz da disposición da cantiga no cancionero, Colocci puido interpretar que o que na disposición en versos longos é o primeiro hemistiquio era realmente o primeiro verso.

422 Sobre as diversas explicacións que poderían darse a este caso de *repetitio* (Lorenzo Gradín 1994: 92), *vid.* Pérez Barcala (2001: 67-70; 2006: 192-194), que advirte cómo o humanista iesino explica, aínda que con outras palabras (e talvez dunha forma menos clara), esta técnica nunha peza case idéntica a B664. Trátase da cantiga B1648, que, como se

O repertorio dos *marginalia* relativos aos procedementos iterativos que se producen no vértice do verso complétase cun apuntamento no que, en lugar de *replicare*, aparecen indicacións utilizadas noutros casos para referir aspectos estruturais das cantigas. Trátase da apostila <ad .2. ĩterzate> (fol. 212r) coa que Colocci comenta unha cantiga, B980, que non está organizada nin en cobras dobradas nin en cobras alternativas (cf. 3.2.6 e 3.2.3 respectivamente). A peza de Pero da Ponte –da que o de Iesi destaca tamén a variación do refrán (cf. 3.2.8)– está formada por catro estrofas unisonantes de sete versos octosílabos con esquema rimático [ababcAB], polo que o significado dos termos que a describen deben ser outros. Ao respecto, en Pérez Barcala (2008: 346, n. 93) explícase:

La nota podría tener como objeto destacar la relación que, con base en la *derivatio* que afecta a los rimantes, enlaza cada par de versos consecutivos por medio del mecanismo de las rimas derivadas o *mordobre*. En consecuencia, en este caso la indicación “ad .2.” (utilizada frecuentemente por Colocci para constatar el tipo estrófico de las *coblas doblas*) debe entenderse como referida a los versos; dicho de otro modo, son los versos, y no las estrofas, los que están unidos de dos en dos a través del procedimiento señalado⁴²³.

3.4.2. *Rima* comparece nunha apostila que figura ao final do fol. 103r e que ten relación coas chamadas de atención comentadas en [1.3]:



Como pode advertirse, a nota figura despois do refrán inicial –repetido tamén ao final da estrofa (aínda que, fronte ao que acontece noutros exemplos vistos en 3.2.8, Colocci non comenta esta particularidade)– dunha *cantiga de Santa Maria* introducida de maneira espuria⁴²⁴ (é obvio que non pertence á tradición trobadoresca de corte profano, aínda que si ao autor, do que Colocci destaca o nome), e resulta bastante complicado saber a qué se refire exactamente,

comentou en 3.2.8, Colocci explica coa apostila <tōnel doppio a capite> (fol. 351v): a composición está disposta en catro cobras singulares que reproducen cunha lixeira variación ([aaBB] / 15' 15' 7' 7') o esquema de B664 e, como nesta, en B1648 tamén o primeiro hemistiquio do primeiro verso (copiado no manuscrito como se fose un verso completo) está repetido como segundo verso do refrán; de aí que o considere un *tornel* “a capite”.

423 En efecto, os versos –agás o 5, no que o trobador insire unha palabra-rima (*eu*) non sinalada por Colocci– están distribuídos por pares, que empregan un verbo en infinitivo a primeira vez, e o mesmo verbo conxugado (P3 do perfecto) a segunda (*desamar / desamou, buscar / buscou; dar / deu; etc.*). Para a caracterización do *mordobre* a partir das indicacións da *Arte de trovar*, vid. Lorenzo Gradín (2010).

424 É o número 40 na edición de Mettmann (1981). Cf. Pellegrini (1962); Parkinson (2019).

sobre todo por cómo está copiada a última palabra dese refrán, refrán que Mettmann edita como “Deus te salve, groriosa / Reña Maria, / Lume dos Santos fremosa / e dos Ceos Via.” Se Colocci fose quen de percibir esa lectura, a particularidade rimática residiría en que –prescindindo do refrán inicial independente e téndoo en conta na súa repetición ao final de cada estrofa– o último verso rima precisamente cos versos 2 e 4 do refrán; é dicir, as cobras (que son unisonantes) presentan un esquema abababacDCDC, bastante diferente das secuencias máis empregadas, pero non único, posto que pode verse tamén nunha cantiga de Vidal (que prefire as cobras singulares). Con todo, cabe pensar máis ben que o humanista pretendía destacar que nese refrán inicial, copiado como un dístico no códice, o segundo verso presentaba como rimante do segundo verso unha palabra (<uij>) que non rima co do primeiro (<maria>).

O substantivo *rima* fai a súa aparición en dúas anotacións acompañado do cualificativo *nova*. É o caso de B605-606⁴²⁵, que, malia figurar entre os textos atribuídos a D. Denis, é unha interpolación tardía (cf. a apostila colocciana <lrã noua>, para a que cf. *supra* [1.3.])⁴²⁶. A peza está estruturada en tres cobras singulares de 7 versos hendecasilabos (de segmentación problemática en B) seguidos de dúas findas (unha de tres versos e outra de un) e utiliza un sistema de versificación característico da lírica castelá posterior, a arte maior, ao que podería remitir a indicación do humanista no parecer de Tavani (1988: 322). A indicación <Noua Rim(a)> pode verse tamén para B626 (fol. 137v), unha cantiga de refrán con 6 cobras ternas de esquema [aaBB] / 10' 10' 8 8 como ben observa Colocci (cf. *supra* 3.2.3); a composición ofrece a peculiaridade de que, en cada un dos dous bloques, o último verso do corpo estrófico dunha cobra é recuperado como primeiro da seguinte nunha modalidade excepcional de leixaprén sen paralelismo⁴²⁷.

Rima concorre na apostila que caracteriza o esquema de B458 como <Rime di .3. ī .3.> (fol. 101r), pois, en efecto, a peza distribúe as súas tres cobras singulares (pola rima *a*), de seis versos decasilabos femininos, segundo o esquema [aaabBB]; como se indicou en 3.2.7, o apuntamento alude a esa estrutura na que a tres versos monorrimos segue un verso que anuncia a rima, diferente, do refrán, de xeito que a observación de Colocci é totalmente acertada: a rima é unha nos tres primeiros versos e outra nos tres seguintes, e, polo tanto, os versos riman ‘de tres en tres’. Na mesma dirección debe interpretarse a anotación <ad .3. ad .3.> (fol. 130r) coa que se comenta B587, pois esta cantiga de refrán formada tamén por tres cobras singulares de seis versos (neste caso hendecasilabos masculinos) –completada cunha finda de dous versos– está igualmente construída segundo o esquema [aaabBB]⁴²⁸. En relación con estas anotacións

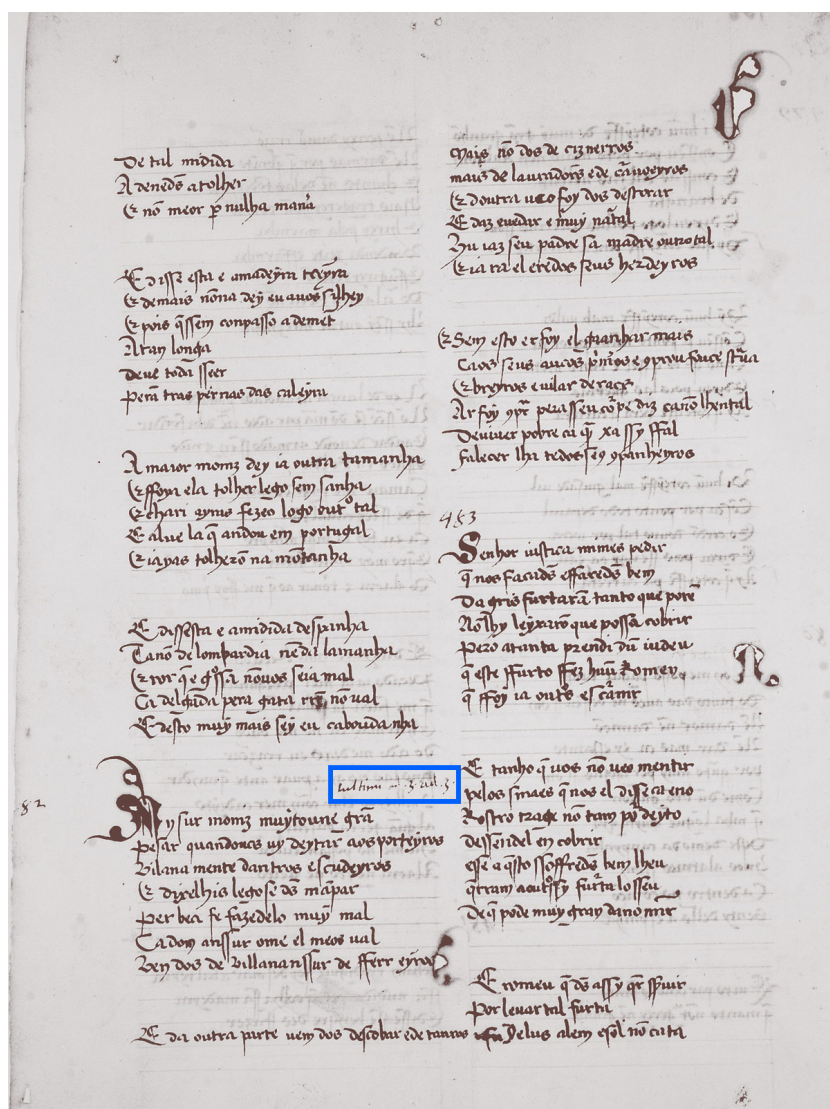
425 Emporiso, a lectura da apostila é dubidosa: se Tavani (1988: 322) interpreta *nova rima*, segundo Ferrari (1979: 71) cómpre ler *nova forma*.

426 Sobre o carácter espurio da composición, *vid.* Tavani (1988: 317-349).

427 Sobre a probable influencia de Guiraut Riquier no uso desta reducida variedade do mecanismo, *vid.* Beltrán (1986).

428 No que non parece que reparase o comentarista é en que, ademais, ambas as dúas cantigas empregan unha palabra-rima nese verso previo ao refrán que o anuncia: en B458 o termo repetido é *mostea*, recuperado tamén como rimante no

cómpre poñer aquelas nas que aparece *ad .3.* e nos que o marco de interpretación non é a estrofa, como nos casos precedentes, senón a totalidade do texto. Así, <ad .3. et .3. stāze> (fol. 137v) está destinada a sinalar a estrutura en cobras ternas de B626, como xa foi sinalado en 3.2.3. Por último, a descrición <lultimi ad .3. ad .3.> (fol. 107v) para B482 non se pode dissociar da copia da que a peza foi obxecto no cancionero, toda vez que “la errada segmentación del copista de los versos de la cantiga [...] sólo permitía a Colocci constatar la igualdad [enténdase, da rima] de los tres últimos versos de las estrofas, cuando en realidad las *coblas* son *unis-sonans*” (Pérez Barcala 2008: 345):



segundo verso do refrán (verso que, por outra parte, *replica* completo o v. 4 da estrofa I); en B 587, o hemistiquio *amigu'*; e *pois est assi*, que nas estrofas II e III chega a ser o verso completo. *Vid.* Pérez Barcala (2006: 181-185) para estes procesos iterativos.

No relativo á descrición de B147, <Cōforme rime> (fol. 37v), segundo se apuntou en 3.2.7, caracteriza unha disposición na que os tres versos decasílabos femininos que configuran o núcleo estrófico das tres cobras singulares son monorrimos⁴²⁹; aquí, non obstante, fronte ao visto en B458 e B587, prodúcese unha modificación no refrán, que admite varias posibilidades distributivas⁴³⁰, pero en calquera delas o esquema sería [aaaBCC], polo que xa non valería a indicación relativa a ‘de tres en tres’.

3.4.3. Outro termo usado por Colocci para referirse á rima é *consonantia*⁴³¹, que pode lerse dúas veces no fol. 35v, aplicado, respectivamente, a B140 (<dūa ḡsonātīa>) e B141 (<Dūa ḡsonāt^a>), para describir casos moi semellantes a algúns dos que se acaban de comentar no parágrafo precedente. En efecto, B140 é unha cantiga de refrán que consta de dúas cobras singulares que responden ao esquema [aaabBB] /13’ 13’ 13’ 12’ 13’ 12’, que, segundo se apuntou, o humanista comenta noutros casos como < Rime di .3. ī .3.> ou <ad .3. ad .3.>. B141 é outra cantiga de refrán, neste caso con tres cobras así mesmo singulares e unha estrutura lixeiramente diferente, [aaaBBB], en versos decasílabos de rima masculina⁴³². Como xa foi referido en 3.2.7, todas estas observacións poñen a énfase en estruturas estróficas nas que se suceden varios versos consecutivos coa mesma rima, e este parece ser tamén o alcance doutras anotacións coloccianas nas que comparece un termo relacionado con estoutra denominación para a rima⁴³³:

- fol. 49r, B191: <ogni ſtanza tutta uni ḡsona>
- fol. 68r, B263: <3 . verſi ḡſoni et uno torne>
- fol. 79r, B344: <vnifono>
- fol. 80r, B348: <Vnisono>
- fol. 84r, B368bis: <vnifono>
- fol. 307v, B1470: <Vnifona cantio>

429 Para <due ḡforme> dirixida a B203 cf. 3.2.5.

430 Tal e como aparece copiado, tanto en B como en A32, podería editarse: “Ei, ei, ei, sennor! / Sennor, agora vi / de vós quant’eu sempre tan muito temi”; ou, como propoñen Vallín (1996, nº 5) e Tavani (1967a: 66): “ei! ei! ei! / Sennor, sennor, agora vi / de vus quant’ eu sempre temi!”. Unha terceira opción daría lugar a un refrán de dous versos hendecasílabos masculinos monorrimos: “Ei, ei, ei, sennor! Sennor, agora vi / de vós quant’eu sempre tan muito temi”, que modificaría o esquema rimático a aaaBB.

431 Cannata (2012: 137) destaca a frecuencia con que se repite o termo nos apuntamentos conservados no Vat. lat. 4817, co significado de ‘rima’ (igual que *consonare* co de ‘rimar’, e *consonante* co de ‘palabra en rima’).

432 No que non reparou con esta e outras apostilas que comentan ambos os textos foi nos procedementos repetitivos que, máis alá do *turnel*, se producen neles: en B140 non deixou constancia –como tampouco o fixo nas que teñen ese mesmo esquema (cf. *supra* n. 15)– da identidade dos segundos hemistiQUIOS do v. 4 e do último verso do refrán; en B141 non comentou a coincidencia do primeiro e do último verso do refrán, realidade referida nalgún caso por Colocci coa nota <tōnel dopo tōnel> (cf. 3.2.8).

433 Para o sentido de <due cōfone> referido a B197 cf. 3.2.5.

[3.5.] A Colocci gustáballe comparar unhas cantigas con outras a medida que as ía lendo atentamente e trataba de coñecer os mecanismos polos que se rexía a súa composición. As fórmulas máis empregadas para indicar as semellanzas que encontraba eran *simile*⁴³⁴ et *ut infra / supra*, se ben só en contadas ocasións sinala o número da peza coa que ve similitudes, e moito menos deixa claro en que se parecen (pode ser na estrutura, pero tamén na temática e o modo de tratala, ou no emprego dun determinado recurso).

3.5.1. A primeira vez que usa simplemente <simile> é no fol. 26r, para B98: malia as concomitancias temáticas con B97⁴³⁵, o que debeu provocar que Colocci percibise como similares as dúas cantigas foi máis probablemente a circunstancia de ter identificado en B98 a mesma peculiaridade que detectara en B97, comentada coa recorrente apostila <sel dɪʃsɪ>, que debe de remitir a algunha particularidade estrutural, como se explica en [3.6.]: ambas as dúas constan de catro estrofas de sete versos cada unha, pero no caso de B98 os versos son octosílabos e están organizados en cobras dobradas, mentres que as de B97 son unisonantes con versos decasílabos (tampouco coincide o esquema rimático). Á súa vez, para B97, ademais da referida <sel dɪʃsɪ>, Colocci escribe unha nota, <simil ut s̃> (fol. 25v), coa que tamén remite a unha composición previa combinando as dúas opcións mencionadas; o envío concrétese na cantiga precedente, B96, que, ademais de con <sel dɪʃsɪ>, é comentada polo humanista coa apostila <lulʃ parola del p̃ uerfo r̃plica> (fol. 25v): efectivamente, como B96, B97 introduce a palabra-rima *mia senhor* no primeiro verso das estrofas (cf. *supra* [3.4.]).

En B150 (fol. 38r), cabe a posibilidade de que <simile> estea vinculado á presenza de refrán, dado que esa é a observación que Colocci recolle para B149, <Cō tornel> (fol. 38r), máis alá de que no emprego desa estrutura non haxa plena coincidencia entre as dúas cantigas: concordan no uso de versos octosílabos e na secuencia rimática [abba] no corpo da estrofa, con rima C no refrán, se ben este consta de dous versos en B149 e dun só en B150. Na mesma dirección cómpre interpretar <simile> (fol. 45r) como caracterización de B178, toda vez que o de Iesi describe a precedente, B177, como unha composición <cō tornel> (fol. 44v), por moito que a estrutura de B178 (aaaBBB) sexa bastante diferente á de B177 (aaBaB)⁴³⁶.

434 Cf. *supra* [1.3.] para as remisións internas nas que Colocci emprega <vide ã> / <vide š̃>.

435 Repárese, por exemplo, en que o incipit remata nos dous casos coa apóstrofe dirixida a *mia senhor*, significativamente utilizada en B97 como palabra-rima no primeiro verso de todas as estrofas (sobre este particular cf. *supra* [3.4.]); a maiores no último verso sitúa unha palabra-rima como se se tratase de cobras dobradas (*dar* en I e II, *andar* en III e IV), o que talvez (aínda que o cremos pouco probable a vulgar polos datos que emerxen das notas analizadas en [3.4.]) induciu a Colocci a relacionala con B98, que si está estruturada en cobras dobradas e que recorre tamén a unha palabra-rima co mesmo procedemento, aínda que non estea situada en lugares tan destacados como o verso inicial e final, senón no v. 5 das estrofas (o adv. pron. *i* en I e II, *guardar-m'ei* en III e IV).

436 Non se nos escapa, porén, que para Colocci as diverxencias non eran tantas, xa que, se atendemos aos ángulos que traza para identificar o refrán, nas dúas composicións debeu de recoñecer só como tal o último verso das cobras. Como é

Para o <siŕe> de B322 (fol. 75v), os referentes deben de ser as particularidades estruturais destacadas en B321 por medio das indicacións <sel diŕ.> e <9ged ſp1c> para aludir a que, como estoutra cantiga, B322 está organizada en tres cobras unisonantes⁴³⁷ e conclúe cunha finda de tres versos que recolle as rimas dos tres últimos versos da cobra final (e, por extensión de todas as demais ao ser unisonantes). Do mesmo xeito, a indicación <siŕe> de B356 (fol. 81v) quere destacar as analoxías desta peza coa precedente B355, que Colocci comentara coas apostilas <sel diŕ.> e <9ged pte ſp1c da cim pte ī fōdo> (cf. *supra* 3.2.9): ambas as dúas están construídas en tres cobras unisonantes de versos decasílabos agudos (consonte os esquemas [abbccd], para B355, e [abbaccb], para B356) e unha finda de dous versos cuxas rimas coinciden coas dos versos inicial e final das estrofas⁴³⁸. <Siŕe> acompaña tamén a B376 (fol. 85v) en tanto que reproduce as mesmas características que Colocci identificara en B375, isto é, ter <tōnel> e <cōgedo>: B376 é, en efecto, unha cantiga de refrán de 4 estrofas de seis versos (4+2) decasílabos, con rima abbaCC e repetición de *cc* na finda; B375 ten idéntica estrutura, pero unha estrofa menos, polo que a disposición desta faise en cobras singulares (en calquera caso, a I = a II; b II = b III), mentres que a de B376 é en cobras dobradas. A situación repítese para B507 (fol. 112v), na que o cambio máis significativo con respecto a B506 está na medida dos versos (hexasílabos en B506, decasílabos en B507) e nas rimas da finda, que son *ac* no primeiro caso e *cc* no segundo (no que, ademais, a palabra en rima, tanto nos dous versos de refrán coma nos dous da finda, é sempre o equívoco *senhor/Senhor*⁴³⁹).

A secuencia da apostila <siŕe> que acompaña as cantigas B566, B567 e B568, todas no fol. 126, hai que explicala, moi probablemente, partindo da descrición que fai Colocci de B565 (fol. 126r): <īterza leŕtāze tōnel>, que identifica unha tipoloxía peculiar de cantigas de refrán marcadas polo uso do leixaprén, pois, en efecto, son todas pezas elaboradas a partir de dísticos monorrimos seguidos dun verso de refrán, que se dispoñen en cobras alternativas nas que o segundo verso da estrofa I é repetido como primeiro da III, o segundo da II como primeiro da IV, e así sucesivamente (cf. *supra* 3.2.3). Así mesmo, <q̄1 siŕe> e <q̄1 ſimile> son

habitual, en B177 non identifica o verso do refrán intercalado na estrofa. E en B178 non cae na conta de que, ao marcar como refrán na primeira cobra o último verso, o corpo desa estrofa tería cinco versos, mentres que nas dúas seguintes constaría de tres; en realidade, a errada identificación da estrutura de B178 ten a súa orixe nunha particularidade do refrán (a identidade do primeiro e do último verso) que, se ben é detectada polo humanista noutras pezas (cf. *supra* 3.2.8), neste caso parece pasarlle desapercibida.

⁴³⁷ Aínda que con diferenzas: B321 utiliza cobras de sete versos decasílabos femininos (os correspondentes á rima *a*) e masculinos organizadas a partir do esquema [abbacca]; B322 constrúese con estrofas de seis versos decasílabos masculinos co esquema [abbcca]. O esquema rimático só se diferencia, pois, a causa do distinto número de versos.

⁴³⁸ A diferenza do que sucede noutros casos (cf. [3.4.]), Colocci non deixa constancia da importancia da palabra-rima no deseño de ambas as cantigas: en B355 repítese *mia senhor* no primeiro verso das cobras, e en B356 introdúcense dúas palabras-rima, *sei* no verso inicial e *morrer* no verso final, que son recuperadas nesa particular finda que retoma a rima do primeiro e último verso das estrofas.

⁴³⁹ En B506, o rimante nos dous versos de refrán é o pronome *eu*, retomado no segundo verso da finda.

consideradas B569 e B570 (fol. 127r) con respecto ás inmediatamente anteriores, probablemente porque intercalan no dístico un verso que, ao ser repetido idéntico e na mesma posición en todas as estrofas (polo que é considerado tamén como refrán), complica a estrutura estrófica.

<siŕe ut ŝ^a> aparece tamén a carón de B592 (fol. 131r), que moi probablemente garda relación co <come di ŝ^a> que acompaña a B589 (fol. 130v); en ningún dos dous casos pode verse un *infra* nas pezas anteriores nin ningunha outra das marcas de remisión que adoita empregar Colocci, pero, dado que responden ao modelo de cobras alternativas con leixaprén compostas por dísticos monorrimos seguidos dun verso de refrán, non resulta difícil deducir que ese *supra* ten que ver con todo ese grupiño de pezas que, poucos folios antes, suscitaran unha referencia clara á descrición facilitada para B565⁴⁴⁰.

Non resulta estraño tampouco que o humanista iesino matice diferenzas dentro do que para el é unha analoxía entre distintas cantigas, como acontece en B153 (fol. 39r) cando precisa que é <q̄1 ſimil ma uaria>; ten un certo parecido con B152, que posúe unha estrofa menos e que Colocci caracteriza coa recorrente <sel diſſi>, que, como se ten indicado e se verá en [3.6], probablemente fai referencia ao padrón das cobras unisonantes: as dúas son cantigas de mestría e a distribución das rimas é semellante ([abbacca] en B152, [ababcca] en B153), pero, ademais da diferenza na medida dos versos (decasílabos na primeira, octosílabos na segunda), B152 estaba organizada en cobras unisonantes, pero en B153 a rima *c* é singular (cf. Pérez Barcala 2008: 336-337). En B163 (fol. 41v) advirte que é <Simile ma nō replica >, porque para B162 indicara que <replica Sig^{or} p tutto> (e que ten <epod>), poñendo de manifesto a presenza dunha palabra-rima (*fremosa mia senbor*) (cf. *supra* [3.4.]), que non se aproveita en B163 a pesar de que o incipit remata tamén con *mia senbor*; polo demais, hai similitudes entre ambas as dúas (son cantigas de mestría, teñen catro estrofas mais unha finda, e están organizadas en cobras unisonantes cunha rima singular) (cf. Pérez Barcala 2001: 60).

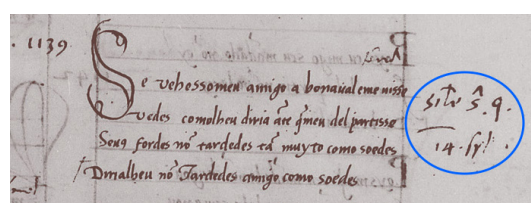
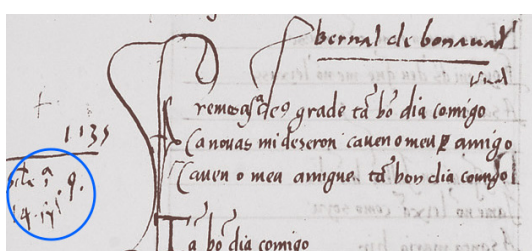
Para B213 e B214 engade a *simile* a indicación de que teñen <ſimil materia> (B213), <simel materia> (B214). B213 é, efectivamente, unha composición moi similar á anterior (e á seguinte, como pode verse na anotación correspondente) desde o punto de vista temático (“materia”) – toda vez que, como en B212, se introducen tres nomes femininos (Johana, Sancha e Maria) que transgreden o *topos* do segredo amoroso–, pero tamén en aspectos formais, posto que ambas as dúas están estruturadas en cobras unisonantes de sete versos decasílabos cada unha, e cunha distribución de rimas semellante ([ababcca], en B212; [abbacca], en B213), mesmo con algunhas coincidencias (a rima *a* é, nos dous casos, *-ia*)⁴⁴¹. B214, pola súa parte, consta de catro cobras do-

⁴⁴⁰ Vid. Pérez Barcala (2001: 77-81; 2008: 346-347) para a relación de todas estas apostilas, e outras analizadas aquí pouco máis abaixo, con B565.

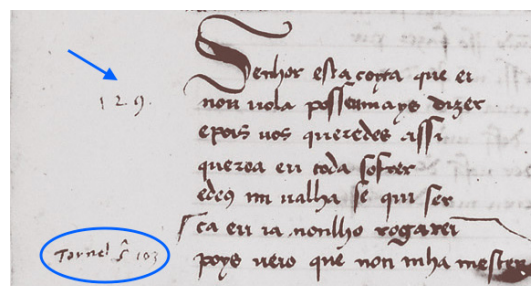
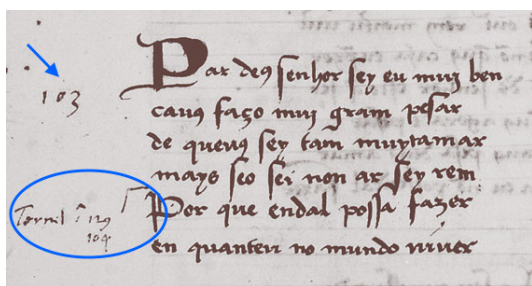
⁴⁴¹ De todos os modos, esta peza B213 presenta algunhas particularidades nas que non parece ter reparado Colocci, posto que (á parte doutros recursos coñecidos: cf. Pérez Barcala 2002: 98-99 e Marcenaro 2012: 273-278) contén un refrán

bras (con rima *a* unisonante) de versos decasílabos co esquema [abbacca] (o mesmo que o de B213) mais dúas findas de 3 versos (que Colocci non debeu de identificar como tais, senón como unha estrofa máis, porque se copian como se dunha estrofa se tratase).

3.5.2. Cando a comparación non se establece entre pezas contiguas, para facilitar a localización, Colocci recorre ás veces a indicala cos xa citados adverbios *infra* e *supra*, que de forma cruzada garanten a remisión. Nagún caso pode acompañalos dunha marca adicional, como sucede con B1135 (fol. 242v) e B1139 (fol. 243r), onde, ademais, parece evidente que, polo menos, un elemento que as relaciona é o número de sílabas dos seus versos:



Un exemplo significativo da funcionalidade destes adverbios relacionais proporcionánono apostilas nas que se engade o número da cantiga coa que se advirte algunha semellanza, como amosan os casos seguintes (fols. 27r e 32v, respectivamente), en que, por se non quedase suficientemente explícito que o humanista está prestando atención ás cantigas de refrán, as anotacións aparecen situadas á altura deste, demarcado co ángulo habitual⁴⁴²:

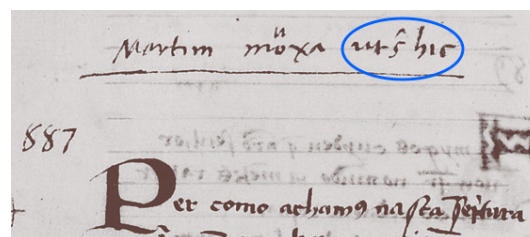
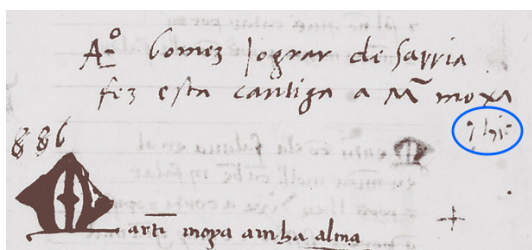


Ou cando pon en relación B403^{bis} e B416 a propósito do funcionamento das rimas nas tenzóns coas notas, xa mencionadas en 3.2.6 e 3.2.9, que envían dunha peza a outra: <Et nota ch le tenzō fanno uno | cōgedo p uno et p le rime | i 416> (fol. 89v, marxe inferior dereita), <Tenzō p le rime s 403> (fol. 92r, col. b, marxe inferior).

que non está situado na parte final das estrofas senón polo medio (os vv. 3-4), pero que, como é habitual, Colocci non reconece probablemente pola ausencia de marcas formais que contribúisen á súa identificación no modelo.

⁴⁴² Para o sentido das remisións colocianas nestas dúas apostilas, *vid.* Correia (1998: 276-277).

Noutras ocasións, esa parella adverbial pode servir para establecer outro tipo de correspondencias, como talvez acontece co <^a hic> do fol. 187v e o <ut ^s hic> do fol. 188r. A primeira está situada xusto debaixo dunha rúbrica –da man de Colocci– que di <A^o Gomez Jograr de Sarria | fez esta cantiga a M^o moxa>, polo que podería referirse a que a cantiga se pode ler debaixo, pero a segunda anotación fai máis plausible a hipótese de que estea indicando que este Martin Moxa ao que vai dedicada B886 é o autor da composición seguinte, pois está na mesma liña e tamaño de letra que a rúbrica atributiva de B887:



O que asocia as pezas pode ser tamén algún aspecto léxico de resonancias literarias, explicitamente petrarquescas. Así, a presenza do sintagma *mal sen* en B145 e B146 leva ao humanista a remitir dunha á outra nas apostilas que escribe para a primeira –<mal senno petrar bō senno | ^a hic> (fol. 37r, marxe superior dereita)– e para a segunda –<Malsenno ^s> (fol. 37v, marxe superior)–⁴⁴³.

Con todo, os envíos non sempre son de tan doada identificación ao faltar unha das remisións⁴⁴⁴. Así, no fol. 37v, a confrontación con outras composicións vai matizada: <ut ^s ma uerfi piccoli> (B147). Semella (pola diferenza establecida na medida dos versos) que está comparando a estrutura desta peza coa dalgunha anterior, pero non se ve nelas un *infra*, polo que, atendendo á variada tipoloxía de apostilas que anteceden a esta, resulta complicado establecer un texto concreto como termo da comparación. Con todo, tendo en conta que a cantiga é caracterizada tamén coas notas <Cōforme rime> e <cō tornello>, moi probablemente a remisión *ut supra* teña como referente máis inmediato a peza B141, cuxas estrofas son <Dūa 9sonat cō tornel> (fol. 35v), ou, de forma máis xenérica, aquelas estruturas analizadas en 3.2.7 en que os versos do corpo estrófico teñen a mesma rima e esta cambia no refrán, con respecto ás que Colocci constata aquí as diverxencias na medida dos versos do refrán (cf. 3.4.2).

Polo que se refire ao <^s> que aparece ao final da apostila coa que se explica B403^{bis}, <Questa pā te3on | de meen roiz ^s> (fol. 89v), todo apunta a que, como se sinalou en [3.1.],

⁴⁴³ Para o interese de Colocci por este sintagma, cf. [2.4.] e [3.6.].

⁴⁴⁴ Deixamos á marxe aquí a indicación <seqt ^a> (fol. 144r, marxe dereita), porque non remite a outra cantiga, senón a continuación da copia da mesma (B670) no fol. 149r, despois dalgúns fols. en branco no cancionero, segundo se explica en [1.1.].

teña como referente a rúbrica atributiva, da man de Colocci, <Meen Rodriguiz Tenoyro> (fol. 89r), co que identifica ao <Meen rroiz> apostrofado por Juião (Bolseiro) na referida cantiga.

A ausencia dun envío cruzado a *infra* non permite localizar a remisión dese <Gradesca^ã> (fol. 96r, col. a, marxe inferior) co que Colocci destaca a forma verbal coa que comeza o refrán de B437. Con todo, o humanista atopáraa previamente no incipit de B386, ao que dirixe unha manícula, se cadra motivada pola presenza da referida forma, que subliña e reproduce (<Gradesca>) na marxe superior da col. b do fol. 87r (que comeza coa copia de B386).

Entre B636 (fol. 139r) e B666 (fol. 143v) poden verse once composicións (B636, B637, B641, B642, B643, B644, B645, B646, B649, B664, B666) para as que se fai constar así mesmo que conteñen algún elemento analizado previamente, pois tan só se sinala que son <ut^ã>. Tendo en conta que todas elas levan tamén a nota <tōnel>, podería deducirse que o elemento de confrontación segue a ser a presenza de refrán en todos os casos. Con todo, segundo Pérez Barcala (2008: 347), con este apuntamento Colocci podería estar enviando á xa comentada B565, pois todas estas cantigas comparten “la misma estructura, ya que están formadas por dísticos monorrimos y un refrán”, de xeito que “sería esta peculiaridad del texto dionisiaco [isto é, B565] la que recordaba al escribir la nota de remisión ‘ut *supra*’”, se ben B641, B642, B644, B645 comparten, ademais, con B565 o padrón das cobras alternativas, o paralelismo e o leixaprén.

No fol. 151v suscita o interese do humanista unha forma verbal cun pronome enclítico que localiza no refrán de B686, <pefamj>, pero o que quere destacar non é tanto esa combinación, que designa como *composto* noutras apostilas, senón o feito de que apareza unha forma do pronome átono para o que precedentemente localizara outra variante: <pefamī nō me et^ã me>. Así e todo, non se atopa no manuscrito ningunha anotación previa que dea conta da unión desa forma verbal con *me*⁴⁴⁵ nin un adverbio *infra* que concrete o envío, polo que non resulta doado establecer o referente do *supra*, que podería ser *moyro me* do refrán de B645 que na marxe inferior da col. b do fol. 140r suscitou o apunte <moríome>.

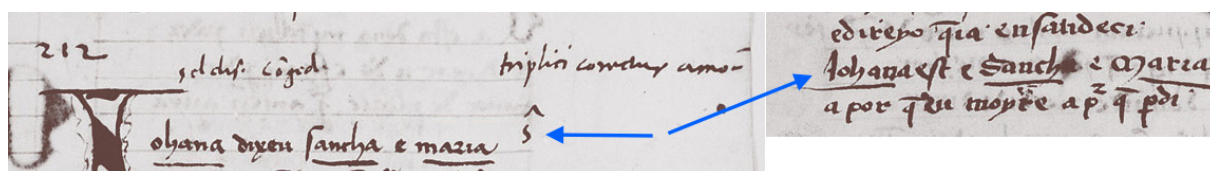
Outro tanto pode dicirse da anotación <ch̄ p mio mal uidi^ã> (fol. 183r, col. b, marxe inferior), coa que quere chamar a atención sobre a presenza no último verso da segunda cobra de B859 dunha construción que lle era familiar por Petrarca, pero para a que a remisión *infra* semella incerta ao non localizarse nos fols. posteriores un *supra* que confirme o envío. Sen desbotar outras posibilidades⁴⁴⁶, pode pensarse que o referente é, se cadra, a presenza, no v. 5 da estrofa inicial de B1089, desa mesma expresión, que suscita aí un comentario do humanista que fai explícita a conexión con Petrarca: <La fiera uoglia ch̄ p mio mal uidi> (fol. 233r, col. b, marxe inferior) (cf. [3.6.]).

⁴⁴⁵ Só rexistramos <pefamī cōposto>, no fol. 50r.

⁴⁴⁶ Véxase a nota que explica esta apostila na táboa final.

Análogas consideracións cómpre ofrecer para a apostila <Jograr^á> (fol. 264v, col. b, marxe inferior) motivada pola presenza do substantivo na rúbrica atributiva <Lopo Jograr>, da man do copista, que precede a B1248. O envío pode ir dirixido ao folio seguinte, que se inicia con B1250 precedido da mesma rúbrica, subliñada por Colocci (<Lopo iograr>), mais tamén ao fol. 291v, onde o humanista advirte a presenza dese mesmo nome no incipit de B1365 subliñándoo e reproducíndoo na marxe inferior da col. b: <Lopo Jogran> (cf. [1.2.]).

Igual que acontecía con *simile*, non sempre se comparan recursos ou procedementos compositivos, senón tamén a *materia*, que é o que quizais está sinalando un < ^á > que aparece no fol. 58r, ao lado do inicio de B212 e para o que non se ve nas composicións anteriores o correlato *infra*; a súa localización parece pretender chamar a atención (hai enriba outra apostila, que comentaremos en [3.6.] e que incide nesta hipótese) sobre os tres nomes de muller mencionados na peza⁴⁴⁷, que foran xa subliñados por Colocci en B193 (fol. 50r):



Algo semellante podería dicirse da constatación <prouēzali fon boni poeti^á>, que figura no fol. 118v, referida a B524^b: o incipit da cantiga de D. Denis di, efectivamente, <Proençaes soē mui bē trobar>, polo que a apostila podería ser unha simple tradución ao italiano dese verso, pero o *supra* que a complementa está remitindo moi probablemente ao fol. 118r, onde, na marxe inferior da col. a (lugar en que comeza a copia de B520^b) aparece unha das anotacións máis extensas, que contén tamén unha versión en italiano dos primeiros versos da composición: <In manera di prouēzal | faccio un cātar | damor .i. Come sel diſſi | Trouata da prouēzal> (cf. *infra* [3.6.]).

Caso diferente é o de <Vnisona ut hīc^á> que se le no fol. 308r para B1470. Non ofrece problemas a remisión desde o momento en que, no fol. 307v, aparecía a apostila <Vniſona cantio>. Non obstante, ambas as dúas fan referencia á mesma composición (B1470), como xa foi comentado en 3.2.7; é probable que Colocci pensase que se trataba dunha peza diferente (pese a que non a numerou como tal), porque a última tirada monorrima vai precedida dunha rúbrica –de man do copista– que a atribúe a Afonso Lopez de Baian⁴⁴⁸.

[3.6.] Colocci, en calquera caso, non se limitou a establecer semellanzas “internas” (é dicir, entre distintas composicións recollidas en B), senón que tamén buscou certas relacións entre este

⁴⁴⁷ Cf. *supra* para as notas que apuntan as analogías de contido de B213 e B214 con B212.

⁴⁴⁸ Antes do incipit, o nome do trobador figuraba no interior dunha rúbrica explicativa transcrita tamén polo copista.

corpus e as líricas occitana e italiana. Así, como foi indicado máis arriba, detívose nas cantigas B520^b e B524^b, polas referencias que D. Denis fai nelas aos trovadores provenzais e, dalgunha maneira, reconece que, á parte de que el mesmo puidese ver algún elemento que llos recordase, B520^b está deliberadamente <Trouata da prouēzal>, o que vén confirmar que existe un intento consciente de establecer vínculos estilísticos con esa primeira e moi difundida tradición lírica da que, dalgunha maneira, son herdeiros os autores galego-portugueses.

Ademais, percibe a existencia de afinidades cos seus *Siculi* (Vat. lat. 4823), pois, a carón de B41 (fol. 15r) anota <q̄1 Sicula>. Trátase dunha elaborada cantiga de amor de Osoir'Anes (*vid.* o comentario de Marcenaro 2012b: 88-89) para a que tamén destaca o uso do <verfo undenario puro> (cf. *supra* [3.3.]) que ben puido ser o que lle recordou (talvez xunto co tema e o vocabulario empregado) unha práctica habitual na escola siciliana, a pesar de que conta (á maneira italiana) como hendecasílabos o que, en realidade, son versos decasílabos de rima feminina⁴⁴⁹.

Non obstante, a remisión aos *Siculi* é aínda máis transparente na apostila que se le no fol. 84r para B368^{bis} e que tamén contén unha indicación (pouco clara no relativo ao paralelismo que establece) sobre o número de sílabas: <Xiiij fyl. et se ci fuffe una sdrucciola saria come | Rosa fresca aulētissima . quale e unifona>⁴⁵⁰; tendo en conta que considera que *Rosa fresca*⁴⁵¹ contén 16 sílabas (Vat. lat. 4817, fol. 125v), cabe pensar que esa diferenza no metro é a que o leva a precisar que, se contivese unha palabra “sdrucciola” (no final do primeiro hemistiquio?), a semellanza sería máis acaída⁴⁵².

449 É probable que, como tamén destacara Gonçalves (2006: 92-93), “la presenza di ciò che egli leggeva come endecasillabi lo portò a segnalare la convergenza con il metro più impiegato nella lirica dei poeti federiciani” (Marcenaro 2012b: 91). Este tipo de versos abundan na lírica galego-portuguesa, aínda que Colocci só os destaque aquí e en B145, porque “si deve tenere in mente che Colocci stava cominciando l’attività di annotazione marginale, ed è per questo motivo che in questo settore iniziale del codice troviamo postille che non saranno più ripetute, pur nelle medesime circostanze, lungo il prosieguo del canzoniere” (*ibidem*).

450 Aínda que, como se apuntou en 3.2.7, a indicación *unisono* é empregada por Colocci para os esquemas baseados na aplicación de *rimas continuatz*, tanto a cantiga galego-portuguesa como a peza italiana permiten ampliar o sentido de *unisono* aos casos en que varios versos consecutivos dunha composición teñen a mesma rima. En efecto, B368^{bis} non chega a ser unísona, posto que o seu esquema rimático é [aaabab]; e o *contrasto* tampouco o é (agás, coma neste caso, nos tres primeiros versos), pois usa unha secuencia de rimas [aaabb] (cf. Pérez Barcala 2008: 343). En ambas as dúas, empréganse cobras singulares e prodúcese un diálogo entre un cabaleiro e unha dona (máis breve, naturalmente, na cantiga galego-portuguesa, que só contén tres estrofas, fronte ás 32 da composición siciliana), se ben con características diversas, pois o *contrasto* ten máis que ver cunha pastorela provenzal, e B368^{bis} trata un tema pouco frecuente, o da reclusión nun convento dunha dona que declara que o seu corazón non ten intención de cumprir uns votos que lle son impostos.

451 Do aprecio de Colocci por esta composición tan particular (que utiliza como parámetro comparativo metrolóxico en varios dos seus apuntamentos para unha historia da poesía dispersos polo códice Vat. lat. 4817) dan boa conta Bianchini (2008), Spampinato Beretta (2008) e, desde outra perspectiva, Cannata (2012: 91). Esta última estudosa, ademais, rexistra no Vat. lat. 4817 ata cinco mencións do *contrasto* atribuído a Cielo d’Alcamo (fols. 125v, 127v, 128r, 165r e 171 r-v) e estima que “Colocci studiò il componimento per stabilirne il rapporto con la ritmica mediolatina prima che per il suo valore di testimonianza del siciliano antico” (2012: 49).

452 Para Bertolucci Pizzorusso (1966: 20), “Il computo delle sillabe (si tratta di un verso tronco di tredici sillabe) è esatto e l’osservazione pertinente”. *Id.*, así mesmo, Bertolucci Pizzorusso (1972: 200-201).

No fol. 115v pode lerse o que é case unha transliteración do galego ao italiano, posto que o incipit de B525 di <Atal eſtado mha duſſe ſenhor> e Colocci anota na marxe inferior da col. *a* a súa formulación en italiano: <atal ſtato miaduffe>, unha expresión que tiña que espertar nel moitas reminiscencias italianas (incluído Petrarca), pero que ten a súa orixe en Giacomo da Lentini, concretamente no v. 77 de *Madonna, dir vo voglio*⁴⁵³ (“c’Amore a tal l’adusse”), posto que ese *a tal* co significado de ‘in tale stato’, e con esa forma verbal, “sarà, almeno per tutto il Duecento, formula tipicamente lentiniana, spesso in allusione diretta” (Antonelli 2004: 602)⁴⁵⁴.

Unha das observacións máis orixinais é a que figura no fol. 58r, relativa a B212: <triplici corectus amor>, para a que, e en contra da opinión de Michaëlis (1990 [1904]: I, 216), que se preguntaba se *corectus* non sería un erro por *correptus*, ben testemuñado en latín cun complemento axente *amore*, Gonçalves (2006) propón manter a forma escollida por Colocci, co senso de ‘simul rectus’, é dicir, ‘gobernado a un mesmo tempo por un amor triple (a Johana, Sancha e Maria)’. En calquera caso, probablemente o que Gonçalves considera máis interesante da nota é a presenza das ‘tres donas’, con múltiples referentes literarios, non só nas Tres Gracias clásicas, senón tamén –e, neste caso, mesmo sobre todo– nas *Tre donne intorno al cor mi son venute* de Dante e as tres *tozas* do sirventés de Giraut de Bornelh *Lo doutz chans d’un auzel*. Se aceptamos esta interpretación, o triángulo occitano – galego-portugués – italiano (con referencias clásicas incluídas) estaría completo nunha mesma cantiga.

Boa parte dos versos ou expresións que ocasionalmente traduce ao italiano están motivadas por “poetische risonanze risvegliate nel letterato” (Bertolucci Pizzorusso 1972: 200)⁴⁵⁵, igual que algunhas palabras que subliña e copia ou traduce nas marxes sen indicacións explícitas sobre as mesmas, como *grado* / *gradezer*, *atender*⁴⁵⁶, etc. Bertolucci (*ibidem*) condensa nun exemplo significativo estas resonancias literarias:

453 Obviamente, Colocci non podía descoñecer unha peza tan significativa, que abre o cancionero Vat. lat. 3797 e que representa unha “adaptación” de *A vos, midons, voill retrain en cantan*, de Folquet de Marselha, un dos trovadores provenzais que máis lle interesaban (lémbrese o comentado a propósito do Vat. lat. 4796). Vid. o compendio de Antonelli (2004: 565-571).

454 Nesa mesma páxina, comentando o verso en cuestión, que interpreta como ‘lo ha ridotto in tale stato’, Antonelli pasa revista a unha serie de poetas que utilizaron a mesma fórmula, con especial atención a Guido Guinizzelli, che a emprega “in citazione esplicita” e a Cino da Pistoia (que retoma tamén a rima con *fusse*), e considera que tanto Cecco Angiolieri como Petrarca “potrebbero dipendere da Guinizzelli ma ricordare al contempo Giacomo”.

455 Vid. tamén Domínguez Carregal (2009), que comenta o interese literario de moitos termos que Colocci anota sen máis explicacións. Análogas apreciacións merecen para Pérez Barcala (2000: 967) algunhas apostilas do cancionero provenzal M.

456 Lembramos palabras da estudosa italiana xa reproducidas en [2.4.]: “È al lessico di Dante e del Petrarca che egli pensa quando ripetutamente annota in margine vocaboli come *grado* e composti (*B*, cc. 40r, 79v, 109v, 125v, 216r, 263v, 269r, 280r, 320r, senza contare i casi in cui è sottolineato nei testi) o *atender* nelle diverse forme (*B*, cc. 90r, 91r, 114v, 120r, 216r, 320v, tralasciando anche qui le semplici sottolineature): ce ne fa certi la coincidenza con alcune note di *M* (c. 90a *Mal mio grado*, Petr. 2’; c. 260b: *attendre*. Così Dante et Petr.); il discorso potrebbe ripetersi per *nembrar* e per gli altri termini più spesso segnalati” (Bertolucci Pizzorusso 1972: 198-199).

Alla sporádica tradución de interi versos lo guía o seu gusto de petrarquista, que avverte cada punto en tal sentido. Diante dos versos: «E sse vos prouguer o que vos direy E poyos morrer, ja mais non morrerey» (si trátase do conxecto de B 1086, que é unha variación do *refram* da mesma poesía, onde recorre a forma *de pois*), o Colocci traduce no márgen: «far questo di poi morir et non morir giamai», no que constrúe un verso propio: «ego. di poi morir *per non morir giamai*» (B, c. 230r)⁴⁵⁷.

Nin sequera é preciso, nalgúns casos, deducir que o especial interese por Petrarca está detrás de bastantes apostilas deste tipo, porque o propio Colocci o indica expresamente, como acontece nos casos seguintes:

- fol. 37r, B145: <mal fenno petrar bō fenno | i hic>⁴⁵⁸
- fol. 67v, B259: <fara meglhor petrar>⁴⁵⁹
- fol. 112v, B507: <Mi uen mal deuos .i. petra>⁴⁶⁰

En Brea (1997) destácase cómo, entre as escasas apostilas que Colocci deixou sobre V, sobresaen, precisamente, as que recordan a Petrarca, aínda que non o cite directamente. Entre elas, adquire relevo especial unha (mencionada en [2.3.]), porque é a única coincidencia clara detectada entre os dous apógrafos: no fol. 80r de V, “traduce” a expresión, que inicia V502, *En muyto andando*, como <In multo andādo> na marxe inferior da col. b, exactamente igual que fai para esta mesma cantiga (B915) na marxe superior da col. a do fol. 197r de B; pero, a maiores, no mesmo folio de V, na parte superior da col. b, introduce unha variante <allūgo andar>, que non pode por menos que lembrar o último terceto do soneto de Petrarca *L’aspettata vertù che’n voi fioriva* (Cudini 1992: nº 104): “Pandolfo mio, quest’opere son frali / *al lungo andar*, ma ‘l nostro studio è quello / che fa per fama gli uomini immortali” (a cursiva é nosa).

Noutras ocasións, unha mesma anotación pode verse en B e en V, pero resaltada en composicións diferentes, como acontece con <per mio mal uidi>, que en V remite ao incipit de V55 (fol. 2r), mentres que en B se localiza, con pequenas variantes, nos fols. 10r (B1), 66v (B256) e 183r (B859), ademais de no fol. 233r (B1089), onde a cita é máis completa: <La fiera uoglia ch̄ p mio mal uidi>, en que *la fiera voglia* substitúe o auténtico antecedente do relativo

⁴⁵⁷ Cf. [1.3.] sobre esta anotación.

⁴⁵⁸ Aínda que esta sexa a única vez que menciona explicitamente a Petrarca en relación a esta expresión, en [2.4.] tivemos ocasión de comprobar todas as aparicións da apostila *bon / mal senno*, ademais dunha que se localiza en V. Todas as ocorrencias petrarquistas de *senno* (igual que do resto de expresións que destacamos) poden localizarse en Savoca / Calderone (2011). Repárese en que o comentario é suscitado polo sintagma <mal fen> do v. 5 de B145 e en que a remisión a *infra* xustifícase pola presenza do mesmo no v. 1 da cantiga seguinte, B146, coa oportuna apostila colocciana de remisión a B145: <Malfenno^a s̄> (fol. 37v).

⁴⁵⁹ “Petrarca viene infatti evocato in relazione alle parole *fara mui melhor* del v. 26, sottolineate dall’umanista italiano, ma non troviamo infatti nessun indizio evidente nei *Rerum vulgarium fragmenta* per contestualizzare la nota colocciana (che potrebbe anche configurarsi come richiamo memoriale non necessariamente legato ad un verso preciso del *Canzoniere* petrarchesco” (Lorenzo Gradín / Marcenaro 2010: 170).

⁴⁶⁰ A falta doutras referencias máis explícitas, non deixa de estar relacionado con *per mio mal uidi* (cf. *infra*).

na cantiga (*ũa dona*). Non parece caber dúbida de que, detrás de todas estas apostilas (e tamén da variante <mirō p fuo mal p mal de fy>, do fol. 117v, referida ao refrán de B518b), está, una vez máis, unha coñecida canción de Petrarca, *Nel dolce tempo de la prima etade* (Cudini 1992: nº 23)⁴⁶¹.

Outra reminiscencia petrarquesca de V parece ser a tradución do incipit de V481 (*Per quant' eu vejo*, fol. 76v) por <per quanto io ueggio>, que evoca, dalgunha maneira, o poeta aretino cando di “quant'io ueggio m'è noia e quant'io ascolto” (v. 8 do soneto *Discolorato ài, Morte, il più bel volto* en Cudini 1992: nº 283).

De todos os modos, se admitimos a proposta de Bertolucci Pizzorusso (1966: 27-30), a referencia a Petrarca máis reiterada por Colocci sobre B é *Sel dissì*, abreviada de formas moi diversas para caracterizar case un centenar de cantigas. A remisión á canción *S'i'l dissì mai, ch'i' vegna in odio a quella* parece confirmarse no único caso en que se completa algo máis a anotación como <Sel dissì mai> (fol. 103r, B467)⁴⁶². Para a interpretación da enigmática apostila ofrecen datos complementarios as notas <q̄1 f̄im̄l ma uaria> (fol. 39r, B153), <q̄1 f̄el d̄i f̄. ma muta lantepenult̄> (fol. 51r, B199) e <In manera di prouēzal | faccio un cātār | damor .i. Come f̄el d̄i f̄i | Trouata da prouēzal> (fol. 118r, B520^b). A última nota podería estar lembrando que a canción de Petrarca é unha das que fai ‘á maneira provenzal’⁴⁶³ sen explicitar a que se refire con iso, que ben podería ser o uso de cobras unisonantes⁴⁶⁴, á vez que reconece ese modelo compositivo en B520^b (efectivamente en cobras unisonantes co esquema rimático [abbacca] e a palabra-rima *ben* no penúltimo verso). Meridiana claridade ao respecto da relación de *Sel dissì* con esa tipoloxía de cobras ofrecen os apuntamentos de Colocci para as outras dúas cantigas mencionadas, B153 e B199. Como xa se sinalou en 3.5.1, a apostila que comenta B153 pon a énfase na semellanza con B152, que o humanista caracteriza coa devandita anotación e que está organizada en cobras unisonantes; en B153, non obstante, a rima *c* é singular, polo que a apreciación de que é <q̄1 f̄im̄l ma uaria> é totalmente acertada. Pola súa parte, a nota <q̄1 f̄el d̄i f̄. ma muta lantepenult̄> parece indicar que, para equipararse á canción petrarquesca, B199 non de-

461 Referíndose a B256, Lorenzo Gradín / Marcenaro (2010: 154) destacan que “la citazione *p(er) mio mal vidi* deriva infatti dalla celebre canzone XXIII di Petrarca, *Nel dolce tempo de la prima etade (la fera voglia che per mio mal crebbe*, v. 3) e si *riferisce* ai versi 3-4 della cantiga di Queimado, in cui le parole *meu mal* sono infatti sottolineate dallo studioso jesino”.

462 A lectura é pouco segura, porque a nota aparece na parte inferior do folio (col. b) e está cortada.

463 Para a relación de *Sel dissì* co trobar provenzal, cómpre lembrar que no fol. 1r de B (que contén anotacións relativas a M) pode lerse “10 discort et omni stanza fa sel dissì” e “44 non fa come sel dissì”. *Vid.* Ferrari (1979: 55 e 56), Pérez Barcala (2008: 337-339).

464 Desde un punto de vista temático, a canción de Petrarca parece inspirada (directa ou indirectamente) no *escondit* de Bertran de Born *Ieu m'escondisc, donna, que mal no mier*, pero, cando se intentou unha primeira aproximación ao sentido da apostila seguindo esta pista (Brea 1993b), comprobouse que só unha pequena parte das cantigas sinaladas por Colocci como *Sel dissì* podían ser adscritas a esta modalidade.

bera cambiar a rima do antepenúltimo verso⁴⁶⁵, pois está, en efecto, estruturada en cobras unisonantes, pero a rima *c* –á que se asocia un *dobre* (*vi* en I, *direy* en II, *ben* en III)– é singular (a distribución das rimas é [ababcca])⁴⁶⁶.

Tal interpretación de *Sel dissì* é suxerida por Bertolucci –e aceptada por Pérez Barcala (2008: 335–340)–, para quen a apostila responde a criterios estruturais, probablemente relacionados coa rima, tendo en conta que a disposición de *S'i'l dissì mai* en cobras dobradas, pero ao mesmo tempo unisonantes (“in quanto le rime sono sempre le stesse” –Bertolucci Pizzorusso (1966: 28)–, con distinta distribución en cada par de estrofas)⁴⁶⁷, é única en todo o cancionero petrarquesco. En efecto, a romanista italiana, despois de recoñecer que non se aprecia “nessuna analogia a prima vista evidente tra la citata canzone del Petrarca ed il folto, composito gruppo delle *cantigas* così postillate dal Colocci” (1966: 27) e despois de descartar outros posibles denominadores comúns (a medida dos versos, a alternancia de versos longos e breves⁴⁶⁸, etc.), chega á conclusión de que o vínculo de confrontación pode vir dado “dalla ripetizione delle stesse rime (e, in qualche caso, rarissimo, delle assonanze, apparenti in ragione della disposizione strofica data dal codice) per tutte le strofe del componimento nonché all'interno di ognuna di esse” (*ibidem*), pois a maioría das cantigas así marcadas están organizadas en cobras unisonantes “o tendenzialmente tali” (*ibidem*)⁴⁶⁹.

Partindo do traballo de Bertolucci, Fernández Campo (2008: 437–442) levou a cabo un exhaustivo reconto que lle permitiu confirmar que, en efecto, o 83'5% das composicións de B coa indicación *Sel dissì* son unisonantes, outra porcentaxe mínima dobradas ou alternadas, e todas de mestría; pero encontrou tamén tres ocorrencias en cantigas de refrán con cobras singulares. Dado que, por outra parte, Colocci non é sistemático con esta marca (como con case ningunha outra) –pois hai, polo menos, outras cen cantigas unisonantes que non van apostiladas– e dado que na nota pasa desapercibida a presenza do pronome de primeira persoa, o investigador gale-

465 Para Marcenaro (2012a: 203) “si riferisce all'inserzione di un *rim singular* in un testo contraddistinto dall'utilizzo delle *coblas unisonans*”. Vid. tamén Pérez Barcala (2008: 337).

466 É posible que a destacar a introdución de rimas singulares, ademais da ausencia de refrán, estea destinado así mesmo o comentario colocciano para B966: <Nota ch nõ haño tornel et faño | la medefjma drã> (fol. 209r, col. a, marxe inferior). En efecto, como foi sinalado en [1.3.], mentres que as pezas que preceden inmediatamente a esta son de refrán, B966 é de mestría. E, por outro lado, se drã = *differentia* e o esquema da cantiga é [ababbcb], cabe pensar que o humanista quere indicar que as rimas *a* e *c* (esta última unha *palavra perduda*) son diferentes nas estrofas, isto é, singulares.

467 Lembra Pérez Barcala (2008: 339) que “en el texto del vate italiano se reproducen las mismas rimas en todas las estrofas, aunque alterando su posición conforme a un plan bien estudiado, que se caracteriza como *coblas doblas retrogradadas*: las rimas aparecen en el mismo orden en cada pareja de estrofas y, aunque sean las mismas, su disposición se modifica en el siguiente par”.

468 Esta alternancia “costituisce la particolarità più vistosa della canzone petrarchesca” (Bertolucci Pizzorusso: 27).

469 “Conviene subito precisare che la canzone italiana, cioè dantesca e petrarchesca, coltiva invece esclusivamente, quando non si tratti di sestine, il sistema a strofe indipendenti, *singulars*: questo per renderci conto del motivo per cui il Colocci, petrarchista in teoria e in pratica, osservi proprio un fatto tanto comune” (Bertolucci Pizzorusso 1966: 28).

go esfórzase por proporcionar unha hipótese alternativa buscando outra lectura diferente para os caracteres trazados por Colocci, que acabarían por ser <scl diss>, desenvoltos como *scilicet divisi*, que interpreta como ‘a saber, divididos (ou ‘separados’)⁴⁷⁰. Se consideramos plausible esta proposta, todo este grupo de notas deberían pasar ao apartado de “notas organizativas”, pero, no estado actual das nosas investigacións, non nos atrevemos a decantarnos abertamente por ningunha das dúas, se ben, visto o total de observacións que o humanista iesino realizou sobre B, parece menos arriscada a solución ofrecida por Bertolucci. O enorme contraste entre a súa esmagadora presenza neste cancionero e a case ausencia no resto dos códices conservados de Colocci⁴⁷¹ podería deberse ao feito de que, lembrando a Petrarca, estaba incorporando implicitamente a tradición lírica anterior a este, de modo particular a occitana.

⁴⁷⁰ “La intención significativa que Colocci quería dar con esta apostilla abreviada podría ser el de señalar aquellas composiciones sobre las que ya realizó algún tipo de cómputo de los versos, bien sea sobre el número de los mismos o el número de sílabas que contienen. Sería una especie de marca automnemónica de cara a ulteriores revisiones de los textos. Por lo tanto, no sería ésta una apostilla de referencia externa, dedicada a la colación con Petrarca, sino una de las muchas abreviaturas de uso interno que Colocci utilizó para organizar el material que tenía entre manos” (Fernández Campo 2008: 442).

⁴⁷¹ A apostila utilízase para algún textos de M (cf. n. 463) e no Vat. lat. 4823, e poida que nalgún outro lugar. *Vid.* Pérez Barcala (2008: 335-339).

3. Anotacións coloccianas

1. Anotacións sobre B

Folio	Situación ¹	Transcrición ²	Edición ³	Referente	Tipo
2v	der	<u>Nho</u>	nho	f. 3r, col. b, l. 1 e 4 <i>(de)scarnbo</i>	2.1.
		algunas	algunas	f. 3r, col. a, l. 8 <i>algūas</i>	2.3.
		outro sy	outrossi	f. 3r, col. a, l. 9 <i>out^osy</i>	2.3.
		Tenzon	tenzon	f. 3r, col. b, l. 18 <i>tēcoēs⁴</i>	3.1.
		Cadahunā	cada ūa	f. 3r, col. b, l. 24 <i>Cada bunā⁵</i>	2.3.
		os .i. li	os, idest li	f. 3r, col. a l. 21 ⁶	2.3.
3r	cen, sup	P ⁷	P		

- 1 Indícanse, segundo os casos, a columna (a/b) e as marxes (sup[erior] / inf[erior] / der[eita] / esq[erda] / cen[tral]). Non sempre é doado establecer a indicación precisa, de modo que, por exemplo, se a nota principia dentro da caixa destinada á col. b, aínda que ocupe espazo fóra dela (na marxe dereita), recóllese como “b”.
- 2 Para os criterios empregados na transcrición, remitimos a http://bernal.cirp.gal/ords/palmed/r/113/files/static/v50/criterios_transcripcion.pdf. Non sempre é doado distinguir, na caligrafía de Colocci, as letras maiúsculas das minúsculas, polo que, nalgúns casos, a nosa proposta podería ser discutida.
- 3 A edición regulariza os alógrafos que non teñen valor fonético, distingue o valor vocálico (con *u*, *i* respectivamente) do consonántico (*v*, *j*) de <u> e as distintas variantes de <i>, desenvolve as abreviaturas sen marcalo tipograficamente, etc. Engadimos en nota explicacións particulares cando se considera necesario.
- 4 Cando a palabra ou expresión, ou parte dela, está subliñada no texto, reproducése dese xeito.
- 5 Este pronome chama tamén a súa atención en V, onde o reproduce na col. a do fol. 187v (Brea 1997: 517).
- 6 Na segunda liña do cap. v da *Arte de trobar* aparecen *os trobadores*, o que lle permite identificar a forma masculina plural do artigo.
- 7 A respecto desta letra afirma Ferrari (1979: 93) que “la *p* colocciana al centro superiore della c. 3r varrà forse «poetica?»”. No folio seguinte aparece a letra Q e no 303r R. Poderíamos pensar que estes folios fosen aproveitados para formar parte deste cancionero pero que nun primeiro momento foran pensados para recibir un dos seus índices de palabras, como os que poden verse, por exemplo, no Vat. lat. 3217.

	b, inf	chama* ⁸	chaman	l. 29 <i>chamā</i>	2.2.
	b, inf	Ejtas	estas	l. 29 <i>Estas</i>	2.3.
3v	a, sup	<u>filha</u>	filha	l. 7 ^o <i>filba</i>	2.1.
	der	<u>os</u> as	os as	col. b, l. 8 ¹⁰	2.3.
4r	b, sup	Q	Q	Letra de ordenación de folios	
	b, sup	como uos dixi	como vos dixi	l. 10 <i>comou9 ia dixi</i>	2.3.
4r	a, inf	como uos dixi	como vos dixi	l. 30 <i>como vos ia dixi</i> ¹¹	2.3.
	b, inf	<u>Guisa</u>	guisa	l. 31 <i>guisa</i>	2.4.
4v	a	<u>finis</u>	finis	l. 23 <i>finis</i> ¹²	
	b	Cacephatō	cacephaton	col. a, l. 5 <i>caçefetō</i>	3.1.
	b	Fea	fea	col. a, l. 6 <i>fea</i>	2.4.
	b	error	error	col. a, l. 10 <i>eiro</i>	3.1.
	b	<u>duas</u>	duas	col. a, l. 17 <i>duas</i> ¹³	2.3.
	b	<u>vezes</u> uece	vezes - vece	col. a, l. 19 <i>vezes</i>	2.4.
	b	A . E . y . o . v .	a, e, i, o, u	col. a, l. 22 <i>A . E . y . o . v.</i> ¹⁴	
	inf esq	vide ¹	vide infra	fol. 10r	1.3.
9v	esq	<u>hora</u> .i. nuc	hora, idest nunc	fol. 10r, col. a, l. 4 <i>ora</i>	2.4.
	esq	Dia dies	dia - dies	fol. 10r, col. a, l. 8 <i>dia</i>	2.3.

8 Lese con moita dificultade na parte final, polo que a lección podería ser <chamar>.

9 A partir de aquí, e agás que se explicita o contrario, debe entenderse que o referente está no mesmo folio e columna que se indican nas celas correspondentes da mesma fila, ou ben, de ser o caso, que se aplica á cantiga da que se facilita o número que leva en B.

10 Segue recoñecendo as formas do artigo en *os trobadores* e *as cantigas*.

11 Ao non ir acompañada de ningún comentario, nesta secuencia (que tamén é posible que destaque porque fai referencia a algo tratado con anterioridade) tanto poden ser do seu interese a conxunción comparativa (para a que, no fol. 252v, observa unha variante <come>) como a forma do pronome persoal (*vid.* [2.3]) ou a forma de P1 dun perfecto forte (en [2.3.] sinalamos a atención que presta a estes paradigmas verbais).

12 Marca o final da *Arte de trobar*.

13 Se ben figura á altura desta liña, tamén podería referirse á forma que se repite dúas liñas máis abaixo, precedendo a *vezes*, pois neste segundo caso está subliñado.

14 Finaliza a *Arte de trobar* coa enumeración das vogais.

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

	der	L _{ai} x ¹	lais infra	fol. 10r, col. a, l. 13 <i>laix</i>	2.1.
	der	L _{ais} . lamēto	lais - lamento	fol. 10r, col. a, l. 2 e 13 <i>lais</i>	2.4.
	der	a a gran .i. ala grā	aa gran, idest a la ¹⁵ gran	fol. 10r, col. a, l. 3 <i>aagrā</i>	2.3.
	der	<u>nha</u>	nha	fol. 10r, col. a, l. 4 <i>(Breta)nha</i>	2.1.
	der	<u>no</u> .i. nel bis	no, idest nel, bis	fol. 10r, col. a, l. 5 <i>no</i>	2.3.
	der	<u>lhe</u> nō li	lhe, non li	fol. 10r, col. a, l. 6 <i>lbe</i>	2.3.
	der	<u>o</u> pre nō l	o *pre non l ¹⁶	fol. 10r, col. a, l. 7 <i>o</i>	2.3.
	der	<u>Feh</u>	feh	fol. 10r, col. a, l. 13 <i>fēh</i>	2.3.
10r	a, sup	Trif _{tan} Iseu .i. fotta	Tristan Iseu, idest Sotta	l. 6 <i>trif_{tā}</i> ; l. 9 <i>I_feu</i>	2.4.
	b, sup	<u>Lo</u>	lo	l. 2, <i>lo</i> ¹⁷	2.3.
	b, sup	<u>per lo mio grā mal uidi</u>	per lo mio gran mal vidi	l. 10 <i>polo meu grā mal</i> <i>uy</i>	3.6.
	der	<u>Lo</u>	lo	l. 10 <i>polo</i>	2.3.
	der	vide ³	vide supra	fol. 4v <i>vide</i> ¹⁸	1.3.
10v	esq	Mixta	mixta	ctga. 2	3.2.
	esq	o .i. lo	o, idest lo	col. a, l. 25 <i>o</i>	2.3.
	esq	sel di _{ssi}	sel dissi ¹⁹	ctga. 3	3.6.
	a, inf	o .i. lo alla greca	o, idest lo, alla greca	nota da marxe esq	2.3.
	a, inf	ballata	ballata	l. 22 <i>bayladas</i>	3.1.

15 Respectamos as “irregularidades” de Colocci, que neste caso percibe a contracción de preposición e artigo, pero non emprega a variante *alla*, polo que optamos por escribir os dous elementos sen unilos.

16 Referirase a *o padre*? E a observación <nō l> estará chamando a atención sobre a forma do artigo, que, como foi visto en notas anteriores, non é *lo*, senón *o*, sen *l*?

17 Parece referirse ao <Maislo> que inicia a liña, sen decatarse de que, despois dun espazo, segue <o>, que hai que unir a <lo> para compoñer *Mais loo*, onde *loo* é a P1 do Pres. de *loar*. De todos os modos, tamén podería chamar a atención sobre o <(po)lo> da l. 9, aínda que a este fai unha chamada directa repetíndoo, á mesma altura, na marxe dereita.

18 Está á altura do inicio dunha versión diferente da rúbrica do segundo *lai*.

19 Se, como propón Bertolucci Pizzorusso (1966: 27-30), fai referencia á celebre canción de Petrarca, sería máis axeitado editar *Se'l dissi* (e, talvez, máis correcto *S'i'l dissi*). En calquera caso, e dado que a nota se repite con certa frecuencia, adoptaremos convencionalmente, para todas as ocorrencias, esta lectura.

	a, inf	Desleal	desleal	l. 30 <i>deſleal</i>	2.4.
	b, sup	ual	val	l. 2 <i>ual</i> ²⁰	2.4.
	b, inf	Geneura	Genevra	l. 31 <i>geneũ</i>	2.4.
	b, inf	oy mays	oimais	l. 35 <i>oy mays</i>	2.3.
11r	esq	sel diſsi	sel diſsi	ctga. 6	3.6.
	a, inf	Mi nō ual . nō mi ual	mi non val – non mi val	l. 17 <i>mi non ual</i>	2.3.
	der	Guarir	guarir	col. b, l. 9 <i>guarir</i>	2.4.
	der	Textura	textura	ctga. 7	3.2.
11v	esq	sel diſsi	sel diſsi	ctga. 8	3.6.
13v	inf, cen	a	a	sinatura de caderno	
14r	esq	sel diſ	sel diſsi	ctga. 37	3.6.
	der	sel diſ	sel diſsi	ctga. 38	3.6.
14v	sup	le due ſtāze acōda el fin	le due stanze accorda ²¹ el fin	ctga. 39	3.2.
	der	sel diſ	sel diſsi	ctga. 40	3.6.
15r	esq	sel diſs	sel diſsi	ctga. 41	3.6.
	esq	q̄i Sicula ²²	quasi Sicula	ctga. 41	3.6.
	a, inf	verfo undenario puro	verso undenario puro	ctga. 41	3.3.
22r	der	Due ſtātie	due stantie	ctga. 82	3.2.
22v	esq	sel diſsi	sel diſsi	ctga. 83	3.6.
	der	<u>Intercalar</u>	intercalare ²³	ctga. 84	3.2.
23r	sup, esq	sel diſs	sel diſsi	ctga. 85	3.6.
	esq	seldiſ ²⁴	sel diſsi	ctga. 86	3.6.

20 Resulta case ilexible a causa dun traspaso do verso do folio.

21 Tanto neste caso coma noutros que seguen, posiblemente habería que reconstruír a P6 (*accordano*), pero, posto que non sempre está clara a construción sintáctica, e tampouco temos a certeza de qué variante morfolóxica pretendía usar Colocci nalgúns casos, optamos por respectar as formas como aparecen, agás cando hai unha abreviatura que admita ese desenvolvemento.

22 Está escrito en sentido vertical, e cortado na marxe, polo que a lección non é segura. Podería tamén ser *Siculi*.

23 Nos casos en que logramos identificar unha abreviatura, ou está escrito de forma completa, editamos *intercalare*; nos demais, respectamos a forma empregada por Colocci (*intercalare*).

24 O <s> inicial está medio borrado, polo que resulta de difícil lectura.

23v	sup	*foluj ²⁵			1.1.
	esq	sel dij	sel dissi	ctga. 88	3.6.
	der	Due ftāze ī fine	due stanze in fine	ctga. 89	3.2.
	inf, der	sey meu	seim'eu	reclamo	1.5.
	inf, cen	b ²⁶	b	sinatura de caderno	
24r	esq	lult ^o itercal . e di .9. syllab ²⁷	l'ultimo intercalar, e di 9 sillabe	ctga. 90	3.2. 3.3.
24v	a	le due cō le due accōd q̄i <u>strophe et antistrophe</u>	le due con le due *accorda ²⁸ , quasi strophe et antistrophe	ctga. 92	3.2.
	b	le due cō le due et q̄i cōgedo . q̄i <u>epodo</u>	le due con le due, et quasi congedo, quasi epodo	ctga. 93	3.2.
25r	a	8 jyll le due cō le due senza epodo	8 sillabe, le due con le due, senza epodo	ctga. 94	3.2. 3.3.
	b, sup	<u>amerei</u>	amerei	1. 2 <i>amér</i> ²⁹	2.3.
	b	sel difsi	sel dissi	ctga. 95	3.6.
25v	a	sel difsi et lult ^a parola del p̄ uerfo r̄plica	sel dissi, et l'ultima parola del primo verso replica	ctga. 96	3.4. 3.6.

25 A lección é dubidosa, porque a anotación está cortada por enriba, e non atopamos un referente claro no folio para explicala. De todos os modos, parece estar relacionada coas indicacións que figuran –tamén na marxe superior– nos folios 54v e 55v, se ben, en ambos os dous casos, a problemática forma vai precedida polo adverbio de negación. É probable que a clave explicativa a proporcione a aparición do que parece ser a mesma palabra (e coa mesma situación) no fol. 13v, e que Ferrari propón ler como “Soluti” (admitindo tamén que puidese ser “solutis” ou “solutum”): dado que figura en relación cunha serie de pagos aos copistas, a estudosa italiana propón varias interpretacións posibles, pero parece decantarse pola de que “rappresenti un pro-memoria personale di Colocci, il quale, in calce ai fascicoli che si venivano via via accumulando, annotava: «[fin qui] ho pagato, non ho pagato»” (Ferrari 1979: 41-42, n. 29).

26 A letra esta cortada na súa parte inferior.

27 Esta nota, ao igual que outras que non sempre sinalamos, parece escrita en dous momentos distintos (<lult^o itercal> <e di .9. syllab>), o que viría confirmar que Colocci traballou con B en varias ocasións, quizais buscando cousas diferentes en cada unha delas.

28 Dado que a forma empregada por Colocci non está completa, podería equivaler así mesmo a *accorde*, ou incluso *accordano*. Advirtase tamén cómo aquí emprega <cc>, a diferenza do caso visto no fol. 14v (lembramos que as apostilas que deixou en B son notas de traballo, escritas en momentos diferentes, e que non foron sometidas por el a unha revisión escriptográfica).

29 Cabe pensar que desenvolve a abreviatura identificando a forma galega cunha italiana, ou ben que está dando a equivalencia nesta lingua. En calquera caso, como amosan outras anotacións, interprétaa como condicional (o que sería en italiano). *Vid.* ao respecto o comentado en [2.3.]

	b	sel diſsı̄ simil ut ð̄	sel dissi, simil ³⁰ ut supra	ctga. 97	3.6. 3.5.
26r	sup, esq	simile ledue alle due	simile, le due alle due	ctga. 98	3.5. 3.2.
	a	La prima et lult ^a et ledue di mezo	la prima et l'ultima, et le due di mezo	ctga. 99	3.2.
	b	ad due	ad due	ctga. 100	3.2.
26v	a	sel diſsi	sel dissi	ctga. 101	3.6.
27r	esq	Tornel ð̄ 129 104	tornel, infra 129 104 ³¹	ctga. 103	3.2. 3.5.
	der	Tornell	tornello ³²	ctga. 104 ³³	3.2.
	b, inf	Martin Gil	Martin Gil	l. 13 <u>martim gil</u>	1.2.
	b, inf	Iocosa	jocosa	ctga. 104 ³⁴	3.1.
28r	a	ad due	ad due	ctga. 108	3.2.
	b	ad due et replica le parole	ad due, et replica le parole	ctga. 109	3.4. 3.2.
28v	a	sel diſsı̄	sel dissi	ctga. 110	3.6.
	b	ad due	ad due	ctga. 111	3.2.
	b	ad due	ad due	ctga. 112	3.2.
29r	a	ad due	ad due	ctga. 113	3.2.
	b	ad due	ad due	ctga. 114	3.2.
29v	a	ad due	ad due	ctga. 115	3.2.

30 Procedemos aquí igual que noutros casos (non sempre indicados especificamente): probablemente, habería que editar *simile*, pero non sabemos se Colocci pretendía distinguir dalgún xeito *simil* / *simile* ou se trata dunha vacilación máis, polo que se respecta a forma empregada por el.

31 O nº 104 está escrito debaixo de 129, probablemente porque, despois de poñer a primeira referencia –relativa á cantiga 103–, decátase de que a composición seguinte (104) tamén é unha *cantiga de refrán*.

32 Dado que Colocci parece empregar indistintamente a forma abreviada *tornel* e a plena *tornello*, respectamos en cada caso a variante presente; se escribe <tornell>, desenvolvémolo en *tornello* e, cando aparece simplemente <tor>, en *tornel*. Bertolucci (1966: 20–21) chama a atención sobre o uso peculiar desta voz en lugar do esperable *ritornello*. Aínda que o repaso que fai sobre tratados anteriores e contemporáneos ao noso humanista (*vid.* apartado [3.2.]) parece indicar que o *ritornello* é máis ben un elemento de peche, atopa polo menos un caso en que está marcado como tal “un verso ripetuto senza variazioni alla fine di ogni stanza nonché alla fine del congedo, e che è un endecasillabo rimante con l'ultimo verso di ogni strofa, anch'esso endecasillabo” (*ibidem*: 24).

33 A apostila está, precisamente, á altura do refrán, como confirmando o que acabamos de indicar.

34 O tono da composición difire, efectivamente das anteriores; cf. [3.1.].

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

	b	sel dij	sel dissi	ctga. 116	3.6.
30r	a	sel dij	sel dissi	ctga. 117	3.6.
	b	ad due	ad due	ctga. 119 ³⁵	3.2.
30v	a	strophe sola	strophe sola	ctga. 118 ³⁶	3.2.
	b	ad due	ad due	ctga. 120	3.2.
31r	a	ad .2.	ad 2	ctga. 121	3.2.
	b	ad .2.	ad 2	ctga. 123	3.2.
31v	a	ad .2.	ad 2	ctga. 124	3.2.
32r	a	sel difs. et replica laparola sig ^{or}	sel dissi, et replica la parola signor	ctga. 126	3.6. 3.4.
	b	strophe	strophe	ctga. 127 ³⁷	3.2.
	der	Diftroph	distrophe	ctga. 127 ³⁸	3.2.
	b	Monoftr ³⁹	monostrophe	ctga. 128	3.2.
	der	Monoftr	monostrophe	ctga. 128	3.2.
32v	a	ad .2. cō tornel	ad 2, con tornel	ctga. 129	3.2.
	esq	Tornel § 103	tornel, supra 103	ctga. 129	3.2. 3.5.
	b, sup	dodecafyl	dodecasillabo	ctga. 130	3.3.
	b	ad .2. replic cō epod	ad 2, replica con epodo	ctga. 131	3.2. 3.4.
33r	b, sup	Stanza di dui uerfi et tōnel	stanza di dui versi et tornel	ctga. 132	3.2.
	b	replic . le parol	replica le parole	ctga. 133	3.4.

35 Colocci parece cometer aquí un erro na numeración das cantigas: 117 – 119 – 118 – 120. Non obstante, a confrontación coa secuencia presente en A 24-27 induce a pensar que se produciu un erro con respecto ao modelo na colocación dos textos en B. e que el pretende corrixila por medio desta aparente alteración nos números correspondentes e con esa marca en forma de cuña entre as cantigas 117 e 119 que dá conta da omisión de B118.

36 Contén só dúas estrofas unisonantes, polo que parece que, aplicándolle o sistema métrico clásico ao que fai referencia tamén noutras apostilas, estas constituirían a *strophe* (é dicir, faltarían a *antistrophe* e o *epodo*). Cf. o comentado en [3.2.].

37 A estrutura é a mesma que na ctga. 118.

38 A anotación anterior está enriba do íncipit, e esta á altura do primeiro verso. Probablemente haxa que poñer ambas as dúas en relación coas que se refiren á composición seguinte (dispostas do mesmo xeito, unha antes do íncipit e a segunda á dereita do verso 1): nas dúas existe só *strophe*, pero a da 127 está constituída por dúas cobras, mentres que a 128 só ten unha.

39 O último carácter pode ser un <o> ou un <e> esborrachado.

33v	a	stāza di .9. uerfi ha epod	stanza di 9 versi, ha epodo	ctga. 134	3.2.
	b	stroph. antifr. et loco epod	strophe, antistrophe et longo ⁴⁰ epodo	ctga. 135 ⁴¹	3.2.
	b	difcor	discor	ctga. 135	3.1.
	b, inf	difcor	discor	ctga. 135	3.1.
34r	a, inf	Difcor	discor	ctga. 135	3.1.
	der	Tornel	tornel	ctga. 136	3.2.
34v	der	Xij fyll	XII sillabe	ctga 137	3.3.
35v	a, sup	Xiiij fyllab cō tōnel . dūa ḡfonātia	XIII sillabe con tornel. D'una consonantia	ctga. 140	3.3. 3.2. 3.4.
	esq	Tornel	tornel	ctga. 140	3.2.
	a	Dūa ḡfonāt ^a cō tornel	d'una consonantia, con tornel	ctga. 141	3.2. 3.4.
	esq	Tornel	tornel	ctga. 141	3.2.
	inf, der	pero nō fui	pero non fui	reclamo	1.5.
	inf, cen	C ⁴²	C	sinatura de caderno	
36r	b, sup	en guisa	en guisa	l. 14 <i>ē guifa</i>	2.4.
	der	ego <u>manera</u>	ego, manera	col. b, l. 4 <i>mañra</i>	1.3.
	der	<u>Tenzō</u>	tenzon	ctga. 144	3.1.
	der	alle .2. et epod	alle 2, et epodo	ctga. 144	3.2.
	b, inf	Jograr Joc	jograr - jocularis ⁴³	l. 14, <i>Iograr</i>	2.4.
36v	esq	Cōgedo et rīpiglia li .3. ult' della stāza	congedo, et ripiglia li 3 ultimi della stanza	ctga. 144	3.2.
	inf, der	cuidaua	cuidava	reclamo	1.5.
	inf, der	<i>A mha senhor a tanto</i>	<i>A mia senhor a tanto</i>	reclamo ⁴⁴	1.5.

40 Vid. a explicación facilitada en 3.2.5. para esta interpretación.

41 Esta composición presenta unha estrutura e disposición certamente complexas e orixinais; cf. [3.1.].

42 A letra esta cortada na súa parte inferior.

43 Ou *Jocular(e)*? Cf. a nota do fol. 187v e os comentarios do apartado [2.4.].

44 O fol. 87r comenza por *Amba senhor a tanto*, o que induce a supoñer que Colocci pensara primeiro que o caderno que debía seguir a este é o que empeza (?) no fol. 87, e logo decatouse do seu erro e corrixiu o reclamo. En calquera caso, debeu de producirse algún problema no proceso de copia, porque a cantiga que comeza por <Cuidaua> está na col. b do fol 37r, xa que na col. a e as primeiras liñas da b reproducírase outro texto, que figura riscado de arriba abaixo (véxase,

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

37r	sup, der	<u>mal fenno</u> petrar bō fenno i hic	mal senno, Petrarca, bon senno infra hic	col b, l. 13 <i>m al fen;</i> fol. 37v (para <i>infra</i>)	3.6. 2.4.
	der	<u>Xifyl</u>	xī sillabe	ctga. 145	3.3.
37v	sup	<u>Malfenno</u> ^ā	mal senno supra	col. a, l. 8 <i>mal fē⁴⁵</i> ; fol. 37r (para <i>supra</i>)	3.6. 2.4.
	sup	<u>Folia</u>	folia	col. a, l. 13 <i>folia</i>	2.4.
	a	Strophe due et cōgedo la 2 ^a p antistrophe	strophe due et congedo, la 2 ^a per antistrophe	ctga. 146	3.2.
	a, inf	Gradezer	gradezer	l. 34 <i>gradezer</i>	2.4.
	b, sup	Cōforme ⁴⁶ rime cō tornello ut ^ā ma uerfi piccoli	conforme rime con tornello ut supra, ma versi piccoli	ctga. 147	3.2. 3.4. 3.5.
	der	<u>Tornel</u>	tornel	ctga. 147	3.2.
	inf, der	q̄ cuidi	que cuidi	reclamo	1.5.
38r	a, sup	<u>Dejeiare</u>	desejare	l. 3 <i>deseiādo</i>	2.4.
	a, sup	<u>Cambhar</u>	cambiar	l. 13 <i>cābhar⁴⁷</i>	2.4.
	a	Cō tornel	con tornel	ctga. 149	3.2.
	b, sup	simile	simile	ctga. 150	3.5.
38v	inf, der	Pero q̄ punhen	Pero que punh'en	reclamo	1.5.
	inf, cen	D	D	sinatura de caderno	
39r	a, sup	ad .2. <u>epodo</u>	ad 2, <u>epodo</u>	ctga. 151	3.2.
	b, sup	Sel dijsi	sel dissi	ctga. 152	3.6.
	b	q̄i simil ma uaria	quasi simil, ma varia	ctga. 153	3.5. 3.2. 3.6.
39v	a	cōgedo	congedo	ctga. 154	3.2.
	b	Sel dijs	sel dissi	ctga. 155	3.6.
40r	a	Sel dijs	sel dissi	ctga. 156	3.6.

ao respecto, o apartado [1.1.]). Tanto para este reclamo como para o que figura no fol. 37v, cf. Ferrari (1979: 97-102), así como as precisións de Gonçalves (1983).

45 A lección non é segura; podería ser <fem>?

46 Non está claro se a última letra desta palabra é <e> ou <a>, pero calquera das dúas tería sentido.

47 Podería talvez poñerse en relación con unha anotación que figura en M: “Camiar Itali cambiar .toscani. cangiar(e) .1.” (*apud* Pérez Barcala 2007: 93).

	a, inf	bō grado	bon grado	l. 34 <i>bon gradamor</i>	2.4.
40v	a	Interzata p̄ et ult ^a	interzata prima et ultima	ctga. 158	3.4.
	b	sel dij cō tornelli du	sel dissi, con tornelli dui ⁴⁸	ctga. 159	3.6. 3.2.
	b, inf	<u>nembrar</u>	nembrar	l. 26 <i>nembra</i>	2.4.
41r	esq	Epodi .2.	epodi 2	ctga. 159	3.2.
	esq	epod .2.	epodi 2	ctga. 159	3.2.
	a	ad due	ad due	ctga. 160	3.2.
	b	sel dij	sel dissi	ctga. 161	3.6.
41v	a	replica Sig ^{or} p̄ tutto . epod	replica Signor per tutto, epodo	ctga. 162	3.2. 3.4.
	b	Simile ma nō replica	simile, ma non replica	ctga. 163	3.5. 3.2. 3.4.
42v	b, sup	ad 2. cōgedo	ad 2, congedo	ctga. 167	3.2.
43r	esq	Tornell	tornello	ctga. 167 ^{bis}	3.2.
	a	nō h̄t ftroph.	non habet strophe	ctga. 168 ⁴⁹	3.2.
	a	ad .2.	ad 2	ctga. 169	3.2.
	a, inf	<u>Atal</u>	atal	l. 32 <i>atal</i>	2.3.
	b	Cō epodo	con epodo	ctga. 170	3.2.
	b, inf	<u>uagliami</u> ⁵⁰	vagliami	l. 40 <i>ualbamj</i>	2.3.
	b, inf	bon fen ⁵¹	bon sen	l. 40 <i>bon fen</i>	2.4.
43v	b, sup	sel dij	sel dissi	ctga. 171	3.6.
	b	tre ftāze	tre stanze	ctga. 172	3.2.
44r	a, sup	uarra	varra	l. 4 <i>ualrra</i>	2.3.

48 O que ten, en realidade, son dúas *findas*; cf. [3.2.].

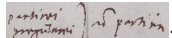
49 A cantiga presenta unha única cobra. Se a lectura da apostila é correcta e a comparamos con outras anteriores de Colocci que fan referencia ás partes dun poema cantado, dá a impresión de que considera que esta cobra non pode constituir a *strophe*, sexa porque esperaría que tivese polo menos unha máis (aínda que, antes –no fol. 32r–, detectara unha *monostrophe*), sexa porque, por motivos que se nos escapan, preferise considerar que pertence máis ben a unha das outras dúas divisións (*antistrophe* ou *epodo*), pero non indica a cal; cf. [3.2.].

50 O <i> que debe de seguir a secuencia <gl> é case inapreciable.

51 O <n> está un pouco borroso, e podería ser <m> ou ben <nn>, feito que permitiría editalo como “bon senno”. Está recordando novamente a Petrarca, como dá a entender a nota do fol. 37r (cf. [3.6.]).

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

	a	Due ftāze ad .2.	due stanze, ad 2	ctga. 173	3.2.
	a, inf	<u>Ro/uy Gomez</u> de breteyros	Ro/ui Gomez de Breteiros	ls. 21-22	1.2.
	der	Noua textura	nova textura	ctga. 174	3.2.
44v	a	cō tornello	con tornello	ctga. 176	3.2.
	b	cō tornel	con tornel	ctga. 177	3.2.
45r	a, sup	simile	simile	ctga. 178	3.5.
	a	lōgo tornello	longo tornello	ctga. 179	3.2.
	b	ad .2.	ad 2	ctga. 180	3.2.
	b, inf	partirei pregūtarei } nō partiria ⁵²	partirei, preguntarei } non partiria ⁵³	l. 38 <i>p̄irei</i> ; l. 39 <i>p̄gūtarei</i>	2.3.
45v	b	una ftāza	una stanza	ctga. 182	3.2.
	b, inf	Farei <u>Sarei</u> ⁵⁴	farei sarei	l. 30 e 38 <i>farey</i> ⁵⁵	2.3.
46r	a	tornel	tornel	ctga. 184	3.2.
	b	vna ftanza	una stanza	ctga. 186	3.2.
46v	a, sup	<u>dizetemi</u> mi 9pofto	dizetemi, mi composto	l. 6 <i>dizedem</i> ⁵⁶	2.3.
	a, sup	Tornello	tornello	ctga. 187	3.2.
	a	Tornell	tornello	ctga. 188	3.2.
	b	<u>sel dij . tornell</u>	sel dissi, tornello	ctga. 189	3.6. 3.2.
47r	b, sup	<u>sera</u> nō fara	sera, non sara	l. 8 <i>sera</i>	2.3.
	b	tornel	tornel	ctga. 182 ^a	3.2.
47v	a	tornel	tornel	ctga. 183 ^a	3.2.
	b	Tornel	tornel	ctga. 184 ^a	3.2.
48r	a, sup	<u>Trar mal</u>	trar mal	l. 8 <i>trager tā mal</i>	2.4.
	a	tornel	tornel	ctga. 185 ^a	3.2.

52 Coas marcas introducidas, pretendemos sinalar que a disposición da nota é .

53 Colocci parece confundir as desinencias de futuro (-rei) coas do condicional (-ria); véxase o comentado en [2.3.].

54 Están en dúas liñas, unidos por un trazo vertical. Acontece algo semellante nalgúns outros casos nos que non se fai constar expresamente.

55 A forma é sempre <farey> (última palabra do primeiro verso do refrán, copiado completo nas dúas cobras iniciais), pero na liña 38 o <f> podería confundirse con un <f>.

56 Ao ser a primeira palabra do verso do refrán aparece nas catro cobras da peza.

	a	ad .2.	ad 2	ctga. 186 ^a	3.2.
48v	a	Cōgedo	congedo	ctga. 188 ^a	3.2.
	b	ad .2. cōgedo	ad 2, congedo	ctga. 189 ^a	3.2.
	inf, der	Eben fey	E ben sei	reclamo	1.5.
49r	a	vniforme 9gedo	uniforme congedo	ctga. 190	3.2.
	b	ogni stanza tutta uni 9sona et tre stanze ha tre cōgedi singula *fīguli vj ⁵⁷	ogni stanza tutta uniconsona, et tre stanza ha tre congedi ⁵⁸ singula, singuli versi	ctga. 191	3.4. 3.2.
49v	a	cōgedo	congedo	ctga. 192	3.2.
	b	sel dij. cō 9gedo	sel dissi, con congedo	ctga. 193	3.6. 3.2.
50r	a	tornel	tornel	ctga. 194	3.2.
	b	ad .2. Tornel	ad 2, tornel	ctga. 195	3.2.
	b, inf	pefami cōpofto	pesami, composto	l. 24 <i>Pejam</i> ⁵⁹	2.3.
50v	a	ad .2.	ad 2	ctga. 196	3.2.
	b	due cōfone et uno epodo	due consone, et uno epodo	ctga. 197	3.2.
51r	a	Laparola p̄ cō lult̄ ī ogni stāza nō equoca	la parola prima con l'ultima in ogni stanza non equivoca	ctga. 198 ⁶⁰	3.4.
	b, sup	q̄i fel dij. ma muta lantepenult̄	quasi sel dissi, ma muta l'antepenultima	ctga. 199	3.6.
54v	sup	Nō *folmj ⁶¹			1.1.

57 Michaëlis (1990 [1904]: I, 186) interpretou “singula si(n)gule”, pero pensamos que deben de ser dúas palabras as que seguen a “singula”, aínda que se len con moita dificultade e están cortadas na marxe, polo que podería estar escrita outra cousa. Pérez Barcala (2001: 64, n. 34) propón unha lectura “singula singule v(irtuo)sa”, e comenta que “la anotación posee un interés añadido, pues el texto en cuestión es, además, uno de los dos únicos ejemplares donde el artificio del *dobre* es llevado también hasta la *finda*, condición exigida por la *Poética* pero no siempre respetada en los textos” (*ibidem*: 65).

58 As tres findas son identificadas polo humanista, que as numera con cifras arábicas á esquerda de cada unha delas: <1>, <2>, <3>.

59 Ao tratarse da primeira palabra do refrán, repítese nas demais estrofas.

60 “Colocci quiere dejar nuevamente constancia de que la palabra en rima en los versos primero y último de cada *cobra* son idénticas, aunque nuevamente difieren de estrofa en estrofa: *vi* (estr. i), *ben* (estr. ii) y *já* (estr. iii)” (Pérez Barcala 2001: 66).

61 É unha nota moi similar á que figura no fol. 23v, difícil de ler e de interpretar. Véxase, de todos os modos, o indicado a propósito do fol. 23v.

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

	inf, der	Meus amig	Meus amigos	reclamo ⁶²	1.5.
	inf, cen	F	F	sinatura de caderno	
55v	sup	nō *folutj ⁶³			1.1.
56r	a, sup	ad .2. et cōgedo	ad due, et congedo	ctga. 200	3.2.
	b	Sel dif	sel dissi	ctga. 201	3.6.
	b	Le .2. p'me ⁶⁴ 9corde la .3. et 4 varia Cōgedo cō rime p'	le 2 prime concorde, la 3 et 4 varia. Congedo, con rime proprie	ctga. 202	3.2.
56v	b, sup	due 9forme una nō	due conforme, una non	ctga. 203	3.2. 3.4.
	b, inf	<u>venho</u> vegno nō vengo	venho – vegno, non vengo	l. 29 <u>uenhou9</u>	2.3.
	b, inf	vegnouos .i. ui . vengoui	vegnovos, idest vi, vengovi	l. 29 <u>uenhou9</u>	2.3.
57r	a	Sel dif	sel dissi	ctga. 205	3.6.
	a	Tornel	tornel	ctga. 205	3.2.
	a, inf	Trageme	trageme	l. 21 <u>etragemen</u>	2.3. 2.4.
	b	Sel difsi	sel dissi	ctga. 207	3.6.
57v	sup	vos .i. ui	vos, idest vi	col. a, l. 10 <u>u2</u>	2.3.
	a	ad .2. Congedo	ad 2, congedo	ctga. 208	3.2.
58r	a	vna ftāza	una stanza	ctga. 210	3.2.
	a	due fimile et una no	due simile et una no	ctga. 211	3.2.
	b	sel dif. cōgedo	sel dissi, congedo	ctga. 212	3.6. 3.2.
	der	triplici corectus amoī	triplici correctus amore	ctga. 212	3.6.
	der	ᶜ	supra	col. b, l. 11 ⁶⁵	3.5.
	b, inf	<u>Todas tres</u> tutte et tre	todas tres – tutte et tre	l. 21 <u>todas tres</u>	2.3.

⁶² En realidade, neste caso, o reclamo fai referencia ao fol. 56r, porque o 55 está en branco (como, por outra parte, o estaban os anteriores a partir do 51v).

⁶³ Case idéntico ao anterior do fol. 54v, se ben aquí parece lerse <foluti>, pero con moitas dúbidas. Cf. os comentarios relativos ao fol. 23v.

⁶⁴ Transcribimos a abreviatura de *pri* malia non estarmos seguros de que a pequena mancha que hai sobre o <p> poida ser unha letra voada.

⁶⁵ Sinala os tres nomes que xa apareceran antes, na ctga. 193 (fol. 50r).

58v	esq	Spiccato dalult [†]	spiccato da l'ultima	ctga. 212	3.2.
	a	Simile et fimil materia fēza tōnel	simile et simil materia, senza tornel	ctga. 213	3.5. 3.2.
	b	<u>simel materia simile</u>	simel materia, simile	ctga. 214	3.5.
59r	a	ad .2. 9gedo	ad 2, congedo	ctga. 216	3.2.
	b	Tornel	tornel	ctga. 217	3.2.
	b, inf	<u>Ca</u> .i. che	ca, idest che	l. 38 <i>Ca</i> ⁶⁶	2.3.
59v	a	Torne	tornel	ctga. 218	3.2.
	b, sup	<u>Mentre</u>	mentre	l. 2 <i>Mentre</i>	2.3.
	b, sup	ad .2.	ad 2	ctga. 219	3.2.
60r	a, sup	Sel dif	sel dissi	ctga. 220	3.6.
	b	Cōged ⁶⁷	congedo	ctga. 221	3.2.
	b	vno uerfo ī fine stātie ītercalār	uno verso in fine stantie - intercalare	ctga. 222	3.2.
60v	a	Sel diffi et dui 9gedi ⁶⁸	sel dissi, et dui congedi	ctga. 223	3.2. 3.6.
	b	vn uēfo ītercalār	un verso intercalare	ctga. 224	3.2.
61r	a, sup	Tornel	tornel	ctga. 225	3.2.
	a	tornel	tornel	ctga. 226	3.2.
	a, inf	<u>oufo</u> audeo <u>falar</u> parlar	ouso – audeo, falar - parlar	l. 35 <i>oufo falar</i>	2.4. 2.2.
	b	cōgedo	congedo	ctga. 227	3.2.
61v	a	tornel	tornel	ctga. 228	3.2.
	a	Sel dif cōgedo	sel dissi, congedo	ctga. 229	3.6. 3.2.
	b	Sel dif	sel dissi	ctga. 230	3.6.
62r	a	cōgedo	congedo	ctga. 231	3.2.

⁶⁶ Ao ser a primeira palabra do refrán, repítese en todas as estrofas.

⁶⁷ A nota está situada enriba da segunda cobra de B221 e non, como de costume, enriba do incipit ou, tratándose de *congedo*, ao lado da finda.

⁶⁸ Neste caso, Colocci non numera as dúas findas, pero “el copista transcribió *finda* junto al inicio de cada una de ellas, probablemente inducido por dos notas marginales contenidas en el modelo que trasladaba; de hecho, [...], las palabras no aparecen integradas en el texto, sino que fueron dispuestas en el margen” (González 2020: 850).

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

	b	sel dif	sel dissi	ctga. 232	3.6.
62v	a	due p'me et 9gedo	due prime et congedo	ctga. 233	3.2.
	b	sel dif cō uno uerfo p Congedo	sel dissi, con uno verso per congedo	ctga. 234	3.6. 3.2.
	b	Stroph ant . cōg	strophe, antistrophe, congedo ⁶⁹	ctga. 235	3.2.
63r	a	Sel dif	sel dissi	ctga. 236	3.6.
	b	Strop. antiſt. cōg	strophe, antistrophe, congedo	ctga. 237	3.2.
	b, inf	<u>vengoui</u> rogar	vengovi rogar	l. 33 <i>uenhou9 eu rogar</i>	2.3.
63v	a	2. ſtāze ſine cōged. cō tornel	2 stanze sine congedo, con tornel	ctga. 238 ^{bis}	3.2.
	a	dui uerfi et uno tornel	dui versi et uno tornel	ctga. 239	3.2.
	b	lōgo tornel	longo tornel	ctga. 241	3.2.
64r	b, sup	signor feminino	signor feminino	l. 18 <i>Senbor genta</i>	2.3.
	b	vna ſtāza	una stanza	ctga. 244	3.2.
	b, inf	<u>In</u> guiſa tal	in guisa tal	l. 19, <i>emguiſa tal</i>	2.4.
	b, inf	<u>FRor</u> fior ⁷⁰	fror - fior	l. 24 <i>fror</i>	2.4. 2.2.
64v	b, sup	Tornel	tornel	ctga. 246 ^{bis}	3.2.
	b	Sel diſſi	sel dissi	ctga. 247	3.6.
65r	a	torn	tornel	ctga. 248	3.2.
	b, sup	tornel	tornel	ctga. 249	3.2.
	der	cōgedo	congedo	ctga. 250	3.2.
65v	a	cōgedo	congedo	ctga. 251	3.2.
	b	cōged	congedo	ctga. 252	3.2.
66r	esq	Spiccato	spiccato	ctga. 252	3.2.
	b	Sel diſſi dui 9gedi ſpiccatj	sel dissi, dui congedi spiccati	ctga. 254	3.6. 3.2.
66v	a	cōged ſpicc	congedo spiccato	ctga. 255	3.2.

⁶⁹ A non ser que a nosa proposta de lectura non sexa correcta, non se detecta ningún indicio da existencia de finda, polo que *congedo* debe de ter aínda o significado de 'épodo'. Acontece outro tanto na cantiga 237. Cf. 3.2.5.

⁷⁰ Non se advirte con claridade se di <fior> (mesmo cunha abreviatura que permitiría editar *fioire*) ou <flor>.

	a, inf	<u>Tenzō</u>	tenzon	l. 23 <u>tençō</u>	3.1.
	b, sup	p mio mal uidi	per mio mal vidi ⁷¹	l. 17-18 <i>eu uj polo meu mal</i>	3.6.
	b	cōged	congedo	ctga. 256	3.2.
67r	a	sel dijs . cōged spic	sel diss. Congedo spiccato	ctga. 257	3.6. 3.2.
	b	cōged	congedo	ctga. 258	3.2.
67v	sup	<u>fara meglor</u> petrar	fara meglor, Petrarca	col. a, l. 5 <i>fara muj melhr</i>	3.6.
	a	Tōnel cōgedo dū uerfo spicc	tornel, congedo d'un verso spiccato	ctga. 259	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 261	3.2.
	b, inf	<u>mi p doni a me</u>	mi perdoni, a me	l. 21 <i>mj pdon</i>	2.3.
	inf, der	Tan	tan	reclamo	1.5.
	inf, cen	G	G	sinatura de caderno	
68r	a	tornel . cōged	tornel, congedo	ctga. 262	3.2.
	b	3. verfi 9soni et uno tornel	3 versi consoni et uno tornel ⁷²	ctga. 263	3.2. 3.4.
	der	<u>pregū ta</u>	pregunta	col. b, l. 10 <i>Preguntou</i>	3.1. ⁷³
	b	hebbe	hebbe	l. 18 <i>ouue</i>	2.3.
	b	q̄i rijsposta	quasi risposta	ctga. 264	3.1.
	b	tōnel	tornel	ctga. 264	3.2.
68v	a	quadernario et tōnel	quadernario, et tornel	ctga. 265 ⁷⁴	3.2.
	a	Cartuxo ⁷⁵	Cartuxo	ctga. 266	

71 Véxase, máis adiante, a anotación do fol. 233r.

72 Aínda que Colocci non o precisa, o refrán consta tamén de tres versos monorrimos (aaaBBB).

73 En [2.4.] pode verse que a Colocci lle interesaba *preguntar* desde unha perspectiva léxica ou léxico-literaria, pero nesta ocasión a apostila responde á denominación que aplica á composición 263.

74 É o único caso en que Colocci comenta a estrutura estrófica de “una quartina seguita da due versi di refran” (Lorenzo Gradín / Marcenaro 2010: 218).

75 Está nun tamaño de letra superior ao habitual, e enmarcada nun cadro. Pérez Varela (1999: 587), logo de revisar propostas previas, e admitindo as dificultades que entraña, suxire a posibilidade de que “Colocci estaba a pensar nun cartucho, cartellino, ou cartela”, entendido como elemento decorativo, que ou ben podería figurar no antígrafo, ou sería unha indicación ao copista para que o incluíse nese lugar, marcando que B266 representa un caso particular dentro da produción amorosa de Roi Queimado.

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

	inf, der	Muy taguis	Muit'aguisado	reclamo	1.5.
	inf, cen	G	G	sinatura de caderno	
69r	a, sup	cōged. fpicc. dal tornel	congedo spiccato dal tornel	ctga. 267	3.2.
	sup	<u>ante</u> . iño	ante - immo	col. a, l. 4 <i>Antemi</i>	2.3.
	a	tōnel	tornel	ctga. 268	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 269	3.2.
69v	a, sup	oymays	oimais	l. 4, <i>oy mays</i>	2.4.
	a	cōged. fpicc. dal tōnel	congedo spiccato dal tornel	ctga. 270	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 271	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 272	3.2.
70r	a	tōnel. cōged. fpic. dala ftāza	tornel, congedo spiccato da la stanza	ctga. 317	3.2.
	a	ged fpic dal tōnel	congedo spiccato dal tornel	ctga. 317 ^{bis}	3.2.
	b	cōged. fpic	congedo spiccato	ctga. 318	3.2.
70e⁷⁶	esq	Et nō foub	E non soube	reclamo	1.5.
72v	inf, der	As graues	As graves	reclamo ⁷⁷	1.5.
74v	inf, cen	M	M	sinatura de caderno	
75r	a	Sel dij. q̄tro ggedi	sel dissi, quatro congedi ⁷⁸	ctga. 319	3.6. 3.2.
	b	vna ftāza et gged	una stanza et congedo	ctga. 320	3.2.
	b	sel dij. gged fpic	sel dissi, congedo spiccato	ctga. 321	3.6. 3.2.
75v	a	sife	simile	ctga. 322	3.5.
	b	tornel et ggedo nō fpic	tornel, et congedo non spiccato ⁷⁹	ctga. 323	3.2.

76 Denominamos como *70e* a imaxe 166 do manuscrito dixital da Biblioteca Nacional de Portugal: <https://purl.pt/15000/1/index.html#/166/html>. Para a identificación deste reclamo presente nun anaco residual dun folio, cf. Ferrari (1979: 107-108) e Fernández Guiadanes (2016).

77 En realidade, xa que está no interior dunha secuencia de folios en branco, o reclamo fai referencia ao inicio do fol. 75r (cf. Ferrari 1979: 106).

78 As catro findas, sen marcar co trazo vertical habitual, son numeradas á esquerda polo humanista: <1>, <ij>, <iij>, <iiij>.

79 Sendo unha cantiga de refrán, resulta cando menos curioso que a finda non estea vinculada nas rimas nin ao refrán nin aos versos anteriores a este.

76r	a	Intercalar p acclamatj ⁸⁰	intercalat per acclamatio	ctga. 324	3.2.
	esq	acclamatio	acclamatio	ctga. 324	3.2.
	a	tornel	tornel	ctga. 325	3.2.
	b	tornel	tornel	ctga. 326	3.2.
	b	9ged fpic. da tornel	congedo spiccato da tornel	ctga. 327	3.2.
76v	a	tōne	tornel	ctga. 328	3.2.
	b	9ged. fpic. dal tōnel	congedo spiccato dal tornel	ctga. 329	3.2.
77r	a	Intercalar	intercalat	ctga. 330	3.2.
77v	a	Sel dif. 9ged. fpic. ĩtercalā nō tornel	sel dissi, congedo spiccato, intercalat, non tornel	ctga. 334	3.6. 3.2.
	der	nota	nota	ctga. 334 ⁸¹	1.3. 3.2.
78r	a	tornel	tornel	ctga. 336	3.2.
	der	tōnel	tornel	ctga. 337	3.2.
	b	tornel	tornel	ctga. 338	3.2.
78v	a	tōnel	tornel	ctga. 339	3.2.
	b	tornel	tornel	ctga. 340	3.2.
	b	tornel	tornel	ctga. 341	3.2.
79r	a	tōnel	tornel	ctga. 342	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 343	3.2.
	b	vnifono tōnel	unisono tornel	ctga. 344	3.4. 3.2.
79v	a	tōnel	tornel	ctga. 345	3.2.
	b, sup	<u>Atendo</u>	atendo	l. 15 <i>atendo</i>	2.4.
	b	tōnel	tornel	ctga. 346	3.2.

80 O <a> inicial parece corrixido sobre un previo <ex>, algo que xa non acontece cando repite o termo *acclamatio* á altura do verso (só un, de aí que o considere *intercalat*) que marca como refrán (o último de cada estrofa), sen ter en conta que o v. 3 tamén se repite idéntico en todas as estrofas.

81 A chamada de atención (“nota”, cun trazo vertical diante) está situada á altura desa finda que lle pareceu peculiar por constar de catro versos monorrimos que repiten a rima do único verso (“intercalat”) que configura o refrán (e que prefere non chamar “tornel”), ademais do rimante, repetido nos dous versos centrais da finda.

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

	b	tōnel et cōgedo dal p̄ tōnel	tornel, et congedo dal primo tornel	ctga. 347 ⁸²	3.2.
80r	a	Vnisono	unisono	ctga. 348	3.4.
	b	Tornel da capo la stanza et dape	tornel da capo la stanza et da pe	ctga. 349	3.2.
80v	der	tōnel	tornel	ctga. 351	3.2.
	der	Cōged dal tōnel	congedo dal tornel	ctga. 352	3.2.
	b, inf	Ando	ando	l. 23, <i>Ando cuytado</i>	2.3.
81r	a	tōnel. nō spic elcōged	tornel, non spiccato el congedo ⁸³	ctga. 353	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 354	3.2.
81v	a	sel dij 9ged pte spic da cim pte ī fōdo	sel dissi, congedo parte spiccato da cima parte in fondo	ctga. 355	3.6. 3.2.
	a	<u>si</u> le	simile	ctga. 356	3.5.
82r	a	cōged tōnel	congedo, tornel	ctga. 358	3.2.
	b	tōnel cōged	tornel, congedo	ctga. 359	3.2.
82v	a	tōnel	tornel	ctga. 360	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 361	3.2.
	b	2 uēfflī tor	2 versi, tornel	ctga. 362	3.2.
	b, inf	<u>Que</u> .i. quid	que, idest quid	l. 28 <i>Que</i> ⁸⁴	2.3.
83r	a	artificioso tōnel	artificioso tornel	ctga. 364	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 365	3.2.
83v	a	Cōged da tōnel	congedo da tornel	ctga. 366	3.2.
	der	da <u>tōnel</u> spic dui cōgedi	da tornel spiccato dui congedi ⁸⁵	ctga. 367	3.2.

82 Non acertamos a saber qué pretende indicar Colocci vinculando, aparentemente, a finda ao ‘primeiro refrán’, a non ser que remita ao refrán da primeira cobra porque é o único que permite ver as rimas, xa que nas demais está abreviado e só se copian as dúas primeiras palabras.

83 A finda non retoma a rima do refrán, senón a última do corpo estrófico da cobra final, malia que a disposición da apostila non permita velo coa mesma claridade que cando di “congedo spiccato dalla stanza” (cf. 3.2.9.).

84 É a primeira palabra do refrán, polo que se repite nas tres cobras da cantiga.

85 Son numeradas á esquerda polo humanista: <.1.>, <ij>.

84r	a	vniſono	unisono	ctga. 368 ^{bis}	3.2. 3.4.
	a, inf	Xiiij ſyl. et ſe ci fuſſe una ſdrucciola ſaria come Rosa freſca aulētiffima . quale e uniſona	xiiii ſillabe, e, ſe ci fuſſe una ſdrucciola, ſaria come Rosa freſca aulentiffima, quale è unisona	ctga. 368 ^{bis}	3.3. 3.6.
	b	cōged tōnel	congedo, tornel	ctga. 369	3.2.
84v	a	tornel	tornel	ctga. 370	3.2.
	a	cōged tōnel	congedo, tornel	ctga. 371	3.2.
	der	tōnel	tornel	ctga. 372	3.2.
	inf, der	A muyt9	A muitos	reclamo	1.5.
	inf, cen	L	L	ſinatura de caderno	
85r	a	tōnel	tornel	ctga. 373	3.2.
	der	tōnel . cōgedo	tornel, congedo	ctga. 375	3.2.
85v	a	Siſe	ſimile	ctga. 376	3.5.
	b	Sel diſs.	ſel diſſi	ctga. 377	3.6.
86r	b	tōnel	tornel	ctga. 383	3.2.
86v	inf, der	A mha ſig	A mia ſig ⁸⁶	reclamo	1.5.
	inf, cen	L	L	letra de caderno	
87r	a, sup	Cōged tōnel	congedo, tornel	ctga. 384	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 385	3.2.
	b, sup	<u>Gradeſca</u>	gradesca	l. 3 <u>Gradeſca</u>	2.4.
	b, sup	Ante	ante	l. 4 <i>Ante</i>	2.3.
	b, sup	Cōged dal tōnel	congedo dal tornel	ctga. 386	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 387	3.2.
87v	a	cōgedo tōnel	congedo, tornel	ctga. 388	3.2.
88r	b, sup	<u>cō uoſco</u>	convosco	l. 13 <u>con uoſco</u>	2.3.
		9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 392	3.2.
88v	a, sup	tōnel	tornel	ctga. 393	3.2.

⁸⁶ Dado que se trata dun reclamo, que ten como obxectivo asegurar unha secuenciación correcta dos cadernos, non consideramos necesario completar a palabra (*senhor*), que, en calquera caso, Colocci adapta á forma gráfica italiana (*signor*).

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

	a	tōnel	tornel	ctga. 394	3.2.
	der	tōnel	tornel	ctga. 395	3.2.
	der	tōnel	tornel	ctga. 396	3.2.
89r	a	tōnel	tornel	ctga. 397	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 398	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 399	3.2.
89v	a	tōnel	tornel	ctga. 401	3.2.
	sup, der	tōnel	tornel	ctga. 402	3.2.
	b	Stāza fola	stanza sola ⁸⁷	ctga. 403	3.2.
	der	Quefta pā tēzon <u>de meen</u> roiz ⁸	questa pare tenzon de Meen Roiz, supra ⁸⁸	ctga. 403 ^{bis}	3.1.
	inf, der	Et nota ch le tenzō fanno uno cōgedo p uno et p le rime i 416	et nota che le tenzon fanno uno congedo per uno et per le rime; infra 416 ⁸⁹	ctga. 403 ^{bis}	3.2.
90v	inf, der	Atend	atendo	col. b, l. 30 <i>atendo</i>	2.4.
91r	a, sup	Atēdē	atender	l. 8 <i>atēdia</i>	2.4.
	a	tōnel	tornel	ctga. 409	3.2.
91v	a	sel dij cōged	sel dissi, congedo	ctga. 412	3.6. 3.2.
92r	b, inf	Tenzō p le rime ^a 403	tenzon per le rime; supra 403 ⁹⁰	ctga. 416	3.2.
92v	sup, der	9ged . tōnel	congedo, tornel	ctga. 417	3.2.
	der	tōnel	tornel	ctga. 418	3.2.
93r	a	tōnel	tornel	ctga. 419	3.2.
	sup, der	tōnel	tornel	ctga. 420	3.2.
93v	a	sel dij	sel dissi	ctga. 422	3.6.

⁸⁷ Non hai espazos en branco que indiquen falta de estrofas, pero esta cobra repítese como I da composición que leva o número 718 (fol. 157r).

⁸⁸ Identifica non só o xénero senón tamén o autor que intervén primeiro, ao que estaban atribuídas as pezas anteriores (a continuación prodúcese un cambio de autoría, marcada pola rúbrica que Colocci escribe na marxe superior da col. b do fol. 90r).

⁸⁹ Describe características estruturais das tenzóns, e remite a outra que atopa máis adiante (cf. fol. 92r).

⁹⁰ Refírese probablemente á segunda das anotacións feitas á ctga. 403^{bis} no fol. 89v.

	b	cōged	Tōnel nouo	congedo, tornel novo	ctga. 423	3.2.
	der	tōnel		tornel	ctga. 424	3.2.
94v	a	tōnel		tornel	ctga. 427	3.2.
	a	<u>tōnel</u>		tornel	ctga. 428	3.2.
95r	a, sup	Cōged	tōnel	congedo, tornel	ctga. 430 ⁹¹	3.2.
	a	cōged	tor	congedo, tornel	ctga. 431	3.2.
	b	cōgedo		congedo	ctga. 432	3.2.
95v	a	cōg.	tōnel	congedo, tornel	ctga. 434	3.2.
	b, sup	tōnel		tornel	ctga. 435	3.2.
	b	cōged		congedo	ctga. 436	3.2.
96r	a	tōnel . cōged.		tornel, congedo	ctga. 437	3.2.
	a, inf	Gradejca š		gradesca, supra	l. 20 <i>Gradescadey</i> ⁹²	2.4. 3.5.
	sup, der	deſinētia ī .ei. ſig ^t p̄tj *īnpfectū ⁹³ jndicatiu et īnpfectū ſubiūctiui . Roguey . Rogar ⁹⁴		desinentia in ‘ei’ significat preteriti perfectum indicativi et imperfectum subjunctivi. Roguei Rogarei ⁹⁵	col. b, l. 2 <i>roguey</i> , l. 6 <i>rogarey</i>	2.3.
	b, sup	Cōged	tornel	congedo, tornel	ctga. 438	3.2.
	b	cōged		congedo	ctga. 439	3.2.
96v	a	cōged		congedo	ctga. 440	3.2.
	b	cōged		congedo	ctga. 441	3.2.
	inf, der	ey da		ei da	reclamo	1.5.
97r	a	sel dīj		sel dissi	ctga. 442	3.6.
	b	tōnel		tornel	ctga. 443	3.2.

91 A apostila non se coloca, como de costume, enriba do íncipit, senón enriba da segunda cobra, coa que se inicia o fol. 95r.

92 Dado que é a primeira palabra do refrán da cantiga 437, repítese nas estrofas seguintes. Para a remisión da apostila, cf. supra, fol. 87r.

93 A primeira parte da palabra está moi pouco clara (parece riscada); en calquera caso, debería corresponder ao *perfectum* e non ao *imperfectum*, polo que a corriximos na proposta de edición.

94 A última palabra está cortada na marxe.

95 Desde o punto de vista lingüístico, esta é unha das notas de maior interese, e hai que poñela en relación coas presentes nos folios 25r, 45r, 45v e 155r. Cf. [2.3.].

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

	b	tōnel	tornel	ctga. 444	3.2.
97v	esq	tōnel	tornel ⁹⁶	ctga. 445	3.2.
	a	tōnel	tornel ⁹⁷	ctga. 445	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 446	3.2.
98r	a	tōnel nouo	tornel novo	ctga. 448	3.2.
98v	der	tōnel	tornel	ctga. 452	3.2.
99r	a, sup	tōnel	tornel	ctga. 453	3.2.
	a, inf	a mī fal [...]rpo con condado ⁹⁸			1.1.
	sup, der	<u>Afembrar</u>	asembrar	col. b, l. 10 <i>asenbrar</i>	2.4.
	der	Fiz	fiz	col. b, l. 17 <i>Fiz</i>	2.3.
100v		O ⁹⁹	O	Sinatura de caderno	
101r	a, sup	sel dıf	sel dissi	ctga. 456	3.6.
	a	sel Cōgedo ¹⁰⁰	sel dissi, congedo	ctga. 457	3.6. 3.2.
	a	Rime di .3. ī .3. cōged	rime di 3 in 3, congedo ¹⁰¹	ctga. 458	3.2. 3.4.
102r	a, sup	tōnel	tornel	ctga. 462	3.2.
	a	tōnel nouo	tornel novo	ctga. 463	3.2.
	a, inf	papa	papa	l. 27 <i>papa</i>	2.4.
102v	esq	<u>Tenzō o p̄gūta</u>	tenzon o pregunta	ctga. 465	3.1.
	esq	ad .2. ad .2.	ad 2 ad 2	ctga. 465	3.2.
	der	molte ftāze	molte stanze	ctga. 466	3.2.

⁹⁶ Está posta á altura do refrán, do cal se inicia a copia na liña anterior, polo que Colocci traza dende alí o ángulo.

⁹⁷ Figura enriba da segunda estrofa, como se non se tivese decatado antes da presenza do refrán e a anotación que figura arriba á esquerda (e o ángulo delimitador) fose feita despois desta.

⁹⁸ Para as dificultades de lectura e interpretación desta apostila, cf. o exposto en [1.1.].

⁹⁹ O carácter está cortado na parte inferior.

¹⁰⁰ Está corrixida sobre unha forma previa <tōnel>.

¹⁰¹ En realidade, Colocci identifica erroneamente como *congedo* o dístico inicial da cantiga seguinte, na que, consecuentemente, o número de identificación está colocado despois dese dístico, no inicio da primeira estrofa (cf. 3.2.7.).

103r	b	sel dij tōnel	sel dissi, tornel	ctga. 467	3.6. 3.2.
	der	nota la rima	nota la rima	ctga. 467	1.3.
	b, inf	[...] ¹⁰² Sel dissi mai	[...] sel dissi mai	ctga. 467	3.2. 3.6.
104r	a, inf	<u>que</u> nō cui	que, non cui	l. 23 <u>que</u>	2.3.
	b, inf	Dijcor	discor	ctga. 470	3.1.
104v	der	Iocosa	jocosa	ctga. 472	3.1.
105r	a	tōnel	tornel	ctga. 473	3.2.
	b	tōne	tornel	ctga. 474	3.2.
	der	< deeft	deest	ctga. 475 ¹⁰³	1.1.
	der	tornel nouo	tornel novo	ctga. 476	3.2.
	b, inf	<u>Caruō</u> piceni	carvon, piceni ¹⁰⁴	l. 33 <u>caruon</u>	2.4.
107r	a	lōga	longa	ctga. 480	3.2.
	b	ad .2.	ad 2	ctga. 481	3.2.
107v	a	lultimi ad .3. ad .3.	l'ultimi ad 3 ad 3	ctga. 482	3.4.
108r	b	sel dij cōged	sel dissi, congedo	ctga. 485	3.6. 3.2.
108v	a	ffoāo	Foāo	l. 13 <u>ffoā</u>	2.4.
	inf, der	Cirola	Cirola ¹⁰⁵	reclamo	1.5.
109r	der	tōnel nouo	tornel novo	ctga. 490	3.2.

¹⁰² Hai unha nota –precedida dunha manícula– que está cortada na marxe inferior, circunstancia que a fai ilexible na súa primeira parte; diante dela, unha manícula sinala cara á ctga. 467. Fernández Campo (2008: 439) ofrece unha lectura *tornel in cima* (para notas semellantes, cf. 3.2.8), e destaca para a segunda parte que é a “única vez en que aparece la variante más completa” desa tan reiterada anotación que é *Sel dissi*.

¹⁰³ Nesta cantiga aparece copiada unha sola estrofa. En casos anteriores nos que acontecía o mesmo, Colocci destacaba *una stanza* (fol. 45v, 46r, 58r, 64v, 75r) ou *stanza sola* (fol. 89v), pero aquí parece saber que a composición constaba de máis estrofas e que o texto (polos motivos que fose) non foi copiado. Noutras ocasións, cando se produce esa circunstancia, o copista reserva no folio un espazo en branco suficiente para engadilo cando fose posible.

¹⁰⁴ Parece destacar a coincidencia da forma coa do seu propio dialecto (Brea / Fernández Campo 1993: 44).

¹⁰⁵ Ferrari (1979: 113-144) le <Citola>, pero nós vemos un <r> tanto no reclamo (escrito por Colocci) como na palabra (de man do copista) que inicia, no folio seguinte, a ctga. 488; pode tratarse, obviamente, dun erro banal, pero o <t> está moito máis claro na anotación que figura na marxe inferior da col. a do fol. 291v, referida á cantiga 1363, en que designa o instrumento musical, mentres que aquí parece un antropónimo (se ben podería ser un alcume).

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

109v	b, inf	<u>de Grado</u>	de grado	l. 18 <i>De grado</i> ¹⁰⁶	2.4.
110r	b	tōnel	tornel	ctga. 494	3.2.
110v	b	tōnel nouo	tornel novo	ctga. 496	3.2.
	b, inf	vide ī hoc ma ^o i45 ubi feq̄t	vide in hoc manoscritto 145, ubi sequitur	ctga. 496	1.1.
	inf, cen	R ¹⁰⁷	R	sinatura de caderno	
111r	a, sup	<u>Molte</u> stāze	molte stanze	ctga. 497 ¹⁰⁸	3.2.
	a, sup	<u>sel dīf</u>	sel dissi	ctga. 497	3.6.
	a, inf	nō men cal	non m'en chal	l. 21 <i>nōmēchal</i>	2.4.
112r	b, inf	Ma q̄ poſſo ¹⁰⁹	ma ¹¹⁰ que posso	l. 25 e 32 <i>Mal q̄ posso</i>	2.4. 3.6.
112v	a	cōged tōnel	congedo, tornel	ctga. 506	3.2.
	a	sīfe	simile	ctga. 507	3.5.
	b, sup	Mi uen mal deuos .i. petra	mi vén mal de vós, idest, Petrarca	l. 3 <i>Venmi grā mal deuos</i>	3.6.
	der	tōnel nouo	tornel novo	ctga. 508	3.2.
113r	a	tōnel	tornel	ctga. 509	3.2.
	a	cōg	congedo	ctga. 510	3.2.
	b	ged	congedo	ctga. 511	3.2.
113v	a	tōnel	tornel	ctga. 512	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 514	3.2.
114r	a	tōnel	tornel	ctga. 515	3.2.
	der	cōged. dū uerfo	congedo d'un verso	ctga. 517	3.2.

106 Na altura correspondente, reforza a indicación cunha manícula.

107 O carácter está cortado na parte inferior.

108 En realidade, esta cantiga só consta de catro estrofas. A anotación (e tamén a seguinte) está feita moi no inicio do folio, a bastante distancia do inicio da ctga. 497, que vai, ademais, precedida pola rúbrica atributiva ao rei don Denis.

109 A anotación pode responder a un interese doutro tipo, pero non debemos excluír a posibilidade de que Colocci recoñecese na repetición non aleatoria desa expresión como inicio do primeiro verso de todas as estrofas (agás a primeira, pero incluída a finda) o procedemento de encadeamento interestrófico que a poética provenzal denominaba *coblas capdenals* (Pérez Barcala 2001: 67).

110 Tendo en conta o texto ao que remite, talvez habería que editar *Ma[]*, pero, posto que non sabemos por onde ía o interese específico de Colocci, preferimos manter sempre unha postura conservadora.

114v	a	tōnel	tornel	ctga. 518	3.2.
	b	tōnel 9ged	tornel, congado	ctga. 520	3.2.
	b, inf	Atendeus ¹¹¹	atend'eu	l. 32 <i>atendeu deuos</i>	2.4.
115r	b	tōnel 9ged	tornel, congado	ctga. 522	3.2.
	der	tōnel	tornel	ctga. 523	3.2.
115v	a	tōnel	tornel	ctga. 524	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 525	3.2.
	a, inf	<u>atal ftato miaduffe</u>	a tal stato mi adusse	l. 30 <i>A tal estado mba dusse</i>	3.6.
116r	a	9ged tōnel	congado, tornel	ctga. 527	3.2.
	b	tornel 9ged	tornel, congado	ctga. 529	3.2.
116v	a	cōged	congado	ctga. 521 ^a	3.2.
	b	cōged tōnel	congado, tornel	ctga. 522 ^a	3.2.
117r	a, sup	<u>q̄ro peyor</u> no pegio	quero peor, no pegio	l. 3 <i>q̄redes peyor</i> ¹¹²	2.3.
	a	tornel	tornel	ctga. 524 ^a	3.2.
	b	Sel dijs	sel dissi	ctga. 525 ^a	3.6.
	der	o .i. lo	o, idest lo	col. b, l. 19 <i>O gram mal</i>	2.3.
117v	a	9ged . tōnel	congado, tornel	ctga. 526 ^a	3.2.
	a	sel dij	sel dissi	ctga. 517 ^b	3.6.
	inf	mirō ¹¹³ p̄ juo mal p̄ mal de jy	viron per suo mal, per mal de si	col. b, l. 22 <i>uiron por mal dessy</i> ¹¹⁴	3.6. 2.3.

111 É, se cadra, un erro na reprodución da forma verbal galega *atend'eu*, subliñada por Colocci no verso inicial da segunda cobra da ctga. 520.

112 Forma parte do primeiro verso do refrán, polo que, malia subliñala só na última cobra, a construción aparece tamén nas dúas anteriores.

113 Debería ser <uirō>, pero o que lle interesa a Colocci é o que segue, e probablemente por iso non se decatou do erro que cometía.

114 Forma parte do refrán da cobra I, que se copia na súa integridade nas dúas seguintes coa conseguinte repetición da construción.

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

118r	a, inf	In manera di prouēzal faccio un cātar damor .1. Come fel diffi Trouata da prouēzal	in manera di provenzal faccio un cantar d'amor, idest come sel dissi, trovata da provenzal ¹¹⁵	l. 29 <i>ē maneyra de Proençal</i>	3.6.
	b	cōged	congedo	ctga. 521 ^b	3.2.
118v	a	tōnel	tornel	ctga. 522 ^b	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 523 ^b	3.2.
	b, inf	prouēzali fon boni poeti §	provenzali son boni poeti, supra	l. 21 <i>Proençaes soē mui bē Trobar</i>	3.5.
119r	a	cōged tōnel	congedo, tornel	ctga. 525 ^b	3.2.
		tornel	tornel	ctga. 526 ^b	3.2.
119v	a	sel diffi	sel dissi	ctga. 528 ^b	3.6.
	esq	Noua	nova	ctga. 528 ^b	3.2..
120r	a, sup	Atendo đ uō ben	atendo de vostro ben	l. 8 <i>atēdo de uosso bē</i>	2.4.
	a	Sel dif	sel dissi	ctga. 531	3.6.
	esq	Noua	nova	ctga. 531	3.2.
120v	a	tornel	tornel	ctga. 533	3.2.
	b, sup	una gran peza	una gran peza	l. 10 <i>Hua grā peça</i>	2.4.
	inf, der	<u>poys uo</u>	pois vos	reclamo	1.5.
	inf, cen	S ¹¹⁶	S	sinatura de caderno	
121r	a	cōged	congedo	ctga. 536	3.2.
121v	b	cōged	congedo	ctga. 541	3.2.
122r	b	ftāze lōg	stanze longhe	ctga. 544	3.2.
122v	b	sel dif	sel dissi	ctga. 545	3.6.
123r	b, sup	cōgedi .2.	congedi 2 ¹¹⁷	ctga. 547	3.2.
123v	a	ged	congedo	ctga. 548	3.2.
124r	a	tōnel ged	tornel, congedo	ctga. 551	3.2.
	a	tōnel ged	tornel, congedo	ctga. 552	3.2.

¹¹⁵ O propio texto da cantiga dálle pé a establecer unha relación explícita coa tradición poética occitana, e esa consideración vese reforzada aínda máis co contido da peza 524^b, na que coloca un *supra* que, sen dúbida, remite a esta.

¹¹⁶ O carácter está cortado na parte inferior.

¹¹⁷ As dúas findas, xa na col. a do fol. 123v, son numeradas á esquerda do trazo vertical que as individualiza: <.1.>, <ij>.

124v	a	cōged	congedo	ctga. 555	3.2.
	b	dui mon9ft [...] ¹¹⁸ 9ged	dui monostici (?) ¹¹⁹ , congedo	ctga. 556	3.2.
125r	a	cōged	congedo	ctga. 557	3.2.
	a	tōnel cōged	tornel, congedo	ctga. 558	3.2.
	b	tōnel 9ged	tornel, congedo	ctga. 559	3.2.
	b, inf	nono q̄ro guarir	non o quero guarir	l. 33 <i>Nono q̄ro guarir</i> ¹²⁰	2.4. 3.6.
125v	a	tōnel 9gedo	tornel, congedo	ctga. 561	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 562	3.2.
	b	tōnel 9ged	tornel, congedo	ctga. 563	3.2.
126r	a	tōnel 9ged	tornel, congedo	ctga. 564	3.2.
	b	īterza lefstāze tōnel	interza le stanze, tornel	ctga. 565	3.2.
	der	Noua	nova	ctga. 565	3.2.
	b, inf	comigo mecū	comigo - mecum	l. 32 <i>comigo</i>	2.3.
126v	a	sīfe vide fe rifposta alla supior	simile; vide se risposta alla superior ¹²¹	ctga. 566	3.5. 1.3.
	a	sequitur sīfe	sequitur simile	ctga. 567	3.5.
	inf, esq	14 . <u>syllab.</u> ver	14 sillabe versi ¹²²	ctga. 567	3.3.
	b	sīfe	simile	ctga. 568	3.5.
127r	a, sup	vojco	vosco	col. a, l. 12 <i>uosco</i>	2.3.
	a, sup	ḡguntar pcontari	preguntar - percontari	l. 4 e 8 <i>pḡguntades</i> ¹²³	2.4.

118 Parece haber algo tachado (<du>?), e non se advirte tampouco con claridade a secuencia anterior (onde transcribimos <9>, podería haber simplemente <o>).

119 Dúas findas dun só verso cada unha? De como está copiada a primeira parte da col. a do fol. 125r, podería deducirse iso, e posiblemente foi o que interpretou Colocci nun primeiro momento, aínda que logo trazou unha liña vertical para unir o que parecía a segunda finda cos versos seguintes.

120 Como é o primeiro verso do refrán, e esta é a estrofa II, está xa antes na liña 26 (cf. a manícula situada na marxe dereita orientada ao refrán da cobra I), pero só o subliña na 33.

121 É posible que non advirta só a semellanza estrutural coa cantiga anterior, senón tamén unha certa continuidade temática. E algo semellante debeu de ver entre as cantigas 567 e 568 cando sinala que a primeira vai seguida por outra similar a ela.

122 Se ben parece claro que sinala que eses versos teñen 14 sílabas, cabe a posibilidade de editar tamén *verso*, como se quixese dicir '14 sílabas por verso'.

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

	a	q̄i sīe	quasi simile	ctga. 569	3.5.
	b	q̄i fimile	quasi simile	ctga. 570	3.5.
127v	a	Sel dif tōnel	sel dissi, tornel	ctga. 570 ^{bis}	3.6. 3.2.
128r	a, sup	Sen fenza	sen - senza	l. 7 <i>sē</i>	2.3.
	a, sup	de[sguisada .i. diuifata	desguisada, idest divisata	l. 8 <i>des guisada</i>	2.4.
	a, inf	nota ch̄ uaño piu p̄fto ad .d. ch̄ ad ¹²⁴ .T. mesurada Nada	nota che vanno piu presto ad <i>d</i> che ad <i>t</i> : mesurada, nada	ctga. 573	2.2.
128v	b	9ged tōnel oḡ ¹²⁵	congedo; tornel *longo	ctga. 578	3.2.
	b	9ged	congedo	ctga. 579	3.2.
129r	b	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 581	3.2.
129v	a, sup	9ged tornel nouo	congedo, tornel novo	ctga. 582	3.2.
	b	9 gedo	congedo	ctga. 584	3.2.
130r	a	tōne nouo	tornel novo	ctga. 585	3.2.
	a	tōnel 9gedo	tornel, congedo	ctga. 586	3.2.
	b	ad .3. ad .3. tōnel 9ged	ad 3 ad 3, tornel, congedo	ctga. 587	3.2. 3.4.
130v	a	come di s̄	come di supra	ctga. 589	3.5.
	b	9ged	congedo	ctga. 590	3.2.
	inf, der	quē muy	quen mui	reclamo	1.5.
	inf, cen	T ¹²⁶	T	sinatura de caderno	
131r	a	sīe ut s̄	simile ut supra	ctga. 592	3.5.
131v	a	9ged	congedo	ctga. 594	3.2.
	b	tōnel 9ged	tornel, congedo	ctga. 595	3.2.
	b	tōnel ¹²⁷	tornel	ctga. 596	3.2.

123 Repítese como consecuencia do paralelismo literal sobre o que se constrúe o v. 1 das estrofas V e VI (e a totalidade da cantiga).

124 Séguelle un borrón.

125 Non alcanzamos a ler correctamente esta última forma, que podería interpretarse como <lōgo>, sobre cuxo significado aplicado a *tornel*, cf. 3.2.8. Nótese, non obstante, que Colocci, coma noutros casos, considera como inicio dese refrán un verso que non se repite literalmente, senón que modifica o seu final como consecuencia do paralelismo literal.

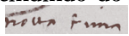
126 O carácter está cortado na parte inferior.

132r	a	tōnel	tornel	ctga. 597	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 599	3.2.
132v	a	tōnel	tornel	ctga. 600	3.2.
	b	torn . 9ged	tornel, congedo	ctga. 602	3.2.
133r	a	tōn	tornel	ctga. 604	3.2.
	der	lrā ¹²⁸ noua	lettera ¹²⁹ nova	ctga. 605	1.3.
	inf, der	noua rima ¹³⁰	nova rima	ctga. 605	3.4.
133v	a	lento tornel	lento tornel	ctga. 607	3.2.
135r	inf, der	<u>Drudo</u> ¹³¹	drudo	col. b, l. 32, <i>drudo</i>	2.4.
135v	a	tōnel	tornel	ctga. 615	3.2.
	a	tōne	tornel	ctga. 615 ^{bis}	3.2.
136v	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 620	3.2.
	a	tōnel 9ged	tornel, congedo	ctga. 621	3.2.
	b	tornel . 9ged	tornel, congedo	ctga. 622	3.2.
137r	b	9ged	congedo	ctga. 624	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 625	3.2.
137v	a	ad .3. et .3. ftāze tōnel	ad 3, et 3 stanze; tornel	ctga. 626	3.2.
	inf, esq	Noua Rim	nova rima	ctga. 626	3.4.

127 A nota é de difícil lectura.

128 Bertolucci (1966: 26) desenvolve esta abreviatura como “textura”, pero Ferrari (1979: 64) proporciona motivos convincentes (especialmente, que “la lunga asta iniziale dell’abbreviazione non può essere, nella grafia colocciana, una *t*, ed é invece la *l* típica di Colocci”) para interpretala como “lettera”, confirmando así as dúbidas de Tavani (1969: 227), que, pese a admitir en principio a proposta de Bertolucci para o folio 303r (en que se rexistra a abreviatura varias veces e que é o que provoca a corrección de Ferrari), manifestaba unha certa estrañeza, porque comprobaba que tanto no fol. 11r coma no 44r –nos que a palabra aparece escrita por enteiro– tiña un valor diferente.

129 Tamén podería ser *littera*.

130 Ferrari (1979: 71) le “noua forma”, probablemente porque o <r> leva enriba un sinal que pode provocar a confusión cun <f>; aínda así (e prescindindo do punto superior que parece indicar a presenza dun <i> e non dun <r>), o que resulta difícil de ver é o <o>: 

131 Véxase o comentario que fai desta anotación Domínguez Carregal (2009: 644).

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

	b	Ro . tornel	Ro(?) ¹³² , tornel	ctga. 627	3.2.
138r	a	tōnel	tornel	ctga. 629	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 630	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 631	3.2.
	der	i3. fyll	13 sillabe	ctga. 631	3.3.
	der	tornel nouo	tornel novo	ctga. 632	3.2.
138v	sup	<u>fiho dalgo</u>	filho d'algo	col. a, l. 4 <u>filho dalgo</u>	2.4.
	a	tōnel	tornel	ctga. 632 ^{bis}	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 634	3.2.
	inf, der	Eami	E a mi	reclamo	1.5.
	inf, centr	V ¹³³	V	Letra de caderno	
139r	sup	*nō e finito	*non è finito		1.1.
	a	ut ^a tōnel	ut supra ¹³⁴ , tornel	ctga. 636	3.5. 3.2.
	b	ut ^a tōnel	ut supra, tornel	ctga. 637	3.5. 3.2.
139v	a	tōnel lōgo	tornel lōgo	ctga. 639 ¹³⁵	3.2.
	b	ut ^a	ut supra	ctga. 641	3.5.
	der	tōne	tornel	ctga. 641	3.2.
140r	a	ut ^a tōne	ut supra, tornel	ctga. 642	3.5. 3.2.
	a	ut ^a tōne	ut supra, tornel	ctga. 643	3.5. 3.2.
	b	ut ^a tōnel	ut supra, tornel	ctga. 644	3.5. 3.2.

132 O copista escribiu a rúbrica atributiva a Rodriguez de Calheiros enriba da estrofa II, e logo foi tachada, polo que cabe a posibilidade de que <Ro> escrito sobre o íncipit indique que é aí onde debería figurar. Este <Ro.> volve aparecer enriba do íncipit das cantigas 628, 629, 630; non recollemos xa estes casos na táboa por considerar que pode tratarse dunha rúbrica atributiva abreviada.

133 O carácter está cortado na parte inferior.

134 Nesta parte do códice sucédense unha serie de *ut supra* que non conteñen un referente explícito nin se corresponden cun *ut infra* previo. En case todos os casos trátase de cantigas compostas en dísticos monorrimos con refrán, polo que o referente poden ser os primeiros exemplos que Colocci atopou desta modalidade estrutural uns folios antes e chamaron a súa atención (cf. 3.5.2.).

135 A cantiga vai iniciada por un dístico (non separado na copia), do que o segundo verso coincide co refrán.

	b	ut ^a tōne	ut supra, tornel	ctga. 645	3.5. 3.2.
	b, inf	<u>morirome</u>	morirome	l. 31 <i>moyro me</i> ¹³⁶	2.3.
140v	a	ut ^a tōnel	ut supra, tornel	ctga. 646	3.5. 3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 648	3.2.
	b	ut ^a tōnel	ut supra, tornel	ctga. 649	3.5. 3.2.
141r	a	tōnel	tornel	ctga. 650	3.2.
	a, inf	cō uoꝝco	convosco	l. 29 <i>cō uosco</i>	2.3.
	b	tōne	tornel	ctga. 651	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 652	3.2.
141v	a	tōnel	tornel	ctga. 653	3.2.
	inf, der	<u>poys falaf</u> tes .i. poy ch	pois falastes, idest poi che ¹³⁷	col. b, l. 27 <i>Poys falastes</i>	2.3.
142r	a	tōnel	tornel	ctga. 657	3.2.
	b	tōnel lōgo	tornel longo	ctga. 658	3.2.
	b	ꝑged tōne	congedo, tornel	ctga. 659	3.2.
142v	der	tōnel	tornel	ctga. 662 ¹³⁸	3.2.
	der	tōnel	tornel	ctga. 663	3.2.
143r	a	ut ^a ¹³⁹	ut supra	ctga. 664	3.5.
	a	tōnel	tornel	ctga. 664	3.2.
	esq	Noua r̄petitio	nova repetitio	ctga. 664 ¹⁴⁰	3.4.
	a	tōnel	tornel	ctga. 665	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 665 ^{bis}	3.2.

136 Forma parte do verso de refrán, que, malia abreviarse, reproduce íntegra a construción tamén na segunda cobra, aínda que Colocci só a subliña na primeira.

137 Para esta apostila, e a do fol. 230r que tamén fai referencia a *pois*, cf. [2.3.]

138 A nota está desprazada á segunda cobra da cantiga, en parte pola ausencia de texto que afecta á estrofa inicial, da que só se copia o primeiro verso.

139 A anotación está a continuación da rúbrica atributiva a Vasco Gil, e case no mesmo tamaño de letra, feito que podería levar a pensar que a comparación fai referencia á autoría, algo do que no existen outros indicios.

140 O primeiro verso de cada estrofa é idéntico ao último (que forma parte do refrán). Colocci explica con outras palabras un caso moi similar a este, o correspondente á cantiga 1648, no fol. 351v (cf. 3.4.1.).

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

143v	a	ut s̄ tōnel	ut supra, tornel	ctga. 666	3.5. 3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 667	3.2.
	b	tōnel 9ged	tornel, congedo	ctga. 668	3.2.
144r	der	seq̄t̄ ī	sequitur infra	ctga. 670	1.1.
148v	inf, der	Dizemi	dizemi	reclamo	1.5.
	inf, centr	X ¹⁴¹	X	Letra de ordenación	
149r	a	tōnel	tornel	ctga. 670 ¹⁴²	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 672	3.2.
149v	a	9ged	congedo	ctga. 674	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 675	3.2.
150r	a	9ged tōne	congedo, tornel	ctga. 677	3.2.
	a, inf	Migo	migo	l. 25 <i>migo</i>	2.3.
	b	tōnel	tornel	ctga. 678	3.2.
150v	a	tōnel	tornel	ctga. 679	3.2.
	esq	ij f̄yl ¹⁴³	[x] _{II} sillabe	ctga. 679	3.3.
	a	tōnel	tornel	ctga. 680	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 681	3.2.
151r	a	9gedo tōnel	congedo, tornel	ctga. 682	3.2.
	a	tōne	tornel	ctga. 683	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 684	3.2.
151v	a	torel	tornel	ctga. 685	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 686	3.2.

141 O carácter está cortado na parte inferior.

142 A nota figura sobre a segunda cobra (a primeira está no fol. 144r), coa que se inicia un novo caderno; véxase ao respecto a explicación ofrecida en 1.1. para a apostila *sequitur infra*.

143 A nota está cortada na marxe esquerda; probablemente, o que falta é <x>, que é o que integramos na edición.

	a, inf	<u>pefami</u> nō me et s̄ me ¹⁴⁴	pesami, non me, et supra me	l. 38 <i>pefami</i> ¹⁴⁵	2.3.
	b	tōnel 9ged	tornel, congado	ctga. 687	3.2.
	der	tornel	tornel	ctga. 687	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 688	3.2.
152r	a	tōnel	tornel	ctga. 689	3.2.
152v	a, sup	<u>ben aiades</u> ro:	ben aiades / rogovos	ls. 13-14 <i>ben aiades</i> <i>rogou9</i>	2.3.
	a	tōnel	tornel	ctga. 693	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 695	3.2.
153r	b	tōnel	tornel	ctga. 697	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 698	3.2.
153v	a	tōnel	tornel	ctga. 699	3.2.
	b	9ged tōnel	congado, tornel	ctga. 700	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 701	3.2.
154r	b	tōnel	tornel	ctga. 702	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 703	3.2.
	b	9ged tōne	congado, tornel	ctga. 704	3.2.
154v	a	tōnel	tornel	ctga. 705	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 706	3.2.
155r	sup	<u>receey</u> p̄terit	receei, preterito	col. a, l. 6 <i>receey</i>	2.3.
	a	9ged	congado	ctga. 707	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 708	3.2.
155v	a	9ged tornel	congado, tornel	ctga. 710	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 711	3.2.
156r	a	tōnel	tornel	ctga. 712	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 713	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 714	3.2.

¹⁴⁴ A ausencia dunha indicación previa *infra* non permite identificar o lugar preciso ao que se remite con *supra*. Estará enviando ao *moyro me* que no fol. 140r suscitou o apuntamento <morirome>?

¹⁴⁵ Ao estar no comezo do primeiro verso do refrán, repítese en todas as estrofas, sen que Colocci o subliñe en ningunha.

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

156v	a	tōnel	tornel	ctga. 725	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 717	3.2.
157r	a	tōnel	tornel	ctga. 719	3.2.
	b, sup	cātiga damigo	cantiga d'amigo	l. 16 <i>Cantigas damigo</i>	3.1.
	b	ḡged tōnel	congado, tornel	ctga. 720	3.2.
157v	a	tōnel	tornel	ctga. 721	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 722	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 723	3.2.
158r	a	tōnel	tornel	ctga. 724	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 727	3.2.
158v	a	tōnel	tornel	ctga. 728	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 729	3.2.
	inf, der	Mha madre	Mia madre	reclamo	1.5.
	inf, centr	Y ¹⁴⁶	Y	Letra de ordenacióm	
159r	a, sup	Filha	filha	l. 2 <i>filha</i>	2.1.
	a	ḡged tōnel	congado, tornel	ctga. 731	3.2.
	b	ḡged tōnel	congado, tornel	ctga. 732	3.2.
159v	a	ḡged tōnel	congado, tornel	ctga. 733	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 734	3.2.
	b, sup	Gradeſca	gradesca	l. 9 <i>gradeſcad's</i> ¹⁴⁷	2.4.
	b	tōne	tornel	ctga. 735	3.2.
160r	a	tōnel	tornel	ctga. 736	3.2.
	b, sup	ḡ	supra	rúbrica ¹⁴⁸	1.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 737	3.2.
	der	tōnel	tornel	ctga. 738	3.2.
160v	a	tōnel	tornel	ctga. 738 ^{bis}	3.2.

¹⁴⁶ O carácter está cortado na parte inferior.

¹⁴⁷ Aparece antes, na l. 7, pero sen subliñar; e repítese unha segunda vez na mesma l. 9, tamén sen subliñar.

¹⁴⁸ Este *supra* aparece despois da rúbrica que atribúe a ctga. 737 a Fernan Gonçalves de Seabra; acaso porque recordou ou comprobou que xa vira ese mesmo nome no fol. 87r?

	a	tōnel	tornel	ctga. 739	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 740	3.2.
161r	a	tōnel	tornel	ctga. 741	3.2.
161v	a, sup	Queſte iſte	[a]queſte ¹⁴⁹ - iste	col. a, l. 7 <i>Aqueſte</i>	2.3.
	a	9egd tōnel	congedo, tornel	ctga. 743	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 744	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 745	3.2.
162r	a	tōnel	tornel	ctga. 746	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 747	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 748	3.2.
162v	a	tōne	tornel	ctga. 749	3.2.
	b, sup	tōnel	tornel	ctga. 750	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 751	3.2.
163r	a	tōnel	tornel	ctga. 752	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 753	3.2.
	b	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 754	3.2.
163v	a	tōnel	tornel	ctga. 755	3.2.
	b	9ged	congedo	ctga. 776	3.2.
164r	a	tōnel	tornel	ctga. 777	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 778	3.2.
166v	inf, der	A uoffa	A vossa	reclamo	1.5.
	inf, cen	Z	Z	sinatura de caderno	
167r	a	tōnel	tornel	ctga. 779	3.2.
167v	b	tonel	tornel	ctga. 784	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 785	3.2.
	b, inf	Discort	discort	ctga. 785	3.1.
168r	a	9ged	congedo	ctga. 786	3.2.

¹⁴⁹ Nas dúas primeiras cobras, é posible que Colocci non recoñecese debidamente o <a> inicial do refrán, pero, a maiores, tampouco a identificou o copista na III, onde escribiu directamente <q̄ſte> (en V345 figura claramente *aqueste* nas tres estrofas).

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

	b	tōnel	tornel	ctga. 787	3.2.
168v	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 788	3.2.
	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 789	3.2.
169r	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 791	3.2.
	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 792	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 793	3.2.
169v	a	tornel	tornel	ctga. 795	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 796	3.2.
170r	a	tōnel	tornel	ctga. 797	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 798	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 800	3.2.
170v	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 802	3.2.
	der	deeft	deest	ctga. 803	1.1. 1.4.
171r	a	tōnel	tornel	ctga. 805	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 807	3.2.
171v	a	sel dif	sel dissi	ctga. 808	3.6.
	b	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 809	3.2.
	der	tōnel	tornel	ctga. 810	3.2.
172r	a	Sel dif	sel dissi	ctga. 811	3.6.
	b	tōnel	tornel	ctga. 812	3.2.
	b	seld 9ged	sel dissi, congedo	ctga. 813	3.6. 3.2.
172v	b	tōnel	tornel	ctga. 814 ¹⁵⁰	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 815	3.2.
173r	a	sel dif	sel dissi	ctga. 816	3.6.
	b	tōnel	tornel	ctga. 817	3.2.
	b	sel dif	sel dissi	ctga. 818	3.6.

¹⁵⁰ A terceira estrofa foi numerada por Colocci –quizais confundido polo tamaño da letra inicial– como 815, pero logo repite este mesmo número na cantiga seguinte.

173v	a	tōnel	tornel	ctga. 819	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 820	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 821	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 822	3.2.
174r	a	tōnel	tornel	ctga. 823	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 824	3.2.
174v	a	tōnel	tornel	ctga. 825	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 826	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 827	3.2.
175r	a	tōnel	tornel	ctga. 828	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 829	3.2.
175v	a	tōnel dopo tōnel	tornel dopo tornel	ctga. 830	3.2.
	a	tōnel dopo tōnel	tornel dopo tornel	ctga. 831	3.2.
	b	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 832	3.2.
176r	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 833	3.2.
	a, inf	<u>el</u>	el	l. 26 <i>el</i> ¹⁵¹	2.3.
	b	tōnel	tornel	ctga. 834	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 835	3.2.
176v	a	tōnel	tornel	ctga. 836	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 837	3.2.
	inf, der	Muiben	Mui ben	reclamo	1.5.
	inf, cen	& ¹⁵²	Et	sinatura de caderno	
177r	a	tōnel	tornel	ctga. 839	3.2.
	b	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 840	3.2.
177v	a	tōnel	tornel	ctga. 842	3.2.
178r	esq	<u>dui tōnel</u>	dui tornel	ctga. 845	3.2.
	esq	<u>9ged</u>	congedo	ctga. 845	3.2.

151 Ao estar no primeiro verso do refrán, aparece tamén nas demais estrofas. O pronome está tamén no v. 1 da cobra I (<[abel] e, xa na col. b, na finda (<eu pço p̃ el o fen. e el p̃ mj o coraçõ>).

152 O carácter está cortado na parte inferior.

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

	a	tōnel	tornel	ctga. 846	3.2.
	der	tōnel	tornel	ctga. 847	3.2.
178v	a	tōnel	tornel	ctga. 848	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 849	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 850	3.2.
179r	a, sup	<u>Gradeſca</u>	gradesca	l. 6 ¹⁵³ <i>Gradeſcadeo</i>	2.4.
	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 851	3.2.
	b, sup	<u>Atēdendo</u>	atendendo	l. 4 <i>atendendo</i>	2.4.
	der	tōnel	tornel	ctga. 852	3.2.
179v	a	sel diſs	sel diſsi	ctga. 853	3.6.
	b	seldiſ	sel diſsi	ctga. 854	3.6.
	b	tōnel	tornel	ctga. 855	3.2.
180r	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 856	3.2.
182v	b	<u>lhi</u> .i. li nō le	lhi, idest li, non le	fol. 183r, col. a, l. 3 <i>lhi</i>	2.3.
	b	<u>quero</u> nō qero . nō chero	quero, non qero, non chero	fol. 183r, col. a, l. 3 <i>quero</i>	2.1.
	b	<u>nulha</u>	nulha	fol. 183r, col. a, l. 8 <i>nulha</i>	2.3.
	inf, der	veherōme	veheronme	reclamo	1.5.
	inf, cen	9	cum	sinatura de caderno	
183r	b	tōnel	tornel	ctga. 860	3.2.
	b, inf.	ch̄ p mio mal uidi i	che per mio mal vidi, infra ¹⁵⁴	l. 8 <i>que po' meu maluj</i>	3.6.
183v	a	9ged	congedo	ctga. 861	3.2.
	a	9ged	congedo	ctga. 862	3.2.
184r	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 864	3.2.

¹⁵³ É a primeira palabra do refrán, polo que se repite tamén en todas as estrofas. Colocci non a subliña en ningunha.

¹⁵⁴ O *infra* desta apostila podería remitir a algunha outra cantiga copiada máis adiante (cf. a nota <La fiera uoglia ch̄ p mio mal uidi> do fol 233r, para a ctga. 1089), pero tamén a que se repite unha expresión similar na l. 11 deste mesmo fol.: <eu ui jen̄ por grã mal ðe mi>. Lembremos que a mesma expresión con reminiscencias petrarquescas fora destacada *supra* polo humanista nos fol. 10r, 66v, 117v.

	b	tōnel	tornel	ctga. 865	3.2.
	b	tōnel . 9ged	tornel, congedo	ctga. 866	3.2.
184v	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 867	3.2.
185r	a	Noua	nova	ctga. 871	3.2.
	b	Noua	nova	ctga. 872	3.2.
185v	a	tōnel	tornel	ctga. 873	3.2.
186r	a	tōnel	tornel	ctga. 879	3.2.
	b	seld ı ꝥꝥ	sel dissi	ctga. 880	3.6.
186v	a	tōnel	tornel	ctga. 881	3.2.
187v	der	ı̇ hic	infra hic	ctga. 886	3.5.
	b, inf	Alma	alma	l. 29 <i>alma</i>	2.4.
	b, inf	Jograr Jocular	jograr - jocular	l. 23 <i>Jograr</i>	2.4.
188r	a	ut ă hic	ut supra hic	ctga. 887	3.5.
188v	b	9ged	congedo	ctga. 889	3.2.
190v	b	por uos Senhor	por vós, senhor	reclamo	1.5.
	inf, cen	ꝛ ¹⁵⁵	rum	sinatura de caderno	
191r	a	tōnel	tornel	ctga. 890	3.2.
	a	ad due	ad due	ctga. 891	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 892	3.2.
	b, inf	Gradeꝑco	gradesco	l. 32 <i>Gradeꝑcou</i>	2.4.
191v	a	tōnel	tornel	ctga. 893	3.2.
	b	9gedo senza tōnel	congedo, senza tornel	ctga. 894	3.2.
192r	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 895	3.2.
	b	ad .2. cōged fei ꝥyllab	ad 2, congedo, sei sillabe	ctga. 896	3.2. 3.3.
	b, inf	diꝑcor	discor	ctga. 896	3.1.
192v	b	9ged	congedo	ctga. 897	3.2.

155 O carácter está cortado na parte inferior.

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

193r	der	tornel	tornel	ctga. 899 ¹⁵⁶	3.2.
193v	a	Sel dij cōged	sel dissi, congedo	ctga. 900	3.6. 3.2.
	b	ḡged tornel	congedo, tornel	ctga. 901	3.2.
194r	b	tornel	tornel	ctga. 902	3.2.
	b	tōne	tornel	ctga. 903	3.2.
194v	b	tōnel	tornel	ctga. 904 ^{bis}	3.2.
	b	vnifono tor nel	unisono tornel	ctga. 905	3.2. 3.4.
	b, inf	dīscor	discor	ctga. 905	3.1.
195r	b	dui tornel	dui tornel	ctga. 906 ^{bis}	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 907	3.2.
195v	a	ḡged tōne	congedo, tornel	ctga. 908	3.2.
	b	tōnel ḡged	tornel, congedo	ctga. 909	3.2.
196r	a	tōnel	tornel	ctga. 910	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 911	3.2.
196v	a	ḡged tornel	congedo, tornel	ctga. 913	3.2.
197r	a, sup	In multo andādo	in multo andando	l. 7 <i>En muyto andando</i>	2.3. 3.6.
	a	sel dij	sel dissi	ctga. 915	3.6.
198r	esq	sel dīfs	sel dissi	ctga. 921	3.6
	a	ḡged	congedo	ctga. 921	3.2.
199r	a	tornel	tornel	ctga. 926	3.2.
	b, sup	Atende	atende	l. 14 <i>matende</i>	2.4.
	b	tōnel	tornel	ctga. 927	3.2.
	b	ḡged tōnel	congedo, tornel	ctga. 928	3.2.
199v	der	tornel	tornel	ctga. 930	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 931	3.2.
200r	a	tōnel	tornel	ctga. 932	3.2.

¹⁵⁶ A apostila non está situada, como de costume, enriba da cantiga, senón á dereita do refrán da primeira cobra, na que a identificación dos versos ofrece problemas que o mesmo Colocci subsana con ángulos que os separan correctamente.

	der	tōnel	tornel	ctga. 933	3.2.
200v	a	tōnel	tornel	ctga. 934	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 936	3.2.
	inf, cen	AA ¹⁵⁷	AA	sinatura de caderno	
201r	a	9gedo torne	congedo, tornel	ctga. 937	3.2.
	a	tornel	tornel	ctga. 938	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 939	3.2.
201v	a	tōnel	tornel	ctga. 940	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 941	3.2.
	b	9gedo torne	congedo, tornel	ctga. 942	3.2.
202r	a	tōnel	tornel	ctga. 943	3.2.
	b	tornel	tornel	ctga. 945	3.2.
202v	a	tōnel	tornel	ctga. 947	3.2.
	b	tone	tornel	ctga. 948	3.2.
203r	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 949	3.2.
	b	torne	tornel	ctga. 950	3.2.
	b	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 951	3.2.
203v	a	9ged tornel	congedo, tornel	ctga. 952	3.2.
	b	9ged	congedo	ctga. 953	3.2.
204r	a	9ged	congedo	ctga. 955	3.2.
	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 956	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 957	3.2.
204v	a	cōged	congedo	ctga. 958	3.2.
	b	sel difsi	sel dissi	ctga. 959	3.6.
205r	a	tōnel	tornel	ctga. 960	3.2.
205v	a	tōnel	tornel	ctga. 963	3.2.
	b	9g ¹⁵⁸ tōnel	congedo, tornel	ctga. 964	3.2.

157 A letra esta cortada na súa parte inferior. Ferrari (1979: 123) le “nova aa”. En efecto, antes de <AA> existe unha palabra cortada que non chegamos a ler.

158 O <g> só presenta o primeiro trazo.

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

208v	inf, der	e nono	e non o	reclamo	1.5.
	inf, der	bb	bb	sinatura de caderno	
209r	a	9gedo	congedo	ctga. 966	3.2.
	a, inf	Nota ch nō haño tornel et faño la medefjma dñā	nota che non hanno tornel, et fanno la medesima differentia	ctga. 966	1.3.
209v	a, inf	Tenzō	tenzon	ctga. 969	3.1.
210r	a	tornel	tornel	ctga. 971	3.2.
210v	b	Sel diffi	sel dissi	ctga. 974	3.6.
211r	a	seldiffj	sel dissi	ctga. 976	3.6.
	b	ad .2.	ad 2	ctga. 977	3.2.
211v	a	tornel	tornel	ctga. 978	3.2.
212r	b	ad .2. ĩterzate varia lo tōnel	ad 2 interzate; varia lo tornel	ctga. 980 ¹⁵⁹	3.4. 3.2.
212v	der	tornel	tornel	ctga. 983	3.2.
213r	b, sup	Temer et amar	temer et amar	l. 9 <i>temer e amar</i>	2.4.
	b, inf	Seuilha	Sevilha	l. 24 <i>Seuilba</i> ¹⁶⁰	2.4.
213v	b	dui 9ged	dui congedi	ctga. 986	3.2.
214r	b	Sel difsi cōged	sel dissi, congedo	ctga. 988	3.6. 3.2.
214v	b	9ged	congedo	ctga. 990	3.2.
215r	a	tōnel	tornel	ctga. 991	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 992	3.2.
215v	b	tōnel	tornel	ctga. 995	3.2.
216r	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 996	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 997	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 998	3.2.

¹⁵⁹ Con <ad .2.> Colocci adoita marcar as *cobras dobras*, e neste caso parece como se quixese destacar que están ‘entrelazadas’ dalgún xeito, pero a estrutura da composición é bastante complexa e esas indicacións non a explican de forma comprensible. É correcto que o refrán presenta variación no primeiro verso, pero o recurso máis destacable no resto, ademais da palabra-rima, é a presenza do *mordobre* (cf. 3.4.1).

¹⁶⁰ Sen subliñar, está tamén, na mesma columna e cantiga, nas liñas 16 e 29.

	b, inf	Atēdo	atendo	l. 10 <i>atendo</i> ¹⁶¹	2.4.
216v	a	tonel	tornel	ctga. 999	3.2.
	b	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1000	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1001	3.2.
217r	a	tōn	tornel	ctga. 1013	3.2.
217v	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1015	3.2.
	a	9ged tōne	congedo, tornel	ctga. 1016	3.2.
	b	9ged tonel	congedo, tornel	ctga. 1017	3.2.
218r	a	tōnel	tornel	ctga. 1018	3.2.
	a	tōn	tornel	ctga. 1019	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1020	3.2.
218v	a	tōnel	tornel	ctga. 1021	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 1022	3.2.
	b	9ged tornel	congedo, tornel	ctga. 1023	3.2.
219r	a	9ge: tōnel	congedo, tornel	ctga. 1024	3.2.
	a	9ge: tōnel	congedo, tornel	ctga. 1025	3.2.
	b	tōn	tornel	ctga. 1026	3.2.
219v	a	9ge. torn.	congedo, tornel	ctga. 1027	3.2.
	a	9ge: tōne	congedo, tornel	ctga. 1028	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1029	3.2.
220r	a	9ge. tōne	congedo, tornel	ctga. 1030	3.2.
	b	9ge: torn	congedo, tornel	ctga. 1031	3.2.
	b	9ge Tōnel	congedo, tornel	ctga. 1032	3.2.
220v	a	9ge tōnel	congedo, tornel	ctga. 1033	3.2.
	b	9gedi .2. torne	congedi 2 ¹⁶² , tornel	ctga. 1034	3.2.
221r	a	9ge: .2: tōn	congedi 2, tornel	ctga. 1035	3.2.
	a	9ge: torne	congedo, tornel	ctga. 1036	3.2.

161 É a segunda palabra do v. 1 do refrán da primeira cobra, polo que se repite nas estrofas seguintes, malia a ausencia de subliñado de Colocci en todas elas.

162 Son numerados por Colocci á esquerda do trazo vertical que os identifica: <.i.>, <.ij.>.

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

	b	9ge. tōnel	congedo, tornel	ctga. 1037	3.2.
221v	a	9ge: tōn	congedo, tornel	ctga. 1038	3.2.
	b	9ge: tōn	congedo, tornel	ctga. 1039	3.2.
	b	9ge. tōne lōgo	congedo, tornel longo	ctga. 1040	3.2.
222r	a	9ge tōnel	congedo, tornel	ctga. 1041	3.2.
	b	9ge. tōnel	congedo, tornel	ctga. 1042	3.2.
	b	9ge: tōnel	congedo, tornel	ctga. 1043	3.2.
222v	esq	uide ï	vide infra	ctga. 1044	1.3.
	a	tōnel	tornel	ctga. 1044	3.2.
	b	9ged	congedo	ctga. 1046	3.2.
223r	a	9ged tōn	congedo, tornel	ctga. 1047	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1048	3.2.
	der	uide ŝ	vide supra	ctga. 1048	1.3.
223v	a	9ge: tōnel	congedo, tornel	ctga. 1049	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 1050	3.2.
	b	tōne	tornel	ctga. 1051	3.2.
224r	b	9ge: tōnel	congedo, tornel	ctga. 1054	3.2.
	b	9ge :tōnel	congedo, tornel	ctga. 1055	3.2.
224v	a	9ge. tōn	congedo, tornel	ctga. 1056	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1057	3.2.
	b	tōne	tornel	ctga. 1058	3.2.
225r	esq	replica e lp̄ Xfo	replica el primo verso	ctga. 1060	3.4.
	b	ad .2. et epod	ad 2 et epodo	ctga. 1061	3.2.
225v	inf	Trobador primiero bernal đ bonaualle	trobador primeiro Bernal de Bonavalle	col. a	1.2.
	b	sel dij . 9ged	sel dissi, congedo	ctga. 1063	3.6. 3.2.
226r	b	tornel	tornel	ctga. 1065	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1066	3.2.
226v	a	tōnel	tornel	ctga. 1067	3.2.

	a	tōnel	tornel	ctga. 1068	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1069	3.2.
	b	sel dis	sel dissi	ctga. 1070	3.6.
	inf, der	Epoys	E pois	reclamo	1.5.
	inf, der	DD	DD	sinatura de caderno	
227v	a	tōnel	tornel	ctga. 1074	3.2.
	b	9gedi .2. tōnel	congedi 2, tornel	ctga. 1075	3.2.
228r	esq	Xij fyl	xii sillabe	ctga. 1075 ^{bis}	3.3.
	a	tōnel	tornel	ctga. 1076	3.2.
	b	tor	tornel	ctga. 1077	3.2.
228v	a	tornel	tornel	ctga. 1078	3.2.
	a	tornel	tornel	ctga. 1079	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1081	3.2.
229r	a	tōnel	tornel	ctga. 1082	3.2.
	b	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1083	3.2.
	b	9ged .2. tōnel	congedi 2, tornel	ctga. 1084	3.2.
229v	a	tōnel vario	tornel vario	ctga. 1085	3.2.
	a, inf	<u>que</u> quero ben nō cui	que quero ben, non cui	l. 32 <i>que quero ben</i>	2.3.
230r	sup	far q̄fto et poi morir et nō morir giamai ego . etpoi morir p̄ nō morir giamai	far questo et poi morir et non morir giamai; ego, et poi morir per non morir giamai	col. a, l. 7 <i>E poys mourer ia mays nō mourerey</i>	1.3. 3.6.
232v	inf, der	pero pun	pero pun	reclamo	1.5.
	inf, der	EE	EE	sinatura de caderno	
233r	a	tōnel	tornel	ctga. 1088	3.2.
	a	9ged	congedo	ctga. 1089	3.2.
	a, inf	La fiera uoglia ch̄ p̄ mio mal uidi	la fiera voglia che per mio mal vidi	l. 24 <i>por <u>hunha</u> dona, q̄ por <u>meu mal ui</u></i>	3.6.
	a, inf	<u>hunha</u>	ũa	l. 24 <i>hunha</i>	2.3.
	a, inf	Delhi	de lhi	l. 31 <i>Delhi</i>	2.3.
	b	9ged .2. ¹⁶³ tōnel	congedi 2 ¹⁶⁴ , tornel	ctga. 1090	3.2.

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

	b, inf	<u>mha</u>	mi a	l. 31 <u>mba</u>	2.3.
	b, inf	conhoci	conhoci	l. 29 <i>conboci</i>	2.1. 2.3. 2.4.
233v	a	tōnel	tornel	ctga. 1091	3.2.
	b, sup	<u>Delhen</u>	de lh'en	l. 1 <u>delhen</u>	2.3.
	b, sup	<u>Mha</u> q̄n e una syllaba	mia, quando è una sillaba	l. 5 <u>mba</u>	2.1. 2.2. 3.3.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1092	3.2.
234r	a	sel dijs 9ged	sel dissi, congedo	ctga. 1094	3.6. 3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1095	3.2.
234v	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1096	3.2.
	b ¹⁶⁵	9ged	congedo	ctga. 1096	3.2.
235r	esq ¹⁶⁶	9ged	congedo	ctga. 1097	3.2.
	a	ad .2. ter	ad 2 ter	ctga. 1098 ¹⁶⁷	3.2.
	a, inf	compostela ¹⁶⁸	Compostela	l. 10 <i>cōpostela</i>	2.4.
	a, inf	Romaria	romaria	l. 10 <i>romaria</i>	2.4.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1099	3.2.
235v	a	tōnel	tornel	ctga. 1100	3.2.
	a, inf	lograr	jograr	l. 12 <i>Jograr</i> ¹⁶⁹	2.4.

163 O número está colocado enriba, entre as dúas palabras e cunha marca de inserción debaixo, como se non se decatase ao principio de que había dúas findas.

164 As dúas findas son numeradas por Colocci á esquerda da liña vertical coa que as destaca: <1>, <ij>.

165 En realidade, a anotación está no intercolumnio, ao lado do trazo vertical que marca unha finda que conviña destacar porque o copista cometera un erro e anotara antes dela, no inicio da col. b, a rúbrica atributiva a Pedr'Amigo de Sevilha, que Colocci escribe de novo no lugar que lle correspondería, é dicir, despois desta finda e antes da cantiga 1097.

166 A nota figura (como no caso anterior) ao lado do trazo vertical que sinala a finda (en lugar de antes do íncipit, que é onde se recolle de maneira máis habitual)

167 Se a lectura *ter* é correcta, estaría apuntando a que se trata de tres pares de cobras dobradas, a pesar de que a copia da primeira estrofa non permitise identificar de forma correcta a rima (que, como elemento que sinala o límite do verso, podía ter levado a Colocci, coma noutros casos, a trazar as marcas que establecesen a correcta segmentación versal).

168 Escribira primeiro <ll>, pero corrixiu logo o segundo <l> escribindo enriba <a>.

169 Forma parte da rúbrica atributiva <Ayra paez Jograr>.

	b	tōnel	tornel	ctga. 1101	3.2.
236r	a	tōnel	tornel	ctga. 1103	3.2.
	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1104	3.2.
	b	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1105	3.2.
236v	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1106	3.2.
	a	9ge : tōnel	congedo, tornel	ctga. 1107	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1108	3.2.
237r	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1109	3.2.
237v	a	tōnel	tornel	ctga. 1111	3.2.
238r	a	tōnel	tornel	ctga. 1112	3.2.
238v	a	tōnel	tornel	ctga. 1114	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1115	3.2.
239r	b	9ged	congedo	ctga. 1117	3.2.
239v	b	tōnel	tornel	ctga. 1118	3.2.
240r	a	tōnel	tornel	ctga. 1119	3.2.
	a	cōged . tōnel ¹⁷⁰	congedo, tornel	ctga. 1119	3.2.
	b	tornel	tornel	ctga. 1120	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1120 ^{bis}	3.2.
240v	inf, der	FF ¹⁷¹	FF	sinatura de caderno	
241r	a	tōnel	tornel	ctga. 1122	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 1123	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1124	3.2.
241v	a	tōnel	tornel	ctga. 1126	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1127	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1128	3.2.
242r	a	tōnel	tornel	ctga. 1129	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 1131	3.2.

170 Aparece enriba da estrofa II.

171 As letras están cortadas na súa parte inferior.

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

242v	a	tōnel	tornel	ctga. 1135	3.2.
	esq	sife ¹⁷² . 14 . fyl	simile infra; 14 sillabe ¹⁷³	ctga. 1135	3.5. 3.3.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1136	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1137	3.2.
243r	a	tōnel	tornel	ctga. 1138	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1139	3.2.
	der	<u>sife</u> ¹⁷⁴ 14 . fyl	simile supra ¹⁷⁵ ; 14 sillabe	ctga. 1139	3.5. 3.3.
243v	a	tōnel	tornel	ctga. 1140	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 1141	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 1141 ^{bis}	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1142	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1142 ¹⁷⁶	3.2.
244r	a	tōnel	tornel	ctga. 1143	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1144	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1145	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1146	3.2.
244v	a	tōnel lōg	tornel longo	ctga. 1147	3.2.
	esq	14. fyl	14 sillabe	ctga. 1147	3.3.
	a, inf	14 fyl	14 sillabe	ctga. 1147	3.3.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1148	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1149	3.2.
245r	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1149 ^{bis}	3.2.

172 Á dereita de <í> aparece unha indicación entre puntos que semella un <q>, un <9> ou unha abreviatura, pero consideramos que se trata dun dos signos que emprega Colocci para confirmar as remisións.

173 Sinala una similitude (polo menos, no relativo ao número de sílabas) coa ctga. 1139 (fol. 243r), que acompaña da oportuna nota coa remisión a *supra*.

174 Aquí volve aparecer o mesmo sinal indicador que ao lado da cantiga á que fai referencia (1135).

175 Cf. *supra* fol. 242v.

176 A nota aparece enriba da estrofa III da cantiga, que Colocci numera á esquerda, de novo, como 1142, se ben debeu decatarse deste erro, porque dispuxo un punto enriba de cada un deses catro díxitos, como indicando que debían ser cancelados.

	b	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1152	3.2.
245v	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1143 ^a	3.2.
	b	tōnel .2.	tornel, 2	ctga. 1144 ^a	3.2.
	b	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1145 ^a	3.2.
246r	a	tōnel	tornel	ctga. 1146 ^a	3.2.
	esq	16 ¹⁷⁷ fyll	16 sillabe	ctga. 1146 ^a	3.3.
	a, inf	16. fyll	16 sillabe	ctga. 1146 ^a	3.3.
	a, inf	<u>Fora</u> faria	fora - saria	l. 23 e 30 <i>fora</i>	2.3.
	b	9ged tōnel lōgo	congedo, tornel longo	ctga. 1147 ^a	3.2.
	b	tōnel lōgo	tornel longo	ctga. 1148 ^a	3.2.
246v	a	tōnel	tornel	ctga. 1149 ^a	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1150 ^a	3.2.
247r	a	tōnel lōgo	tornel longo	ctga. 1152 ^a	3.2.
	a	tōnel uario	tornel vario	ctga. 1153	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1156	3.2.
	der	+ fyll ¹⁷⁸	+ sillabe	ctga. 1156	3.3.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1157	3.2.
247v	sup	<u>amor cōuo</u> fco mirei ¹⁷⁹	amor, convosco m'irei	col. a, l. 3 <i>Amores cōuusco myrey</i> ¹⁸⁰	2.3. 3.6.
	a	tōnel	tornel	ctga. 1158	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1158 ^{bis}	3.2.
248r	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1160	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1161	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1162	3.2.

177 O <6> está escrito sobre un <4>.

178 Neste caso, incluímos na anotación a típica *crux* colocciana, porque pode ter que ver coa ausencia dun número concreto acompañando a *sillabe*.

179 Neste caso, tanto pode estar chamando a atención sobre a forma pronominal como sobre o futuro (véxanse os comentarios relativos a cada unha destas categorías en [2.3.]), pero poida que tamén estea lembrando algún verso de Petrarca ou dalgún trobador occitano.

180 Constitúe o verso do refrán, polo que se repite en todas as cobras da cantiga. Colocci non subliña a construción en ningunha delas.

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

248v	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1163	3.2.
249r	a	tōnel ī pricipio	tornel in principio	ctga. 1164 ^{quinquies}	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1166	3.2.
249v	b	tōnel vario	tornel vario	ctga. 1168	3.2.
	der	<u>13 fyll</u>	13 sillabe	ctga. 1168	3.3.
	b	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1169	3.2.
250r	a	tōnel	tornel	ctga. 1170	3.2.
	b	tōnel lōgo	tornel longo	ctga. 1171	3.2.
	der	16 fyll	16 sillabe	ctga. 1171	3.3.
	b, inf	16 fyll	16 sillabe	ctga. 1171	3.3.
250v	a	tōnel	tornel	ctga. 1172	3.2.
	esq	16 fyll	16 sillabe	ctga. 1173	3.3.
	a, inf	<u>16 fyllab</u> ¹⁸¹	16 sillabe	ctga. 1173	3.3.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1174	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1175	3.2.
	inf, der	GG	GG	sinatura de caderno	
251r	esq	16 fyll	16 sillabe	ctga. 1176	3.3.
	a, inf	16 fyll	16 sillabe	ctga. 1176	3.3.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1178	3.2.
	b	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1179	3.2.
251v	a, inf	16 fyll	16 sillabe	ctga. 1180	3.3.
	der	Tenzō	tenzon	ctga. 1181	3.1.
	b	9gedi .2.	congedi 2	ctga. 1181	3.2.
	b, inf	Tenzō	tenzon	ctga. 1181	3.1.
252r	a	tōnel	tornel	ctga. 1183	3.2.
	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1183	3.2.
252v	a	tōnel	tornel	ctga. 1185	3.2.
	b, sup	Come ceruo	come cervo	l. 1 <i>Come ceruo</i>	2.4.

181 O primeiro <l> está reescrito sobre un signo anterior.

	b, inf ¹⁸²	ı6 . fyll	16 sillabe	ctga. 1186	3.3.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1187	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1188	3.2.
253r	a	tōnel	tornel	ctga. 1189	3.2.
253v	a	tōnel	tornel	ctga. 1192	3.2.
254r	a	tōnel	tornel	ctga. 1194	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 1195	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1196	3.2.
254v	a	tōnel	tornel	ctga. 1197	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 1198	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1199	3.2.
255r	a	tōnel ògo	tornel longo	ctga. 1200	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 1201	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1202 ¹⁸³	3.2.
	b, inf ¹⁸⁴	ı6 fyll	16 sillabe	ctga. 1202	3.3.
255v	a	tōnel	tornel	ctga. 1203	3.2.
	a, inf	ı6 fyll	16 sillabe	ctga. 1203	3.3.
	b	ğged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1204	3.2.
256r	a	tōnel	tornel	ctga. 1205	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 1206	3.2.
256v	b	tōnel	tornel	ctga. 1208	3.2.
	b	tōne	tornel	ctga. 1209	3.2.
257r	a	ğged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1210	3.2.

182 Toda a composición (que empeza na col. a) está copiada en versos curtos, que Colocci vai unindo cun trazo, de dous en dous, ata sete veces, poñendo sempre ao lado o número <ı6>. Na última estrofa, o primeiro verso está copiado nunha soa liña, e o outro, de novo, dividido en dúas; tamén aquí, o humanista fai un trazo de unión e escribe á dereita <ı6 . fyll>.

183 Enriba da estrofa IV, como se fose interpretada como unha composición nova (probablemente polos problemas que presenta a distribución dos versos), repítese a indicación <tōnel>.

184 Colocci procede aquí dun xeito similar ao visto para a cantiga 1186, repetindo ata catro veces o número 16 á dereita do trazo con que une versos copiados en dúas liñas (agás na cobra I, onde a indicación métrica está á dereita dos dous versos longos do corpo estrófico).

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

	b	tōnel	tornel	ctga. 1211	3.2.
257v	a	9ged	congedo	ctga. 1213	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1214	3.2.
258r	a	9gedi .2.	congedi 2	ctga. 1215	3.2.
	b	9ged 2	congedi 2	ctga. 1216	3.2.
258v	a	<u>9gedo</u>	congedo	ctga. 1217	3.2.
	b	9gedi .2	congedi 2	ctga. 1218	3.2.
259r	a	tōneli .2.	tornelli 2	ctga. 1219	3.2.
	b	tōnel 2	tornel, 2 ¹⁸⁵	ctga. 1220	3.2.
260r	a	tōnel	tornel	ctga. 1222	3.2.
	b	tōne	tornel	ctga. 1223	3.2.
260v	a	tōnel	tornel	ctga. 1224	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1225	3.2.
	inf, der	hh	hh	sinatura de caderno	
261r	a	tōnel	tornel	ctga. 1227	3.2.
	a, inf	de grado	de grado	l. 21 <i>de grado</i>	2.4.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1228	3.2.
	b	tōnel uario	tornel vario	ctga. 1229	3.2.
261v	a	ad .2.	ad 2	ctga. 1230	3.2.
	b	9ged	congedo	ctga. 1231	3.2.
	b	tōnel ¹⁸⁶	tornel	ctga. 1231	3.2.
262r	a	tōnel	tornel	ctga. 1232	3.2.
	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1233	3.2.
262v	a	tōnel	tornel	ctga. 1235	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1236	3.2.
263r	a	tōnel	tornel	ctga. 1238	3.2.
	b	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1240	3.2.

¹⁸⁵ Cabería así mesmo a opción de editar *tornelli 2*.

¹⁸⁶ Está na mesma liña, antes do íncipit, que a anotación anterior, pero entre as dúas aparece a rúbrica atributiva <Jo. baueca>.

263v	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1241	3.2.
	a, inf	<u>Grado</u>	grado	l. 23 <i>grado</i> ¹⁸⁷	2.4.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1242	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1243	3.2.
264r	a	tōnel	tornel	ctga. 1245	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1246	3.2.
264v	b	tōne	tornel	ctga. 1249	3.2.
	b, inf	Jograr ï	jograr infra	l. 3 <i>Lopo Jograr</i> ¹⁸⁸	3.1.
265r	a	tōnel	tornel	ctga. 1250	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 1251	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1252	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1253	3.2.
265v	a	tōnel	tornel	ctga. 1254	3.2.
	esq	ı2 fyll	12 sillabe	ctga. 1254	3.3.
	a	tōne	tornel	ctga. 1255	3.2.
	a, inf	ı2 fyll	12 sillabe	ctga. 1255 ¹⁸⁹	3.3.
	b	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1256	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1257	3.2.
266r	a	9gedi .3. ¹⁹⁰ tōnel	congedi 3, tornel	ctga. 1258	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1259	3.2.
266v	a	tōnel	tornel	ctga. 1260 ¹⁹¹	3.2.

187 É a palabra rimante do primeiro verso do refrán, polo que, ao copiarse ese verso integramente nas dúas primeiras cobras, non só aparece no lugar en que Colocci a subliña (a segunda cobra), senón tamén na estrofa inicial. O termo recupérase tamén como rimante do último verso da finda.

188 Trátase da rúbrica, neste caso da man do copista.

189 Como en casos anteriores, podería ser unha simple repetición na marxe inferior da anotación feita na marxe esquerda, debaixo do número 1254, e referirse, por tanto, a esta mesma cantiga; pero a que leva o número 1255, que inicia a súa copia na parte final da col. a, ten tamén versos dodecasílabos.

190 Numéraas á esquerda como <.1.>, <ij>, <iij>, corrixindo un erro inicial –inducido pola copia de cada un dos dous versos en dúas liñas na segunda finda–, que o levara a situar o número <iij> onde non correspondía aínda.

191 Malia a ausencia dunha apostila que dea conta da existencia de dúas findas, Colocci constata a súa presenza numerándoas á esquerda do habitual trazo vertical que as destaca: <1>, <.ij.>.

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

	b	tōnel	tornel	ctga. 1261	3.2.
	b	tornel	tornel	ctga. 1262	3.2.
267r	a	9ged	congedo	ctga. 1263	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1264	3.2.
	b	9ged .2.	congedi 2 ¹⁹²	ctga. 1265	3.2.
267v	a	tōnel	tornel	ctga. 1265 ^{bis}	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1266	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1267	3.2.
268r	a	tōnel	tornel	ctga. 1268	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1270	3.2.
	der	r4 fyl	14 sillabe	ctga. 1270	3.3.
	b, inf	r4 fyll	14 sillabe	ctga. 1270	3.3.
268v	a	tornel	tornel	ctga. 1271	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1273	3.2.
	inf, der	.i.i.	ii	sinatura de caderno	
269r	a	tornel	tornel	ctga. 1274	3.2.
	a	tonel	tornel	ctga. 1275	3.2.
	inf, esq	r2 fyll	12 sillabe	ctga. 1275	3.3.
	b, sup	Grado	grado	l. 9 <i>grado</i>	2.4.
	b	tonel	tornel	ctga. 1277	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1278	3.2.
269v	a	tonel	tornel	ctga. 1279	3.2.
	b	tonel	tornel	ctga. 1280	3.2.
	der	fyll	sillabe	ctga. 1280	3.3.
	b, inf	Syllab	sillabe	ctga. 1280	3.3.
270r	a	Tonel	tornel	ctga. 1282	3.2.
	b	Tonel	tornel	ctga. 1283	3.2.
270v	a	tonel	tornel	ctga. 1284	3.2.

¹⁹² Identifica as dúas findas, no fol. 267v, ao numeralas á esquerda do trazo vertical: <.1.>, <.ij.>.

	a, inf	Gran peza	gran peza	l. 19 <i>grā peça</i>	2.4.
	a, inf	Quero	quero	l. 25 <i>Quero</i> ¹⁹³	2.4.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1287 ¹⁹⁴	3.2.
	b	tonel	tornel	ctga. 1288	3.2.
	der	13 fyl	13 sillabe	ctga. 1288	3.3.
	b, inf	13 fyll	13 sillabe	ctga. 1288	3.3.
271r	a	tornel	tornel	ctga. 1289	3.2.
	a	tornel	tornel	ctga. 1290	3.2.
	a, inf	Syllab	sillabe	ctga. 1290	3.3.
	b	tonel	tornel	ctga. 1291	3.2.
271v	a	tonel	tornel	ctga. 1292	3.2.
	a	tonel	tornel	ctga. 1293	3.2.
	b	tonel	tornel	ctga. 1294	3.2.
272r	a	tonel	tornel	ctga. 1295	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1296	3.2.
272v	b	tonel	tornel	ctga. 1298	3.2.
	der	tōnel	tornel	ctga. 1299	3.2.
273r	a	tonel	tornel	ctga. 1300	3.2.
273v	a	tonel	tornel	ctga. 1301	3.2.
278v	b, sup	Zopegaua	zopegava	fol. 279r, col. a, sup, <i>çopegaua</i> ¹⁹⁵	2.4.
	inf, der	en p̄yto	en preito	reclamo	1.5.
	inf, cen	KK	KK	sinatura de caderno	
279r	a	sel dıf	sel dissi	ctga. 1303	3.6.
	a	tōnel	tornel	ctga. 1304	3.2.

¹⁹³ É a primeira palabra do refrán, na estrofa II; na I, aparecía como <Quer>. Cf. *supra* a apostila sobre esta forma verbal no fol. 182v.

¹⁹⁴ En realidade, trátase da segunda estrofa da composición que leva o número 1286; a confusión de Colocci é debida a que o copista copiou enriba do primeiro verso desta segunda estrofa a rúbrica atributiva a Fernan do Lago, polo que pensaría que se trataba dunha peza nova.

¹⁹⁵ Forma parte da rúbrica explicativa escrita por Colocci na marxe superior da col. a do folio 279r.

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

	b, sup	Steuan	Estevan ¹⁹⁶		2.4.
279v	a	<u>tonel</u>	tornel	ctga. 1306	3.2.
	b	tonel	tornel	ctga. 1308	3.2.
280r	b, inf	Grado	grado	l. 16 <i>grado</i>	2.4.
280v	b, sup	Guiſa	guisa	l. 11 <i>guiſa</i>	2.4.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1313	3.2.
	b, inf	<u>seendo</u>	seendo	l. 32 <i>Seendo</i>	2.3.
281r	b, inf	Tenzō	tenzon	ctga. 1315	3.1.
	b, inf	Steuā de Guarda	Estevan de Guarda ¹⁹⁷	l. 26 <i>Steuā daguarda</i>	1.2.
282r	a	tōnel	tornel	ctga. 1317	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1319	3.2.
282v	a	9ged	congedo	ctga. 1320	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1321	3.2.
	b, inf	Figlia dalgo	figlia d'algo	l. 28 <i>filbaldalgo</i> ¹⁹⁸	2.4.
283r	a	tōnel vario	tornel vario	ctga. 1322	3.2.
	b	9ged	congedo	ctga. 1323	3.2.
283v	a, sup	Grado	grado	l. 8 <i>grado</i>	2.4.
	b	9ged	congedo	ctga. 1325	3.2.
284r	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1326	3.2.
285r	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1330	3.2.
	b	cōged	congedo	ctga. 1330 ^{bis}	3.2.
	der	<u>Jo. Soares</u>	Johan Soarez	col. b, l. 21, <i>rohan soarez</i>	1.2.

¹⁹⁶ Podería ser o inicio do nome de Estevan da Guarda, de maneira que indicaría que as cantigas copiadas a continuación corresponden a este autor. Esa mesma indicación (xa non a recollemos na táboa, por considerala parte dunha rúbrica atributiva) aparece repetida na marxe superior do recto e verso de todos os folios que seguen ata o 283r, se ben en 281v, 282v e 283r está abreviada en <St>. Cf. a nota da marxe inferior da col. b do fol. 281r.

¹⁹⁷ Reproduce o apóstrofe que abre a segunda cobra dunha tenzón; é o trovador que interpela a un Don Josep, quen responde –como é habitual neste xénero– dirixíndose a el coa mención explícita do seu nome.

¹⁹⁸ É o inicio do último verso que Colocci identifica como refrán (posto que se repite nas seguintes estrofas, xa no fol. 283r, no que aparece subliñado na col. a, l. 15), cando o procedemento empregado aquí é máis ben o paralelismo estrutural (Pérez Barcala 2001: 83). Para a tipoloxía do paralelismo segue sendo de interese o estudo clásico de Asensio (1970: 69-118), ademais de Tavani (1973).

	b, inf	Al rey don Sancho d Nauarra	al rei don Sancho de Navarra	l. 22, <i>Al Rey don Sancho de Nauarra</i>	1.2.
286r	a	tonel	tornel	ctga. 1334	3.2.
	b	tornel	tornel	ctga. 1335	3.2.
286v	a	Sel dif	sel dissi	ctga. 1335	3.6.
	b	cōgedo monofticho	congedo monostico	ctga. 1338	3.2.
	b, inf	Difseror	disseron	l. 12 e 20 ¹⁹⁹ <i>Differon</i>	2.3.
287r	a	tōnel	tornel	ctga. 1339	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 1340	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1341	3.2.
287v	b	tōnel	tornel	ctga. 1343	3.2.
288r	a	tonel	tornel	ctga. 1344	3.2.
288v	a	tonel	tornel	ctga. 1347	3.2.
	a	tonel	tornel	ctga. 1348	3.2.
	inf, der	e acāterlada	e a canterlada	reclamo	1.5.
	inf, cen	LL	LL	sinatura de caderno	
289r	a	tonel	tornel	ctga. 1350	3.2.
290r	a, inf	Cantar et Cantiga idez	cantar et cantiga idem est	l. 26 <i>cantar</i>	3.1.
	b	cōged	congedo	ctga. 1357	3.2.
	b, inf	cantar	cantar	l. 6 <i>cantar</i>	3.1.
290v	esq	Affõnfe anes	Afons' Eanes ²⁰⁰	l. 16 <i>Affõnfeanes</i>	1.2. 3.2.
	a	qgedo	congedo	ctga. 1358	3.2.
291r	sup	Mal fenno fe	mal senno fe[ce]	col. a, l. 4 <i>mal fen</i>	3.6.
291v	sup	cantar feminino	cantar feminino	col. a, l. 6 <i>cantares</i>	2.3.
	a, inf	Citola	Citola	l. 12 e 20 <i>citola</i>	2.4.
	b	sel difsi	sel dissi	ctga. 1364	3.6.

¹⁹⁹ É a primeira palabra do refrán da ctga. 1137.

²⁰⁰ É un destes casos en que Colocci “extrae” dunha *razò* –debidamente marcada cun trazo vertical nos dous extremos, unidos por outro horizontal enriba– o nome dun trovador (aquí, o destinatario dunha cantiga de escarnio).

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

	b, inf	Lopo Jogran	Lopo Jograr	l. 29 <i>Lopo iograr</i>	3.1.
292r	a	tōnel	tornel	ctga. 1366	3.2.
	b	sel dij	sel dissi	ctga. 1367	3.6.
	b, inf	pero rodrigue	Pero Rodrigue[z]	l. 33 <i>Pero rodriguiz</i>	2.4.
293v	b	9ged	congedo	ctga. 1375	3.2.
294r	a, inf	<u>Mal dolente</u>	mal dolente	l. 18 <i>mal doenta</i> ²⁰¹	2.4. 2.2.
	b, sup	Fodē	foder	l. 6 <i>foder</i>	2.4.
	b	ad .2. cōged	ad 2, congedo	ctga. 1377	3.2.
294v	b	9ged	congedo	ctga. 1380	3.2.
295v	a	sel diff ad .2.	sel dissi, ad 2	ctga. 1383	3.6. 3.2.
	b	tonel	tornel	ctga. 1383 ^{bis}	3.2.
296r	b	sel dij 9ged	sel dissi, congedo	ctga. 1385	3.6. 3.2.
296v	sup	Mal fen	mal sen	col. a, l. 12 <i>mal fen</i>	3.6.
	a	9ged	congedo	ctga. 1387	3.2.
	a, inf	Iocosa	jocosa	ctga. 1387	3.1.
297r	a	sel difsi	sel dissi	ctga. 1389	3.6.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1390	3.2.
298r	a, inf	<u>sta</u> nō eſta	sta, non esta	l. 33 <i>sta</i>	2.2.
	b	>deeft	deest	ctga. 1432	1.1.
298v	b	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1434	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1435	3.2.
	inf, der	<u>poys magora</u>	pois m'agora	reclamo	1.5.
	inf, cen	N . N	NN	sinatura de caderno	
299r	a	tōnel nouo	tornel novo	ctga. 1437	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1438	3.2.
	b, inf	<u>Genta</u>	genta	l. 22 e 23, <i>genta</i>	2.4.

²⁰¹ Repítese, xa sen subliñar, na liña 24.

	b, inf	ı4 fyll ²⁰²	14 sillabe	ctga. 1439	
300r	a, sup	Trage bis	trage, bis	col a ²⁰³	2.4.
	b, sup	Felon ²⁰⁴	felon	l. 2 <i>felon</i>	2.4.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1444	3.2.
302r	a	tōnel	tornel	ctga. 1452	3.2.
	b, sup	<u>baylata</u> ballata	bailata - ballata	l. 11 <i>baylada</i>	3.1.
302v	a	9gedi .2.	congedi 2	ctga. 1454	3.2.
303r	sup, cen	R ²⁰⁵	R		
	a ²⁰⁶	-fol 14 manca fa fscrivere ²⁰⁷	folio 14 manca; fa scrivere	fol 14 [8]	1.4.
		-19 ofoirez māca fa fscruiere	19 Osoir'Anes manca; fa scrivere	fol. 19 [13]	1.4.
		-21 frag interpofta	21 fragmenta interposta	fol. 21 [15]	1.4.
		36 iterpofta	36 interposta	fol. 36 [30] ²⁰⁸	1.4.
		41 _____]tracciata 42	41-42 stracciata	fol. 41-42 [36-37]	1.4.
		43 Meus oihos et ibi argumentū iperfectū ²⁰⁹	43 Meus oihos, et ibi argumentum imperfectum	fol. 43 [38]	1.4.

202 Ademais de na marxe inferior, a precisión relativa ao número de sílabas (debida á distribución non regular dos versos en liñas) aparece á dereita dos trazos que unen, respectivamente, as liñas 1-3 da estrofa I, as liñas 4-5 da mesma estrofa, e as dúas primeiras da estrofa II.

203 A repetición de *trage* nun mesmo verso prodúcese nas liñas 6 e 11, pero a forma aparece tamén nas liñas 1 (cunha primeira ocorrencia como *trai* e a segunda como *trage*), 12 e 16.

204 Véxase o comentario que proporciona Domínguez Carregal (2009: 644) sobre este termo de orixe feudal.

205 Cf. *supra* nota 7.

206 Este folio non está estruturado en columnas, xa que contén unha serie de notas colocianas (comentadas en [1.4.]) que denotan unha confrontación entre B e o antígrafo, e que están aliñadas pola esquerda. Por este motivo, nas seguintes omítese a indicación de columna.

207 Só nesta primeira ocorrencia apreciamos con claridade un sinal de abreviatura sobre o <r> final, polo que nas liñas seguintes interpretamos que xa non o considerou necesario e desenvolvemos tamén a forma plena do infinitivo.

208 Pensamos que se puido escapar unha errata en Ferrari (1979: 67-68), onde se sinala o fol. 35 no lugar do 36; é certo que, ao estar riscado, o número resulta un tanto confuso, pero, se a correspondencia se establece co fol. 30 da numeración seguindo as pautas anteriores, debería ser o 36. De todos os modos, o cómputo que Ferrari vai facendo xusto a partir de aquí si permitiría admitir 35 = 30, “se si fa la conta all’indietro partendo dal 44 collociano presente all’inizio del fasc. 6” (Ferrari 1979: 68), a pesar de que “questa tendenza di Colocci al computo gamberesco mi lascia turbata” (*ibidem*).

209 Toda a nota está riscada con varias liñas diagonais.

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

		50	50 ²¹⁰		1.4.
		58 51	58 51		1.4.
		56 m̄ca p̄guntar	56 manca preguntar		1.4.
		106 120 94 129	106 120 94 129		1.4.
		141 – fa fcriuer l̄ra noua 142	141 – 142 fa scrivere; lettera noua		1.4.
		153 ²¹¹ l̄ra noua fa fcriuer	153 lettera noua; fa scrivere		1.4.
		<u>156 157</u> l̄ra noua fa fcriuer	156 157 lettera noua; fa scrivere		1.4.
		165 168 181	165 168 181		1.4.
		199 l̄ra noua fa fcriuer 200	199 – 200 lettera noua; fa scrivere		1.4.
		201	201		1.4.
		207 lo titulo 2399 ²¹² lo titº	207 lo titulo 239 lo titulo		1.4.
		2i5 216 241 261 287 292	215 216 241 261 287 292		1.4.
305r	a, sup	Alma	alma	l. 5 <i>alma</i>	2.4.
306r	esq	9gedo	congedo	ctga. 1461	3.2.
	der	cōgedo	congedo	ctga. 1461 ²¹³	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1462	3.2.

²¹⁰ Para os referentes desta nota e das que seguen, cf., ademais de [1.4.], Brea (no prelo).

²¹¹ O 3 está corrixido sobre un <0> (ou <4>?) escrito inicialmente, e tamén parece estalo o número seguinte (151 > 156), despois do cal aparece, na mesma liña, o 157 antes do apuntamento.

²¹² Este segundo <9> está riscado cunha liña vertical, e a nota aparece desprazada á dereita.

²¹³ Como acontece nalgún outro caso, a pesar de que xa indicara debaixo do número da composición que contiña finda, repíteo de novo á dereita desta.

306v	a	tōnel	tornel	ctga. 1465	3.2.
307r	a, sup	parentefis	parentesis ²¹⁴		1.3.
	der	Affōnfo Lopez de bayā	Afonso Lopez de Baian ²¹⁵	col. b, l. 29-30 <i>Affonso Lopez de bayā</i>	1.2.
	b	Sel difs. 9gedi tōnel	sel dissi, congedi ²¹⁶ , tornel	ctga. 1469	3.6. 3.2.
307v	a, inf	Vnifona cantio	unisona cantio	ctga. 1470	3.2. 3.4.
308r	a, inf	Vnisona ut hic s̄ fyllabe 13	unisona ut hic supra; sillabe 13	ctga. 1470	3.2. 3.4. 3.5. 3.3.
309r	b	sel dif 9gedi .2. ²¹⁷	sel dissi, congedi 2	ctga. 1476	3.6. 3.2.
	b, inf	Rey don affonso	rei don Afonso	l. 32 <i>Rey don Affon</i>	1.2.
310v	b	sel dif	sel dissi	ctga. 1481	3.6.
	inf, der	Ejso	Esso	reclamo	1.5.
	inf, centr	OO	OO	sinatura de caderno	
311r	a	sel dif 9gedo	sel dissi, congedo	ctga. 1482 ²¹⁸	3.6. 3.2.
	b, sup	Fezerō nota ch̄ laccēto ī añ penult ^a	fezeron: nota che l'accento in antepenultima	l. 6 <i>fezerō</i>	2.3.
	inf, der	tornel	tornel	ctga. 1485 ²¹⁹	3.2.
311v	a	tōnel	tornel	ctga. 1487	3.2.
312r	a	9ged	congedo	ctga. 1489	3.2.

²¹⁴ Refírese quizais ás parénteses que coloca no v. 1 da ctga. 1467 (<Hũa dona (nō digueu qual)>)?

²¹⁵ Volve ser un deses casos en que Colocci (pensando quizais na *Tavola collociana?*) extrae o nome dun trobador dunha rúbrica escrita polo copista (neste caso, a que sinala o inicio das cantigas de escarnio do autor). No mesmo folio, na marxe dereita, Colocci reproduciu tamén unha rúbrica atributiva (<Jo. ayras>) que a caligrafía do copista facía de difícil comprensión.

²¹⁶ En realidade, hai unha soa finda, pero –polo sistema de copia seguido– Colocci marca como segunda a rúbrica da cantiga seguinte.

²¹⁷ Repítese a situación descrita para a ctga. 1469: o que Colocci marca como segunda finda é a rúbrica explicativa da composición seguinte.

²¹⁸ A copia desta peza comeza no folio anterior, pero estas anotacións están no inicio da columna, enriba de estrofa II.

²¹⁹ A nota non está escrita, como de costume, enriba do incipit, senón debaixo deste, co que conclúe o fol. 311r.

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

	a	tōnel	tornel	ctga. 1490	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1491	3.2.
312v	a	9gedi .2.	congedi 2 ²²⁰	ctga. 1493	3.2.
	esq	<u>Tenzō</u>	tenzon	ctga. 1493	3.1.
	b	9gedi .2.	congedi 2 ²²¹	ctga. 1494	3.2.
	der	<u>Tenzō</u>	tenzon	ctga. 1494	3.1.
313r	a	9ged	congedo	ctga. 1495	3.2.
314r	a	9ged	congedo	ctga. 1500	3.2.
	b	9ged	congedo	ctga. 1501	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1502	3.2.
314v	a	tōnel	tornel	ctga. 1503	3.2.
315r	a, sup	Que	que	l. 7(?) ²²²	2.3.
	b	fel dij	sel dissi	ctga. 1507	3.6.
315v	b	9gedi .2.	congedi 2 ²²³	ctga. 1509	3.2.
	der	Tenzō	tenzon	ctga. 1509	3.1.
317r	a	9ged	congedo	ctga. 1513	3.2.
317v	a	9ged	congedo	ctga. 1516	3.2.
318r	a	tōnel	tornel	ctga. 1518	3.2.
318v	a	9ged	congedo	ctga. 1522	3.2.
	b	9ged	congedo	ctga. 1523	3.2.
319r	a	<u>Mille</u>	mille	l. 3 <i>mil</i>	2.3.
	a	9ged	congedo	ctga. 1524	3.2.
	b	9ged	congedo	ctga. 1526	3.2.
319v	b	9ged	congedo	ctga. 1528	3.2.
320r	a	9ged	congedo	ctga. 1529	3.2.
320v	a, sup	Atendē	atenden	l. 5 <i>atendendo</i>	2.4.

220 Colocci numéraas á súa esquerda: <.1.>, <.ij.>.

221 Son numeradas polo humanista á esquerda de cada unha delas: <.1.>, <ij>.

222 Hai varios *que* en liñas anteriores, pero nesta aparece subliñado <q̄ mala uētura>.

223 Colocci numéraas á súa esquerda: <.1.>, <.ij.>.

	a	9ged	congedo	ctga. 1531	3.2.
	inf, der	Andan	Andan	reclamo	1.5.
	inf, der	PP	PP	sinatura de caderno	
321v	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1536	3.2.
	b, sup	mal	mal	l. 2 <i>mal</i>	2.4.
	b	9ged tōnel	congedo ²²⁴ , tornel	ctga. 1538	3.2.
322r	a	tōnel	tornel	ctga. 1539	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1540	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1541	3.2.
	b, inf	reuoluo	revolv'o	l. 29 <i>reuoluo</i>	2.4.
322v	b	tōnel	tornel	ctga. 1543	3.2.
323r	a	9ged tōnel	congedo, tornel	ctga. 1545	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 1546	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1547	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1548	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1549	3.2.
323v	a	9gedi .2.	congedi 2	ctga. 1550	3.2.
	esq	<u>Tenzo</u>	tenzon	ctga. 1550	3.1.
	b	9gedi .2.	congedi 2	ctga. 1551	3.2.
324r	a, inf	auen	aven	l. 27 <i>mba uē</i>	2.4.
	b	tōnello ī Cima	tornello in cima	ctga. 1553	3.2.
324v	a	tōnel	tornel	ctga. 1554	3.2.
	a	tōnel	tornel	ctga. 1555	3.2.
	b	lultuerfo	l'ultimo verso	ctga. 1556	1.3.
	b, inf	Calcaria	calcaria	l. 28 <i>calcaria</i>	2.3.
325r	a	tōnel	tornel	ctga. 1557	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1558	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1559	3.2.

²²⁴ Son dúas as findas, numeradas polo humanista á esquerda da liña vertical que as sinala: <1>, <j>.

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

325v	a	tōnel	tornel	ctga. 1560	3.2.
330v	inf, der	Dizeru9	dizervos	reclamo ²²⁵	1.5.
	inf, der	QQ	QQ	sinatura de caderno	
331r	esq	Tenzō	tenzon	ctga. 1573	3.1.
	b, inf	Tirar	tirar	l. 36 <i>tiran</i> ²²⁶	2.4.
333v	a, inf	Rem	ren	l. 27 <i>Rem</i>	2.4.
335r	b	9gedo	congedo	ctga. 1593	3.2.
	b	9ged	congedo	ctga. 1594	3.2.
336v	sup	cantar masculus bīf	cantar, masculus bis	col. a, l. 8 <i>algun</i> <i>cātār</i> ²²⁷	2.3.
338v	inf, der	Donzela	donzela	reclamo	1.5.
339r	sup	<u>spelho</u>	espelho	col. a, l. 17 <i>epelbo</i>	2.4. 2.1. 2.2.
340r	a, sup	Idē	idem ²²⁸	ctga. 1606	1.5.
340v	b	9gedo	congedo	ctga. 1609	3.2.
344v	inf, der	epero ds	e pero Deus	reclamo	1.5.
346v	a	Tōnel uario	tornel vario	ctga. 1622	3.2.
	der	Tenzō	tenzon	ctga. 1624	3.1.
347v	a	tōnel	tornel	ctga. 1627	3.2.
	b	tōnel	tornel	ctga. 1628	3.2.
348r	a	tōnel	tornel	ctga. 1629	3.2.
348v	b	sel dīfs	sel dissi	ctga. 1633	3.6.
349r	b	tōnel	tornel	ctga. 1635	3.2.

²²⁵ Neste caso non existe coincidencia co inicio do folio seguinte. Véxase Ferrari (1979: 134-135) para os problemas que afectan aos cadernos 37 e 38.

²²⁶ Na mesma cantiga aparecen antes outras formas deste verbo, pero esta é a única que está subliñada.

²²⁷ Pode verse tamén, na mesma estrofa, sen subliñar, <me9 cantares> na l. 13. Ambos os sintagmas permítenlle corrixir o erro cometido en fol. 291v, onde catalogara este substantivo como feminino: cf. [2.3.]

²²⁸ Podería ser considerada unha rúbrica atributiva, porque parece indicar que a cantiga 1606 corresponde ao mesmo trovador (Vidal) que a anterior, xa que a rúbrica explicativa que precede a B1605 precisa que deste autor só se conservan estas dúas composicións.

	b, inf	Q .i. el. ut greci et .A. .i. la ideft	o, idest el, ut greci, et a, idest, la idest ²²⁹	l. 10 <i>O uossodon</i> ²³⁰	2.3.
349v	b	sel dij	sel dissi	ctga. 1638	3.6.
350r	a	tōneli .2.	tornelli 2	ctga. 1639	3.2.
350v	a	Sel dijfs	sel dissi	ctga. 1641	3.6.
	b	sel dij 9ged	sel dissi, congedo	ctga. 1642	3.6. 3.2.
351r	a	sel dij 9ged	sel dissi, congedo	ctga. 1644	3.6. 3.2.
351v	b	tōnel doppio a capite	tornel doppio a capite	ctga. 1648	3.2.
352r	a	Sel 9ged	sel dissi, congedo	ctga. 1649	3.6. 3.2.
352v	b	9gedi .2. uarij	congedi 2 varii	ctga. 1652 ²³¹	3.2.
	der	<u>Tenzo</u>	tenzon	ctga. 1652	3.1.
354r	a, sup	taMagna	tamagna	l. 3 <i>tamanba</i>	2.1. 2.3.
	a	tornel	tornel	ctga. 1656 ²³²	3.2.
	a	tornel	tornel	ctga. 1657	3.2.
354v	a	ad .2.	ad 2	ctga. 1659	3.2.
355r	a	9ged	congedo	ctga. 1661	3.2.
355v	b	tōnel doppio	tornel doppio ²³³	ctga. 1664	3.2.

229 Cf. a anotación similar que se atopa no fol. 10v.

230 Aínda que a nota non contén unha referencia explícita, supoñemos que pode remitir ao artigo masculino que inicia, en todas as cobras, o refrán da ctga. 1635.

231 As findas, na col. b do fol. 353r, son numeradas por Colocci á súa esquerda: <1>, <ij>. Tal e como están copiadas, estas dúas findas presentan distinto número de versos, o que contradi a norma habitual das tenzóns (cf. 3.2.).

232 A nota está enriba da segunda cobra como consecuencia do desprazamento da rúbrica explicativa, que o copista reproduce entre as estrofas primeira e segunda.

233 Esta anotación responde ás mesmas particularidades de copia (e de colocación de ángulos indicadores de refrán) que a que figura como *tornel(li) 2* (fol. 175v, 178r, 245v 259r).

2. Anotacións sobre V

Folio	Situación ²³⁴	Transcrición	Edición	Referente	Tipo
0	sup	Manca da fol ij ifino a fol 43	manca da folio 11 infine a folio 43		1.1.
-1	sup, esq	A fogli 90	a fogli 90	esquina superior dereita: 90	1.1.
-1v	inf, der	sazon	sazon	reclamo	1.5.
-2v	inf, der	senhor fremosa	senhor fremosa	reclamo	1.5.
-3r	esq	Fol 91	fol. 91		1.1.
-10	inf	>º fol 97 defūt multa	folio 97 desunt multa	sinal de chamada (>º) ²³⁵	1.1.
1r	inf, esq	A A	A	sinatura de caderno	
2r	a, inf	per mio mal uidi	per mio mal vidi	l. 20-21: <i>A dona q̄ eu uy por meu / mal</i>	3.6.
3v	sup, esq	Defūt	desunt		1.1.
9r	inf, esq	B	B	sinatura de caderno	
17r	inf, esq	C	C	sinatura de caderno	
31v	esq	Steuā đ guā ² da priuado del rey dō denis	Estevan da Guarda, privado del rei don Denis	l. 24-25: rúbrica: <i>esteuā da guarda puado del rey don denis</i>	1.2.
	a, inf	Re don denis	Re don Denis	l. 24-25, rúbrica: <i>rey don denis</i>	1.2.
47r	inf der	Poys	Pois	reclamo	1.5.
47v	inf der	siegue poys	siegue pois ²³⁶	reclamo	1.5.
48v	inf der	Qñ ssel	Quando s'el	reclamo	1.5.

²³⁴ Indícanse, segundo os casos, a columna (a/b) e as marxes (sup[erior] / inf[erior] / der[eita] / esq[erda] / cen[tral]). Non sempre é doado establecer a indicación precisa, de modo que, por exemplo, se a nota principia dentro da caixa destinada á col. b, aínda que ocupe espazo fóra dela (na marxe dereita), recóllese como “b”.

²³⁵ Véxase, no estudo, o apartado [1.1.].

²³⁶ A diferenza da maior parte dos casos, nos que se indica simplemente a palabra (ou grupo de palabras) que inicia o folio/caderno seguinte, aquí (o fol. 47v está en branco) a forma en cuestión (*Poys*, que é anotada así na marxe inferior dereita do fol. 47r, que si contén texto) vai precedida da indicación *siegue*, que interpretamos como variante de *segue*.

49r	b, sup	<u>Mal feño</u>	mal senno	l. 1, <u>mal sen</u>	2.4. 3.6.
	sup der	fo: 141 đlvr ²³⁷	foglio 141 del libro	número na marxe esq., á altura do incipit de V298	1.4.
	inf, esq	Ð D	D	sinatura de caderno	
49v	esq	ego	ego	l. 11, <i>Eu</i>	2.3.
58v	a	uos	vós	l. 19, <i>uos</i>	2.3.
61v	b, sup	<u>esta troba</u>	esta troba	l. 3, <i>Esta t̃ba</i>	3.1.
73r	a, inf	pago	pago	l. 16, <u>pago</u>	2.4.
76v	a, inf	per quante ²³⁸ io ueggio	per quanto io veggio	l. 25, <u>Per quanteu ueio</u>	3.6.
80r	b, sup	allúgo andar	al lungo andar	l. 1, <u>En muyto andando</u>	2.3. 3.6.
	a, inf	Martin	Martin	Rúbrica ²³⁹	
	b, inf	In multo andádo	in multo andando	l. 1, <u>En muyto andando</u>	2.3. 3.6.
80v	inf, der	o auel	o anel	reclamo	1.5.
81r	inf, esq	E	E	sinatura de caderno	
104v	inf, der	A muy	A mui	reclamo	1.5.
105r	inf, esq	F	F	sinatura de caderno	
132v	inf der	el quis	el quis	reclamo	1.5.
133r	inf, esq	G	G	sinatura de caderno	
146v	inf, der	O c q̄	Do que	reclamo	1.5.
147r	inf, esq	H	H	sinatura de caderno	
159v	b	de mal dizzer	de maldizer	l. 9, <i>cumdal dizer</i>	3.1.
168r	b	rroiʒ	Roiz	l. 9, <u>rroiʒ</u>	1.2.

²³⁷ Non está claro se a letra é de Colocci ou do copista.

²³⁸ Non se percibe ben se se trata dun <e> ou dun <o>.

²³⁹ Na marxe superior da col. b figura unha rúbrica atributiva a Martin Moxa.

As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses

177r	inf, esq	.I.	I	sinatura de caderno	
185v	a	eft	est	1. 25 <i>est</i>	2.3.
187v	a	<u>cadahuna</u>	cada ũa	1. 5, <i>cada hũa</i>	2.3.
200r	a	Mayor Gareca ui tan pobro gano	Maior Garcia vi tan pobr'ogano	incipit da última ctga.	1.2.
[214v]	a sup	A fol. 290 e comiciata una Rubrica et nō e finita di copiar	a folio 290 è cominciata una rubrica et non è finita di copiare		1.4.
	a	fol 97 defunt multa	folio 97 desunt multa		1.4.

Bibliografia citada

- Antonelli, Roberto (2001): “Struttura materiale e disegno storiografico del Canzoniere Vaticano”. Lino Leonardi (ed.): *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, Firenze: Edizioni del Galluzzo, vol. IV, pp. 3-23.
- Antonelli, Roberto (2004): “Per *Madonna, dir vo voglio*”. *Critica del testo* 7.2, pp. 563-603.
- Arbor Aldea, Mariña (2010): “*Lais de Bretanha* galego-portugueses e tradición manuscrita: as relacións entre *B* e *L*”. Maria Iliescu / Heidi Siller-Runggaldier / Paul Danler (eds.): *Actes du XXVe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Innsbruck 2007)*, Berlin/New York: De Gruyter, vol. VI, pp. 11-20 [DOI: <http://dx.doi.org/10.1515/9783110231922.6-11>].
- Arbor Aldea, Mariña (2016): “*Andamos facendo dança, cantando nosas bailadas*. Notas críticas a *O Maroot aja mal grado (B 2, L 2)*. Esther Corral Díaz / Elvira Fidalgo Francisco / Pilar Lorenzo Gradín (eds.): *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 85-95.
- Asensio, Eugenio (1970 [1957]): *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid: Gredos.
- Asperti, Stefano (1989): “Sul canzoniere provenzale M: ordinamento interno e problemi di attribuzione”. *Romanica Vulgaria Quaderni* 10/11 (*Studi provenzali e francesi 86/87*), pp. 137-169. *Atti del Convegno* (1972) = *Atti del Convegno di studi su Angelo Colocci (Jesi 13-14 settembre 1969, Palazzo della Signoria)*, Jesi: Amministrazione Comunale di Jesi.
- Avesani, Rino (1972): “Appunti del Colocci sulla poesia mediolatina”. *Atti del Convegno* (1972), pp. 109-132.
- Barberini, Fabio (2019): “Tra B portoghese e M provenzale (B, c. 1r)”. *Cultura Neolatina* 78.3-4, pp. 411-425.
- Barberini, Fabio (2021a): “Bernal de Bonaval, *Fremosas, a Deus grad’, é tan bon dia comigo (B1135/V726)*”. *Estudios Románicos* 30, pp. 199-218 [DOI: <https://doi.org/10.6018/ER.470001>].
- Barberini, Fabio (2021b): “Per l’edizione critica della pregunta di Diogo Gonçalves de Montemor-o-Novo (B1075bis/V666)”. *eHumanista* 47, pp. 264-284 [<https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/ehumanista/volume47/ehum47.barberini.pdf>].

- Barbi, Michele (1915): *Studi sul canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Firenze: Sansoni.
- Belloni, Gino (2004): “Nota sulla storia del Vat. lat. 3195”. G. Belloni *et al.* (eds.): *Rerum vulgarium fragmenta. Codice Vat. lat. 3195*, commentario all’edizione in fac-simile, Roma/Padova: Antenore, pp. 73-104.
- Beltrán Pepió, Vicente (1984): “De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta”. *Revista de Filología Española* 64.3-4, pp. 239-266 [DOI: <https://doi.org/10.3989/rfe.1984.v64.i3/4.514>].
- Beltrán Pepió, Vicente (1985): “La *cantiga* de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV”. *El Crotalón. Anuario de Filología Española* 2, pp. 259-273.
- Beltrán, Vicente (1986): “Los trovadores en la corte de Castilla y León (II): Alfonso X, Guiraut Riquier y Pero da Ponte”. *Romania* 107.4, pp. 486-503.
- Beltrán, Vicente (1991): “Tipos y temas trovadorescos. *Leonoreta/fin roseta*, la corte poética de Alfonso XI y el origen del *Amadís*”. *Cultura Neolatina* 51.1-2, pp. 47-64.
- Bernardi, Marco (2006): “La (s)fortuna del *De amore* nel primo Cinquecento italiano e un inedito documento colocciano”. *L’immagine riflessa* 15.2, pp. 1-36.
- Bernardi, Marco (2008a): “Per la ricostruzione della biblioteca colocciana: lo stato dei lavori”. Bologna / Bernardi (2008), pp. 21-83.
- Bernardi, Marco (2008b): *Lo zibaldone colocciano 4831. Edizione e commento*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Bernardi, Marco (2008c): “Intorno al zibaldone colocciano *Vat. lat. 4831*”. Bologna / Bernardi (2008), pp. 123-167.
- Bernardi, Marco (2008d): “Angelo Colocci, la biblioteca e il *milieu* napoletano: nuovi interventi, qualche precisazione e un frammento inedito”. *Roma nel Rinascimento* 2008, pp. 59-78.
- Bernardi, Marco (2009): “Il postillato colocciano delle *Prose della Volgar Lingua*: l’Ambrosiano *S. R. 226* e il pensiero linguistico di Angelo Colocci”. *L’Ellisse* 4, pp. 31-96.
- Bernardi, Marco (2010): “Gli interessi culturali e il lavoro filologico di Angelo Colocci”. Mariña Arbor Aldea / Antonio Fernández Guadianes (eds.): *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 337-351.
- Bernardi, Marco (2013): “Angelo Colocci”. Matteo Motolese / Paolo Procaccioli / Emilio Russo (eds.): *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, Roma: Salerno Editrice, vol. II, pp. 75-110.
- Bernardi, Marco (2014a): “Gli elenchi bibliografici di Angelo Colocci: la lista *a* e l’*Inventario Primo*”. *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae* 20, pp. 89-153.
- Bernardi, Marco (2014b): “Una lettura cinquecentesca del *Decameron*: testimonianza indiretta di un affine dell’autografo Hamiltoniano”. Sandro Bertelli / 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 (2016): “La lista *C* o *Inventario Secondo* (1558) dei libri di Angelo Colocci (*Vat. lat.* 3958, ff. 184r-196r)”. *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae* 22, pp. 7-111.
- Bernardi, Marco (2017a): “Colocci e Tebaldeo di fronte al Sacco di Roma (1527): le liste *f* e *g* e un nuovo documento epistolare”. *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae* 23, pp. 35-117.
- Bernardi, Marco (2017b): “Una lettera inedita dal sacco di Roma: qualche novità su Colocci, il «libro di portoghesi» e il *Libro reale*”. *Critica del testo* 20.2, pp. 71-104.
- Bernardi, Marco (2020): “Gli studi e i canzonieri romanzi di Angelo Colocci”. Franco Pignatti (ed.): *Poesia in volgare nella Roma dei papati medicei (1513-1534)*, Roma: Roma nel Rinascimento, pp. 1-34.
- Bernardi, Marco / Corrado Bologna / Carlo Pulsoni (2007): “Per la biblioteca e la biografia di Angelo Colocci: il ms. *Vat. lat.* 4787 della Biblioteca Vaticana”. Felicia-Delia Marga / Victoria Moldovan / Dana Feurdean (eds.): *Studii de Romanistică. Volum dedicat profesorului Lorenzo Renzi*, Cluj-Napoca: Editura Fundației pentru Studii Europene, pp. 200-220.
- Berra, Luigi B. (1927): “Come il Colocci conseguì il Vescovato di Nocera”. *Giornale storico della letteratura italiana* 89, pp. 304-316.
- Bertolo, Fabio Massimo / Marco Cursi / Carlo Pulsoni (2018): *Bembo ritrovato: il postillato autografo delle Prose*, Roma: Viella.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (1966): “Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi”. *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Sezione Romanza* 8.1, pp. 13-30.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (1972): “Note linguistiche e letterarie di Angelo Colocci in margine ai canzonieri portoghesi”. *Atti del convegno* (1972), pp. 197-203.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (1992 [1963]): *As poesías de Martin Soares*, Vigo: Galaxia (traducción do orixinal *Le poesie di Martin Soares*, Bologna: Libreria Antiquaria Palmaverde, 1963).
- Bianchi, Rossella (1990): “Per la Biblioteca di Angelo Colocci”. *Rinascimento* 30, pp. 271-282.
- Bianchini, Simonetta (2008): “Colocci legge «Rosa fresca aulentissima»”. Bologna / Bernardi (2008), pp. 225-243.
- Bionda, Simone (2009): “El ‘nodo’ del *Dialogo della lingua* attribuito a Niccolò Machiavelli”. *Interpres. Rivista di studi quattrocenteschi* 28, pp. 275-297.
- Blanco, Xavier / Krzysztof Bogacki (2014): *Introduction à l'histoire de la langue française*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Blanco Valdés, Carmen Fátima / Ana M^a Domínguez Ferro (1994): “Algunos aspectos sobre el código *Vat. Lat.* 4796”. *Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas (Madrid, 3-6 de mayo de 1994)*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, vol. I, pp. 115-120.
- Bologna, Corrado (1989): “Giulio Camillo, il canzoniere provenzale N² e un inedito commento al Petrarca”. *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena: Mucchi, vol. I, pp. 187-213.

- Bologna, Corrado (1993): “Sull'utilità di alcuni *descripti* umanistici di lirica volgare antica”. Saverio Guida / Fortunata Latella (eds.): *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno di Messina, 19-22 dicembre 1991*, Messina: Sicania, vol. II, pp. 531-587.
- Bologna, Corrado (1999): “Colocci e l'Arte (di 'misurare' e 'pesare' le parole, le cose)”. Rosanna Alhaique Pettinelli (ed.): *L'umana compagnia. Studi in onore di Gennaro Savarese*, Roma: Bulzoni, pp. 369-407.
- Bologna, Corrado (2001): “La copia colocciana del Canzoniere Vaticano (Vat. Lat. 4823)”. Lino Leonardi (ed.): *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, Firenze: Edizioni del Galluzzo, vol. IV, pp. 105-152.
- Bologna, Corrado (2008): “La biblioteca di Angelo Colocci”. Bologna / Bernardi (2008), pp. 1-20.
- Bologna, Corrado / Marco Bernardi (eds.) (2008): *Angelo Colocci e gli studi romanzi*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Brea, Mercedes (1993a): “Descordo”. *DLMGP*, pp. 213-214.
- Brea, Mercedes (1993b): “El *escondit* como variante de las cantigas de amor y de amigo”. Aires A. Nascimento / Cristina Almeida Ribeiro (orgs.): *Actas do IV Congresso da Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Lisboa, 1991)*, Lisboa: Cosmos, vol. IV, pp. 175-187.
- Brea, Mercedes (1997): “Las anotaciones de Angelo Colocci en el Cancionero de la Biblioteca Vaticana”. *Revista de Filología Románica* 14, pp. 515-519.
- Brea, Mercedes (1998): “Traducir 'de verbo ad verbo' (El códice Vat. Lat. 4796)”. Jacques Gourc / François Pic (eds.): *Toulouse à la croisée des cultures. Actes du Vº Congrès international de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Toulouse, 19 - 24 août 1996)*, Pau: AIEO, vol. I, pp. 103-107.
- Brea, Mercedes (1999a): “Cantar et cantiga idem est”. Xosé L. Couceiro *et al.* (eds.): *Homenaxe ó Profesor Camilo Flores*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 93-108.
- Brea, Mercedes (1999b): “*Andamos facendo danca / cantando nossas bailadas*”. *El Museo de Pontevedra* 52, pp. 387-409.
- Brea, Mercedes (2008a): “De los *Lemosini* a los *Siculi*, Dante y Petrarca”. Bologna / Bernardi (2008), pp. 245-266.
- Brea, Mercedes (2008b): “Pesar e medir as palabras”. Mercedes Brea / Francisco Fernández Rei / Xosé Luís Regueira (eds.): *Cada palabra pesaba, cada palabra medía. Homenaxe a Antón Santamarina*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 443-454.
- Brea, Mercedes (2009a): “Angelo Colocci e la lirica romanza medievale”. Furio Brugnolo / Francesca Gambino (eds.): *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società di Filologia Romanza (Padova-Stra, 27 settembre-1 ottobre 2006)*, Padova: Unipress, vol. II, pp. 615-626.

- Brea, Mercedes (2009b): “*Vós que soedes en Corte morar, un caso singular*”. M. Brea (ed.): *Pola melhor dona que fez Nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 97-113.
- Brea, Mercedes (2012): “Alteraciones del esquema rimático en cantigas de *mestría*”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses* 32 (nº 47), pp. 15-38.
- Brea, Mercedes (no prelo): “Angelo Colocci y sus copias de un cancionero gallego-portugués”. Carmen Blanco Valdés (ed.): *Pervivencia y literatura: documentos periféricos al texto literario*.
- Brea, Mercedes / Francisco Fernández Campo (1993): “Notas lingüísticas de A. Colocci no Cancioneiro galego-portugués B”. Gerold Hilty (ed.): *Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Université de Zurich, 6-11 avril 1992)*, Tübingen: Francke Verlag, vol. V, pp. 41-56.
- Brea, Mercedes / Francisco Fernández Campo (1998): “El vocabulario provenzal-italiano de Angelo Colocci”. Giovanni Ruffino (ed.): *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza (Università di Palermo, 18-24 settembre 1995)*, Tübingen: Max Niemeyer / Firenze: Edizioni del Galluzzo, vol. IV, pp. 339-350.
- Brea, Mercedes / Pilar Lorenzo Gradín (2020): “La lengua de la lírica gallego-portuguesa en el devenir de la tradición manuscrita”. Stefano Resconi / Davide Battagliola / Silvia De Santis (eds.): *Innovazione linguistica e storia della tradizione. Casi di studio romanzi medievali*, Sesto San Giovanni (Milano): Mimesis Edizioni, pp. 107-151.
- Campana, Augusto (1972): “Angelo Colocci conservatore ed editore di letteratura umanistica”. *Atti del Convegno* (1972), pp. 257-272.
- Canettieri, Paolo (1995): *Descortz es dictatz mot divers. Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma: Bagatto.
- Cannata Salamone, Nadia (2005): “Il dibattito sulla lingua e la cultura letteraria e artistica nel primo Rinascimento romano. Uno studio del ms. Vaticano Reg. lat. 1370”. *Critica del testo* 8.3, pp. 901-951.
- Cannata, Nadia (2008): “Il primo trattato cinquecentesco di storia poetica e linguistica: le *Annotazioni sul vulgare ydioma* di Angelo Colocci (ms. Vat. lat. 4831)”. Bologna / Bernardi (2008), pp. 169-197.
- Cannata, Nadia (2010): “Kovή, dialetto, lingua comune: le radici greche di un dibattito rinascimentale”. *Critica del testo* 13.2, pp. 257-271.
- Cannata Salamone, Nadia (2012): *Gli appunti linguistici di Angelo Colocci nel manoscritto Vat. Lat. 4817*, Firenze: Accademia della Crusca.
- Careri, Maria (1993): “Bartolomeo Casassagia e il canzoniere provenzale M”. Saverio Guida / Fortunata Latella (eds.): *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno di Messina, 19-22 dicembre 1991*, Messina: Sicania, vol. II, pp. 743-752.

- Careri, Maria (2017): “Angelo Colocci e il canzoniere provenzale N”. Luca Di Sabatino / Luca Gatti / Paolo Rinoldi (eds.): «*Or vos conterons d'autre matiere*». *Studi di filologia romanza offerti a Gabriella Ronchi*, Roma: Viella, pp. 87-90.
- Careri, Maria (2018): “Rileggendo Debenedetti (Equicola, Colocci)”. *Cultura Neolatina* 78, pp. 163-172.
- Chas Aguión, Antonio (2002): *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Colocci, Angelo (ed.) (1503): *Opere dello elegante poeta Seraphino Aquilano, finite ed emendate con la loro Apologia et vita desso poeta* [a *Apologia* é obra do propio Colocci, e a *Vita*, de S. Piccolomini], Roma: Jo. de Besicken.
- Corominas, Joan / José Antonio Pascual (1984): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 6 vols.
- Corral Díaz, Esther (2008): “Las notas coloccianas en el cancionero profano de Alfonso X”. Bologna / Bernardi (2008), pp. 387-404.
- Corral Díaz, Esther / Francisco Fernández Campo (2000): “O ms. Vat. Lat. 4796 de Angelo Colocci: a súa historia e as súas apostilas”. *Critica del testo* 3.2, pp. 725-752.
- Correia, Angela (1995): “O sistema das coblas doblas na lírica galego-portuguesa”. Juan Paredes (ed.): *Medioevo y literatura Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, Granada: Universidad de Granada, vol. II, pp. 75-90.
- Correia, Angela (1998): “Do refrão de Meendinho à escrita dos refrães nos cancioneiros”. *Actas do Congreso “O mar das cantigas”*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 267-290.
- Correia, Angela (2005): “Refrães sem autonomia rimática na lírica galego-portuguesa: um contra-modelo”. Ana Sofia Laranjinha / José Carlos Ribeiro Miranda (eds.): *Modelo. Actas do V Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Porto: Universidade de Porto, pp. 69-80.
- Costantini, Fabrizio (2008): “Il *Libro Reale*, Colocci e il Canzoniere laurenziano”. Bologna / Bernardi (2008), pp. 267-306.
- Couceiro, José Luis / Isabel González (1984): “Un uomo non volgare”. *El Renacimiento italiano. Actas del II Congreso Nacional de Italianistas*, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 67-75.
- Cudini, Piero (1992¹¹): F. Petrarca, *Canzoniere*, Milano: Garzanti.
- De Lollis, Cesare (1889): “Ricerche intorno ai canzonieri provenzali”. *Romania* 18, pp. 453-468.
- Debenedetti, Santorre (1986): “Intorno ad alcune postille di Angelo Colocci”. Santorre Debenedetti, *Studi filologici*, con una nota di C. Segre, Milano: Franco Angeli, pp. 169-208 (inicialmente publicado en *Zeitschrift für romanische Philologie* 28, 1904, pp. 56-93).
- Debenedetti, Santorre (1995): *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento* [1911]. *Tre secoli di studi provenzali* [1930], ed. riveduta con integrazioni inedite a cura e con posfaz. di C. Segre, Padova: Antenore.
- Deswarte, Sylvie (1989): *Il “perfetto cortegiano” – D. Miguel da Silva*, Roma: Bulzoni.

- D'Heur, Jean-Marie (1963): "Traces d'une version occitanisée d'une chanson de croisade du trouvère Conon de Béthune". *Cultura Neolatina* 23, pp. 73-89.
- D'Heur, Jean-Marie (1968): "Des Descorts Occitans et des Descordos Galiciens-Portugais". *Zeitschrift für romanisches Philologie* 84, pp. 323-339.
- D'Heur, Jean-Marie (1974): "Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais. Contribution à la Bibliographie Général et au Corpus des Troubadours". *Arquivos do Centro Cultural Português* 8, pp. 3-43.
- D'Heur, Jean-Marie (1975): "L'Art de Trouver du Chansonnier Colocci-Brancuti. Édition et analyse". *Arquivos do Centro Cultural Português* 9, pp. 321-398.
- D'Heur, Jean-Marie (1984): "Sur la généalogie des Chansonniers Portugais d'Ange Colocci". *Boletim de Filologia* 29, pp. 23-34.
- Dionisotti, Carlo (ed.) (1966 [1960]): *Prose della volgar lingua*. Carlo Dionisotti (ed.): *Pietro Bembo. Prose e Rime*, Torino: UTET.
- Dionisotti, Carlo (1980): "Machiavelli e la lingua fiorentina". C. Dionisotti: *Machiavellerie. Storia e fortuna di Machiavelli*, Torino: Einaudi, pp. 267-363.
- Dionisotti, Carlo (1984): "Trissino, Gian Giorgio". *Enciclopedia dantesca*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2ª ed., vol. V, pp. 723-724.
- DiTerLi = Equipo GLIFO (dir.): *Base de datos do Dicionario de Termos Literarios*, Centro Ramón Piñeiro para a investigación en Humanidades [<http://bernal.cirp.gal/ords/dtl/r/diterli3/diterli>].
- DLMGP = Giulia Lanciani / Giuseppe Tavani (coord.) (1993): *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho.
- Domínguez Carregal, Antonio. A. (2009): "Notas léxicas de Angelo Colocci aos cancioneiros apógrafos italianos da lírica galego-portuguesa". Jesús Cañas Murillo / Francisco J. Grande Quejigo / José Roso Díaz (eds.): *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, Cáceres: Universidad de Extremadura, pp. 641-647.
- Drusi, Riccardo (1995): *La lingua «cortigiana romana». Note su un aspetto della questione cinquecentesca della lingua*, Venezia: Il Cardo.
- Fanelli, Vittorio (ed.) (1969): Federico Ubaldini, *Vita di Mons. Angelo Colocci*. Edizione del testo originale italiano (Barb. lat. 4882), Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Fanelli, Vittorio (1979): *Ricerche su Angelo Colocci e sulla Roma cinquecentesca*, con introducción e notas de J. Ruyschaert, e índices de G. Ballistreri, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Fernández Campo, Francisco (2008): "Apostillas petrarquescas de Colocci: nuevas posibilidades de lectura". Bologna / Bernardi (2008), pp. 431-447.
- Fernández Guiadanes, Antonio (2012): "Da articulación textual nos testemuños da lírica profana gallego-portuguesa". *Revista de Cancioneros, impresos y manuscritos* 1, pp. 105-160. [DOI: <https://doi.org/10.14198/rcim.2012.1.04>].

- Fernández Guiadanes, Antonio (2016): “Dúas notas sobre a transmisión manuscrita da lírica profana galego-portuguesa”. Esther Corral / Elvira Fidalgo Francisco / 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 Guiadanes, Antonio / Gerardo Pérez Barcala (2009): “Notas sobre o texto e a copia dalgunhas cantigas galego-portuguesas: *una errata divisione dei versi*”. Mercedes Brea (coord.): *Pola melhor dona de quantas fez Nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 189-223.
- Fernández Guiadanes, Antonio / M^a. Gimena del Río Riande (2010): “Función dos signos gráficos nos testemuños musicados contemporáneos á época de produción trobadoresca profana en galego-portugués (I): o *Pergamiño Sharrer* e o *Pergamiño Vindel*”. *Ars metrica* 2010/12, pp. 1-12 [<https://f-book.com/arsmetrica/ars-metrica-201012/funcion-dos-signos-graficos-nos-testemunos-musicados-contemporaneos-a-epoca-de-produccion-trobadorescaprofana-en-galego-portugues-i/>].
- 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.
- Ferrari, Anna (1991): “Le chansonnier et son double”. Madeleine Tyssens (ed.): *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège (1989)*, Liège: Université de Liège, pp. 303-327.
- Ferrari, Anna (1993a): “Parola-rima”. *O Cantar dos Trabadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 121-136.
- Ferrari, Anna (1993b): “Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)”. *DLMGP*, pp. 117-123.
- Ferrari, Anna (1993c): “Cancioneiro da Biblioteca Vaticana”. *DLMGP*, pp. 123-126.
- Ferrari, Anna (1993d): “Lai”. *DLMGP*, pp. 374-378.
- Ferrari, Anna (2001): “Sbagliando (loro), s’impara (noi): tipologia e interesse del ‘incipiens error’ nel Colocci-Brancuti”. Patrizia Botta / Carmen Parrilla / Ignacio Pérez Pascual (eds.), *Canzonieri iberici (Colloquio Padova 25-27 maggio 2000)*, Noia: Toxosoutos / Padova: Università di Padova / A Coruña: Universidade da Coruña, vol. I, pp. 107-123.
- Fidalgo, Elvira (coord.) (2003): *As cantigas de Loor de Santa Maria*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Fidalgo, Elvira (2016): “La expresión del *joi* en la escuela trobadoresca gallegoportuguesa”. *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* 5, pp. 107-141 [DOI: <https://doi.org/10.14198/rcim.2016.5.05>].

- Furstenberg-Levi, Shulamit (2016): *The Accademia Pontaniana: a model of a humanist network*. Leiden: Brill.
- Gesiot, Jacopo (2016): “Mezzogiorno aragonese e settentrione cortigiano: una direttrice per la diffusione delle culture iberiche in Italia”. *Historias Fingidas* 4, pp. 205-232 [DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/46>].
- Giovanardi, Claudio (1998): *La teoria cortigiana e il dibattito linguistico nel primo Cinquecento*, Roma: Bulzoni.
- Gonçalves, Elsa (1976): “La *Tavola Colocciana Autori portughesi*”. *Arquivos do Centro Cultural Português* 10, pp. 387-448.
- Gonçalves, Elsa (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)”, Paris, 1979 [*Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV, pp. 27-142 + XXIV planches]. *Romania* 104, pp. 403-412.
- Gonçalves, Elsa (1984): “*Quel da Ribera*”. *Cultura Neolatina* 44, pp. 219-224.
- Gonçalves, Elsa (1993a): “Colocci, Angelo”. *DLMGP*, pp. 163-166.
- Gonçalves, Elsa (1993b): “Tenção”. *DLMGP*, pp. 622-624.
- Gonçalves, Elsa (1993c): “Tradição manuscrita da poesia lírica”. *DLMGP*, pp. 627-632.
- Gonçalves, Elsa (1994): “O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneiros trovadorescos galego-portugueses”. 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 (2001): “Des *cansos redondas* dans la lyrique galego-portugaise?”. Nadine Henrard / Paola Moreno / Martine Thiry-Stassin (eds.): *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruxelles: De Boeck Université, pp. 185-208.
- Gonçalves, Elsa (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.
- Gonçalves, Elsa (2007): “Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades”. *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 8, pp. 1-27 [https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_ch/files/sitefiles/ehumanista/volume8/1%20Elsa%20Goncalves%20Article.pdf].
- González Martínez, Déborah (2009): “Unha aproximación ao estudo do paralelismo e o refrán na lírica galego-portuguesa”. Furio Brugnolo / Francesca Gambino (eds.): *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società di Filologia Romanza (Padova-Stra, 27 settembre-1 ottobre 2006)*, Padova: Unipress, pp. 509-530.
- González Martínez, Déborah (2012): “Arquitectura de la tenso gallego-portuguesa. Textos en desequilibrio”. *Estudios románicos* 21, pp. 65-78.

- González, Déborah (2018): *El arte de trovar de amor. Nuno Eanes Cerzeo y su producción poética* [edición y estudio de Déborah González. Estudio biográfico de José Antonio Souto Cabo], Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- González, Déborah (2020): "Cancioneros manuscritos y *mise en texte*. La *fiinda*, en *acabamento de sas cantigas*". *Zeitschrift für romanische Philologie* 136.3, pp. 833-871 [DOI: <https://doi.org/10.1515/zrp-2020-0041>].
- Greco, Aulo (1972): "L'Apologia delle *Rime* di Serafino Aquilano di Angelo Colocci", en *Atti del Convegno* (1972), pp. 205-219.
- Gutiérrez García, Santiago (2006): *Amor e burlas na lírica trobadoresca. Un estudo das cantigas paródicas galegoportuguesas*, Sada: Edición do Castro.
- Gutiérrez García, Santiago / Gerardo Pérez Barcala (1999): "Notas morfosintácticas de Angelo Colocci no cancionero provenzal M". Rosario Álvarez / Dolores Vilavedra (eds.): *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó Prof. Xesús Alonso Montero*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, vol. II, pp. 677-697.
- Huchon, Mireille (1988): *Le français de la Renaissance*, Paris: PUF.
- Lancellotti, Gianfrancesco (1772): *Poesie italiane e latine di Monsignor Angelo Colocci, con più notizie intorno alla persona di lui e sua famiglia*, Jesi: Bonelli.
- Lanciani, Giulia (1995): "Per una tipologia della tenzone galego-portoghese". Juan Paredes (ed.): *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, Granada: Universidad de Granada, vol. I, pp. 117-130.
- Lanciani, Giulia (1975-1976): "A proposito de um texto atribuido a Fernan Velho", *Estudos Italianos em Portugal* 38-39, pp. 157-170 (anteriormente publicado co título "A proposito di un testo attribuito a Fernan Velho" en *Annali di Ca'Foscari. Rivista della Facolta di Lingue e Letterature Straniere* XIII, 1974, pp. 299-311).
- Lanciani, Giulia (2004): "*Repetita iuvant?*". *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural 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.
- Lang, Henry R. (1972 [1894]): *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Hildesheim: Georg. Olms [reproducción facsimilar da ed. de Halle: Max Niemeyer].
- Lattès, Samy (1931): "Recherches sur la bibliothèque d'Angelo Colocci". *Mélanges de l'école française de Rome* 48, pp. 308-344.
- Lattès, Samy (1937): "La conoscenza e l'interpretazione del *De vulgari eloquentia* nei primi anni del Cinquecento". *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli* 17, pp. 156-168.
- Lattès, Samy (1972): "Studi letterari e filologici di Angelo Colocci". *Atti del Convegno* (1972), pp. 243-255.

- Lorenzo Gradín, Pilar (1991): "La malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación". *Revista de Literatura Medieval* 3, pp. 117-128.
- Lorenzo Gradín, Pilar (1994): "Repetitio trobadorica". Elvira Fidalgo / Pilar Lorenzo Gradín (eds.): *Estudios galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 79-106.
- Lorenzo Gradín, Pilar (1997): "El dobre gallego-portugués o la estética de la simetría". *Vox Romanica* 56, pp. 212-241.
- Lorenzo Gradín, Pilar (2003): "Las razos gallego-portuguesas". *Romania*, 121, pp. 99-132.
- Lorenzo Gradín, Pilar (ed.) (2008a): Don Afonso Lopez de Baian, *Cantigas*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Lorenzo Gradín, Pilar (2008b): "Colocci, los *lais de Bretanha* y las rúbricas explicativas en B y V". Bologna / Bernardi (2008), pp. 405-429.
- Lorenzo Gradín, Pilar (2010): "La rima derivada: de los provenzales a los gallego-portugueses". *Studi Mediolationi e Volgari* 56, pp. 89-113.
- Lorenzo Gradín, Pilar (2016): "Les clairs-obscur des *lais galégo-portugais*. Circulation et réemploi des romans arthuriens". *Cahiers de Civilisation Médiévale* 59, pp. 159-176.
- Lorenzo Gradín, Pilar / Simone Marcenaro (2010): *Il canzoniere del trovatore Roi Queimado*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Lupo, Lorenza (1992): "Il canzoniere provenzale A (Vat. lat. 5232), la sua copia A^a (Braidense AG. XIV.49) e la tavola di Angelo Colocci (Vat. lat. 4820, cc. 81r-140r)". *Quaderni di filologia romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna* 9, pp. 27-56.
- Marazzini, Claudio (2018): *Breve storia della questione della lingua*, Roma: Carocci.
- Marcenaro, Simone (2010): *L'equivocatio nella lirica galego-portoghese medievale*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Marcenaro, Simone (ed.) (2012a): Pero Garcia Buralés, *Canzoniere. Poesie d'amore, d'amico e di scerno*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Marcenaro, Simone (ed.) (2012b): Osoiro Anes, *Cantigas*, Roma: Carocci.
- Marcenaro, Simone (2012c): "Coblas esparsas nella tradizione lirica galego-portoghese?". *Medioevo Romano* 36.2, pp. 406-424.
- Marcenaro, Simone (2016): "Il presunto *Livro das cantigas* di Don Pedro de Portugal, Conde de Barcelos". Esther Corral / Elvira Fidalgo Francisco / Pilar Lorenzo Gradín (eds.): *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 575-583.
- Meliga, Walter (ed.) (2001): «Intavulare»: tavole di canzonieri romanzi. I. *Canzonieri provenzali*. 2. *Bibliothèque nationale de France, I (fr. 854), K (fr. 12473)*, Modena: Mucchi.
- Meneghetti, M^a Luisa (1993): "Schemi metrici 'à refrain' e tecnica parallelistica nella lirica romanza medievale". *Omaggio a Gianfranco Polena*, Padova: Programma, vol. I, pp. 135-146.

- Meneghetti, M^a Luisa (2001): “Bembo, Equicola e i trovatori”. Silvia Scotti Morgana / Mario Piotti / Massimo Prada (eds.): *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo (Gargano del Garda, 4-7 ottobre 2000)*, Milano: Cisalpino, pp. 23-35.
- Mettmann, Walter (ed.) (1981): Afonso X, o Sábio, *Cantigas de Santa Maria*, Vigo: Xerais.
- Michaëlis de Vasconcelos, Carolina (1990 [1904]): *Cancioneiro da Ajuda*, 2 vols., Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda.
- Miranda, José Carlos Ribeiro (2010): “Cantar ou cantiga? Sobre a designação genérica da poesia galego-portuguesa”. Mercedes Brea / Santiago López Martínez-Morás (eds.): *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 161-179.
- Monteagudo, Henrique (2019a): “Variación scriptolingüística e tradición manuscrita da lírica trobadoresca: As variables <nh/n> e <ss/s>”. Ernestina Carrilho *et al.* (eds.): *Estudos linguísticos e filológicos oferecidos a Ivo Castro*, Lisboa: Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, pp. 859-959.
- Monteagudo, Henrique (2019b): “Para a análise grafemática da **Recompilación tardía* (**Livro das cantigas*)”. Déborah González (ed.): *Lírica galego-portuguesa. Lingua, sociolingüística e pragmática*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 157-194.
- Monteagudo, Henrique (2019c): “Variación e cambio lingüístico no galego-portugués (s. XIII-XIV): os clíticos me / mi e lle / lhi e outras formas en <-i> fnal”. *Boletín da Real Academia Galega* 380, pp. 287-379.
- Morgana, Silvia / Mario Piotti / Massimo Prada (eds.) (2001): *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo, Gargano del Garda, 4-7 ottobre 2000*, Milano: Cisalpino.
- Muriano Rodríguez, María Montserrat (1999): “*En gran coita vivo, sennor* (A68, B[181bis]/B1451, V1061), un posible caso de reelaboración en la lírica gallego-portuguesa”. Carmen Parrilla *et al.* (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. 479-491 [<https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/10815/CC%2049%20art%2037.pdf?sequence=1&isAllowed=y>].
- Pallai, Biagio (ed.) (1524): *Coryciana (sive variorum carmina in laudem Jani Corycii collecta, cum protreptico Mariangeli Accursii)*, Roma: Ludovicus Vicontinus et Lautitius Perusinus.
- Papp, Eszter (2009): “La concezione di Lorenzo il Magnifico sulla lingua e poesia volgare, in relazione alla *Raccolta Aragonesa* – l’ampia silloge di antica poesia toscana e siciliana”. *Nuova Corvina* 21, pp. 48-58.
- Paredes, Juan (2010): *El cancionero profano de Alfonso X El Sabio, edición crítica, con introducción, notas y glosario*, Santiago de Compostela: Universidade.
- Parkinson, Stephen (2019): “Perdidas e achadas: *Cantigas de Santa María* no cancionero da Biblioteca Nacional”. Isabella Tomassetti (coord.): *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 399-409.

- Pellegrini, Silvio (1929): "I «lais» portoghesi del codice vaticano 7182". *Archivum Romanicum* 12, pp. 303-317.
- Pellegrini, Silvio (1962): "Le due laude alfonsine del Canzoniere Colocci-Brancuti". *Romania. Scritti offerti a Francesco Piccolo nel suo LXX compleanno*, Napoli: Armanni, pp. 359-368.
- Pérez Barcala, Gerardo (2000): "Aspectos fonéticos y léxicos de las anotaciones de Angelo Colocci en el libro di *poeti limosini*". *Critica del testo* 3.3, pp. 947-980.
- Pérez Barcala, Gerardo (2001): "Angelo Colocci y los procedimientos repetitivos en el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (cod. 10991)". *Revista de Poética Medieval* 7, pp. 53-96.
- Pérez Barcala, Gerardo (2002): "Tipoloxía da *palavra-rima* galego-portuguesa". Juan Casas Rigall / Eva M^a Díaz Martínez (eds.): *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 93-108.
- Pérez Barcala, Gerardo (2006): "*Repetitio versuum* en la lírica gallego-portuguesa". *Revista de Filología Española* 86.1, pp. 161-208 [DOI: <https://doi.org/10.3989/rfe.2006.v86.i1.7>].
- Pérez Barcala, Gerardo (2007): "Fragmento de un *index* colocciano del cancionero provenzal M (Vat. lat. 4817, ff. 274r-v)". *Critica del testo* 10.3, pp. 59-100.
- Pérez Barcala, Gerardo (2008): "Angelo Colocci y la rima románica: aspectos estructurales (Análisis de algunas apostillas coloccianas)". Bologna / Bernardi (2008), pp. 315-361.
- Pérez Barcala, Gerardo (2009): "Acheegas para a delimitación da *palavra-rima* e outros procedementos repetitivos: revisión dalgúns conceptos". *Floema* 5.5, pp. 33-52.
- Pérez Barcala, Gerardo (2011a): "Angelo Colocci y la lírica provenzal a través de Dante y Petrarca en el cancionero M". *Medioevo Romanzo* 35, pp. 115-133.
- Pérez Barcala, Gerardo (2011b): "Las notas de *collatio* en el cancionero M y los *libri provincialium* de Angelo Colocci". *Revista de literatura medieval* 23, pp. 215-236.
- Pérez Varela, Carlos (1999): "Cartuxo". Xosé L. Couceiro *et al.* (eds.): *Homenaxe ó Profesor Camilo Flores*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 584-589.
- Preti, Giulio (ed.) (1965): B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*. Torino: Einaudi.
- Pulsoni, Carlo (1992): "Luigi da Porto e Pietro Bembo: dal canzoniere provenzale E all'antologia trobadorica bembiana". *Cultura Neolatina* 52, pp. 323-351.
- Pulsoni, Carlo (1997): "Per la fortuna del *De Vulgari Eloquentia* nel primo Cinquecento: Bembo e Barbieri". *Aevum* 71, pp. 631-650.
- Pulsoni, Carlo (2000): "Bembo e la letteratura provenzale". Silvia Morgana / Mario Piotti / Massimo Prada (eds.), "*Prose della volgar lingua*" de Pietro Bembo. *Atti del Convegno di Gargnano del Garda (4-7 de outubro de 2000)*, Milano: Cisalpino, pp. 37-54.
- Pulsoni, Carlo (2006): "La tradizione 'padovana' del *De vulgari eloquentia*". Furio Brugnolo / Zeno Lorenzo Verlatto (eds.): *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca*, Padova: Il Poligrafo, pp. 187-203.

- Pulsoni, Carlo (2008): “Il *De vulgari eloquentia* tra Colocci e Bembo”. Bologna / Bernardi (2008), pp. 449-471.
- Quondam, Amedeo (ed.) (2016): B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, Roma: Bulzoni.
- Ramos, M^a Ana (2005): “«Mise en texte» nos manuscritos da lírica galego-portuguesa”. Rafael Alemany / Josep Lluís Martos / Josep Miquel Manzanaro (eds.): *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, vol. III, pp. 1335-1353.
- Ramos, M^a Ana (2006): “Fragmentos na lírica galego-portuguesa”. Pietro G. Beltrami *et al.* (eds.): *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pisa: Pacini, vol. II, pp. 1343-1368.
- Ramos, M^a Ana (2020): “Cancioneiros e textos imprevisíveis”. 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 folhas: las rúbricas del *Cancioneiro del rey Don Denis*”. Mariña Arbor Aldea / Antonio F. Guiadanes (eds.): *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*, Santiago de Compostela: Universidade, pp. 195-223.
- Rio Riande, M^a Gimena del (2011): “Filología del texto y filología material. Sobre la doble copia de una cantiga de amigo en el *Cancionero del rey Don Denis*”. *eHumanista* 18, pp. 287-306 [https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume18/17%20ehumanista18.rrioriande.pdf].
- Rodiño Caramés, Ignacio (1997): “Diogo Gonçalvez de Montemor-o-Novo: un exemplo de acrecentamento postrobadoresco nos cancioneros galego-portugueses”. José Manuel Lucía Megías (ed.): *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispànica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, vol. II, pp. 1297-1314.
- Rodiño Caramés, Ignacio (1998): “Fernand’ Eanes e a súa troba (V 387). Edición crítica”. Carmen Parrilla *et al.* (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.
- Rodiño Caramés, Ignacio (1999): “Escarnio de amor. Caracterización e corpus”. Santiago Fortuño Llorens / Tomás Martínez Romero (eds.): *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, vol. III, pp. 245-262.
- 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).
- Ron Fernández, Xosé X. (1997): “*Porque no mundo mengou a verdade*. As cantigas morais na lírica galego-portuguesa”. José Manuel Lucía Megías (ed.): *Actas del VI Congreso Internacional de la*

- Asociación Hispánica Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, vol. II, pp. 1347-1366.
- Rossi, Antonio (2008): "Il Serafino di Angelo Colocci". *Bologna / Bernardi* (2008), pp. 473-486.
- Rowland, Ingrid D. (1994): "Raphael, Angelo Colocci and the Genesis of Architectural Orders". *The Art Bulletin* 76.1, pp. 81-104.
- Ruggieri, Jole Scudieri (1966): "A proposito della *cantiga* V. 209 (= B. 607)". *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanze* 8.1, pp. 117-125.
- Russo, Mariagrazia (1993): "*En Gran Coita Vivo Sennor* (A68, B [181 bis]; B1451, V1061): un caso nella lirica galego-portoghese di doppia tradizione e dubbia attribuzione?". Aires A. Nascimento / Cristina Almeida Ribeiro (orgs.): *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 outubro 1991)*, Lisboa: Cosmos, vol. IV, pp. 139-145.
- Savoca, Giuseppe / Bartolo Calderone (2011): *Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca*, Firenze: Olschki.
- Sharrer, Harvey L. (1993): "Fragmentos de Sete *Cantigas d'Amor* de D. Dinis, Musicadas — uma Descoberta". Aires A. Nascimento / Cristina Almeida Ribeiro (orgs.): *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 outubro 1991)*, Lisboa: Cosmos, vol. I, pp. 13-29.
- Spampinato Beretta, Margherita (2008): "Il 'caso' Cielo". *Bologna / Bernardi* (2008), pp. 211-224.
- Stegagno Picchio, Luciana (1966): "Per una storia della 'serrana' peninsulare: la 'serrana' di Sintra". *Cultura Neolatina* XXVI.2-3, pp. 105-128.
- Tavani, Giuseppe (1967a): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Tavani, Giuseppe (1967b): "La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese". *Cultura Neolatina* 27, pp. 41-94.
- Tavani, Giuseppe (1969): *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Tavani, Giuseppe (1973): "Parallelismo e iterazione. Appunti in margine al criterio di pertinenza". *Cultura Neolatina* 33, pp. 9-32.
- Tavani, Giuseppe (1979): "A proposito della tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese". *Medioevo romanzo* 6, pp. 372-418.
- Tavani, Giuseppe (1988): *Ensaio portugueses. Filologia e Linguística*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda.
- Tavani, Giuseppe (1992): *A poesia de Airas Nunez*, Vigo: Galaxia.
- Tavani, Giuseppe (1993): "*Arte de Trovar*". *DLMGP*, pp. 66-69.
- Tavani, Giuseppe (1999a): "Ancora sulla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese (quarta e ultima puntata)". *Rassegna iberistica* 65, pp. 3-12.

- Tavani, Giuseppe (1999b): *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, Edição e Fac-símile*, Lisboa: Colibri.
- Tavani, Giuseppe (2008): “Le postille di collazione nel canzoniere portoghese della Vaticana (*Vat. lat.* 4803)”. Bologna / Bernardi (2008), pp. 307-314.
- Vallín, Gema (1996): *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- Vallín, Gema (1997): “Escarnho d’amor”. *Medioevo Romano* 21.1, pp. 132-146.
- Vallín, Gema (2011): “Poemas no trovadorescos en los cancioneros gallego-portugueses. La *troba* de Fernand’Eanes”. Manuel Calderón / José Camões / José Pedro Sousa (orgs.): *Por s’entender bem a letra. Homenagem a Stephen Reckert*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, pp. 209-218.
- Vela, Claudio (ed.) (2001): Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua, L’editio princeps del 1525 riscontrata con l’autografo Vaticano Latino 3210*, Bologna: CLUEB.
- Vitale, Maurizio (1955): “Sommario elementare di una storia degli studi linguistici romanzi”. Antonio Viscardi *et al.* (eds.): *Preistoria e storia degli studi romanzi*, Milano-Varese: Cisalpino, pp. 7-169.
- Vitale, Maurizio (1984): *La questione della lingua*, Palermo: Palumbo.
- Zufferey, François (1987): *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève: Droz.
- Zufferey, François (1991): “À propos du chansonnier provençal M (Paris, Bibl. Nat., fr. 12474)”. Madeleine Tyssens (ed.): *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège (1989)*, Liège: Université de Liège, pp. 221-243.



XUNTA
DE GALICIA



Xacobeo 21·22



CENTRO RAMÓN PINEIRO
PARA A INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES