
LA TRAMA DEL TEXTO
FUENTES LITERARIAS Y CULTURA ESCRITA
EN LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO



SALAMANCA & SANTIAGO DE COMPOSTELA
2024

LA TRAMA DEL TEXTO
FUENTES LITERARIAS Y CULTURA ESCRITA
EN LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO

PUBLICACIONES DEL SEMYR

director

Pedro M. Cátedra García

coordinación

Eva Belén Carro Carbajal

CONSEJO CIENTÍFICO

Vicente Beltrán Peptó (Università degli Studi di Roma, La Sapienza)

Emilio Blanco (Universidad Complutense)

Mercedes Blanco (Université Paris-Sorbonne)

† Alberto Blecu (Universidad Autónoma de Barcelona)

Fernando Bouza (Universidad Complutense)

José A. de Freitas Carvalho (Universidade do Porto)

Juan Carlos Conde (IEMYRhd & Universidad de Salamanca)

Mercedes Fernández Valladares (Universidad Complutense)

Inés Fernández-Ordóñez (UAM & Real Academia Española)

Jorge García López (Universidad de Gerona)

Juan Gil (Real Academia Española)

† Antonio Gargano (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá)

† Víctor Infantes (Universidad Complutense)

María Luisa López-Vidriero Abelló (IHLL & Real Biblioteca)

Mariana Beatriz Maseru Cerrutti (ENES Morelia, UNAM)

José Antonio Pascual Rodríguez (Real Academia Española)

Rafael Ramos Nogales (Universidad de Gerona)

Jesús Rodríguez-Velasco (Yale University)

Christoph Strosetzki (Westfälische-Wilhelms-Universität, Münster)

Bernhard Teuber (Ludwig-Maximilians-Universität, Munich)

Forman también parte de oficio del Consejo Científico las personas que ostenten o hayan ostentado la presidencia de la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas:

Alberto Montaner Frutos (Universidad de Zaragoza)

Fernando Baños Vallejo (Universidad de Alicante)

María José Vega Ramos (Universidad Autónoma de Barcelona)

Juan Gil (Real Academia Española)

LA TRAMA DEL TEXTO
FUENTES LITERARIAS Y CULTURA ESCRITA
EN LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO

edición al cuidado de
Déborah González, Pilar Lorenzo Gradín
& Carmen de Santiago



SALAMANCA & SANTIAGO DE COMPOSTELA
Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de las Humanidades Digitales
Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas
Universidade de Santiago de Compostela
MMXXIV

Este volumen ha sido publicado con una ayuda de consolidación y estructuración de unidades de investigación competitivas de la Xunta de Galicia (GRC 1350-Románicas, USC).

© la SEMYR

© USC

© los autores

Maquetación: Javier S. Puente

Impresión: Nueva Graficesa, S.L.

I.S.B.N.: 978-84-1253914-1

Depósito legal: DL S 212-2024



Alberto Blecu, *in memoriam*

TABLA DE CONTENIDOS

Presentación

[15-20]

I

PONENCIAS PLENARIAS

PAOLO CHERCHI

Fonti letterarie: ieri e oggi

[23-51]

SALVATORE LUONGO

*De los miracula a los milagros: procedimientos de reelaboración
de las fuentes en la colección de Gonzalo de Berceo*

[53-90]

ALFONSO D'AGOSTINO

Avatares en la tradición del Libro de los siete sabios de Roma

[91-121]

ALASTAIR MINNIS

Plotting the Purgatorio: The Narrative Significance of Dante's Bodies of Air

[123-143]

MERCEDES BREA

Angelo Colocci y el traslado de una perdida fuente escrita
[145-167]

II

COMUNICACIONES

MARÍA ÁLVAREZ ÁLVAREZ

Lope de Vega y la transmisión del mito:
los casos de El marido más firme y El amor enamorado
[171-189]

ÁLVARO ALONSO

María Magdalena, penitente:
del Arcipreste de Hita a la polémica antiprotestante
[191-207]

SARA BELLIDO

Los recursos argumentativos en el Diálogo sobre el oficio de Sargento Mayor
de Francisco de Valdés (1578) y el Discurso sobre la forma de reducir
la disciplina a mejor y antiguo estado de Sancho de Londoño (1589)
[209-225]

LLUÍS CABRÉ, ALEJANDRO COROLEU & MONTSERRAT FERRER

La recepción de Tito Livio, historiador y «rhetor», en la corona de Aragón
(de Jaime II a Alfonso el Magnánimo)
[227-239]

MIGUEL CARABIAS ORGAZ

Lecturas aplazadas. Al rescate de algunos libros prohibidos por el Índice
[241-262]

MIANDA CIOBA

*Sobre la diversidad de las religiones en misceláneas enciclopédicas del s. XVI:
tradicón apologética y diálogo humanístico*
[263-284]

JUAN CARLOS CONDE

Glosadores de salmos
[285-297]

ANTONIO CONTRERAS MARTÍN & LOURDES SORIANO ROBLES

*Algunos hechos de armas del rey Eduardo III y de sus hijos
en tierras hispánicas en la Historia de Inglaterra
de Rodrigo de Cuero*
[299-318]

MARÍA DEL PILAR COUCEIRO

*El Purgatorio en la lírica bajomedieval:
algunas derivaciones renacentistas*
[319-336]

ANCA CRIVĂŢ

*Del texto enciclopédico al poema sobre mirabilia:
De monstris Indie e Isidorus versificatus (siglo XII)*
[337-348]

AMALIA DESBREST

*La primera traducción castellana completa de las Heroidas de Ovidio.
Fuentes y afluentes del manuscrito 5-5-16 de la Biblioteca colombina de Sevilla*
[349-371]

HÉCTOR JAVIER GARCÍA FUENTES

*Fuentes bíblicas, jurídicas, históricas y filosóficas en el
Defensorium unitatis Christianae*
[373-391]

EDUARD GÓMEZ VIDAL

*Una revisión metodológica en el estudio de las letras de batalla:
nuevos testimonios y nuevas perspectivas*

[393-404]

ARTURO JIMÉNEZ MORENO

*La participación de la mujer peninsular
en las prácticas de lectura grupal en el siglo XV*

[405-435]

SIMONA LANGELLA

*Autoría de una Reportatio de la Escuela de Salamanca:
el manuscrito Vat. Lat. 4630 de la Biblioteca Apostólica Vaticana*

[437-451]

VALERIA LEHMANN

*Las referencias a textos sagrados en la
Instrucción del relator Fernán Díaz de Toledo:
una herramienta retórica poderosa en beneficio de los conversos*

[453-465]

NICOLETTA LEPRI

*Classicità au goût du jour :
la Cofanaria di Francesco d'Ambra nelle feste fiorentine del 1565-66*

[467-484]

JULIO MACIÁN FERRANDIS

*O lux et decus Hyspanie.
Textos literario-religiosos en la pintura valenciana (ss. XIII-XVI)*

[485-507]

PEDRO MARTÍN BAÑOS

*El Caso de Tordesillas, un pecio cronístico de finales del siglo XV
vinculado a Fernando de Pulgar*

[509-524]

JORGE MARTÍN GARCÍA

*Género demostrativo, hibridismo y promoción personal:
el Compendio de la constancia de Fernando de Ayala*
[525-540]

ANTÓNIO RESENDE DE OLIVEIRA

Cancioneiros e cantigas na construção das biografias trovadorescas
[541-555]

GEORGINA OLIVETTO

*Floranes, los Proverbios de Santillana
y las supuestas obras de Pero Díaz de Toledo*
[557-575]

DEVID PAOLINI

La Celestina e/en Italia (1506-1515)
[577-585]

NATHALIE PEYREBONNE

*Guevara o el arte de la cita deformada:
un proceso de escritura*
[587-600]

IRIA PIN MOROS

Del Guzmán de 1599 al de 1604: diferencias en el estilo
[601-610]

JOSEP PUJOL & FRANCESC J. GÓMEZ

*Entre la escuela y las cortes:
caminos de Ovidio en la literatura catalana de los siglos XIV y XV*
[611-633]

RAFAEL RAMOS

Del Llibre d'Arderic al Arderique
[635-652]

GERMÁN REDONDO PÉREZ
*En torno a lo militar en tres textos dialógicos
del siglo XVI a través de sus fuentes:
Coloquio y diálogos militares, de Gonzalo Lozano*
[653-664]

PABLO RODRÍGUEZ LÓPEZ
*El rey Costa de la Anacephaleosis
de Alfonso de Cartagena*
[665-686]

XABIER RON
Non sap chantar qui so non di, de Jaufre Rudel
[687-710]

J. ÁNGEL SALGADO LOUREIRO
*Relaciones temáticas y estructurales entre el Libro de los estados
de don Juan Manuel y la Partida Segunda de Alfonso X en la explicación
sobre las obligaciones del emperador*
[711-727]

JUAN MIGUEL VALERO MORENO
*Constelaciones textuales: para las fuentes de los Cinco libros de Séneca
de Alfonso de Cartagena*
[729-760]

JULIO C. VARAS GARCÍA
*Algunas huellas del Epistolario espiritual (1578)
de Juan de Ávila en la cultura escrita del Renacimiento*
[761-775]

I
PONENCIAS

ANGELO COLOCCI Y EL TRASLADO DE UNA PERDIDA FUENTE ESCRITA*

MERCEDES BREA

Universidade de Santiago de Compostela

LA TEMÁTICA ELEGIDA PARA ESTE CONGRESO NOS HA INDUCIDO A PRESENTAR una propuesta que, a la vez que aúna tradición y transmisión, aborda el caso particular de la recepción de una producción claramente medieval, la lírica trovadoresca gallego-portuguesa, en el ambiente humanístico de la Roma de las primeras décadas del siglo XVI.

Es decir, no vamos a ocuparnos de lo que ha podido pervivir de esa tradición concreta en la lírica cancioneril castellana o portuguesa, ni siquiera de las interpolaciones tardías identificables en el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal* (cód. 10.991= B) y en el *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (Vat. lat. 4803 = V)¹. Nuestro punto de partida es la presencia, en medio de

* Esta contribución es resultado del proyecto de investigación PID2020-113491GB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

1. «Os dois cancioneiros copiados em Itália, por iniciativa de Colocci, contêm certo número de textos integrados em espaço disponível, sub-repticiamente, como o designou G. Tavani (1968), incluídos em época tardía, bem posterior à organização primitiva. Estes textos atestam a veracidade de que o antecedente destes dois manuscritos estava, não só nas mãos de alguém do século XV, mas de alguém que se preocupava também com cópia de poesia. Justifica-se a integração destes poemas fora de tempo pela linguagem, pelos esquemas rítmicos e estróficos, pelas fórmulas retóricas e temáticas alheias, em geral, à lírica galego-portuguesa» (Ramos 1999: 173). Más información al respecto en Ramos (2020).

un brillantísimo círculo intelectual del que formaban parte² personalidades de la talla de Giangiorgio Trissino, Pietro Bembo, Mario Equicola, Baldassare Castiglione, etc.³, de un estudioso como Angelo Colocci, que no llegó a dar forma (y, por consiguiente, a publicar) a ninguna obra de referencia⁴, pero al que debemos, en primer lugar, la conservación de más del 80% de los textos conocidos de nuestro corpus, así como los nombres de sus autores⁵ y la existencia de todo un género literario, la cantiga de escarnio y maldecir⁶, además de un buen número de marcas, indicaciones, anotaciones... que nos dejó sobre las dos copias (en particular, sobre *B*) que hizo realizar de

2. Aunque sólo citemos nombres de humanistas célebres, no olvidemos que en la misma Curia pontificia se movían artistas tan relevantes como Rafael, con el que consta que también se relacionaba Colocci (Rowland 1994), porque sus intereses eran mucho más amplios que los literarios (entre otras cosas, coleccionaba obras de arte, especialmente estatuas o monedas de la antigüedad clásica). De hecho, se cree que el personaje que aparece en el fresco vaticano que representa la escuela de Atenas sosteniendo en su mano un globo terráqueo (identificado por algunos como Zoroastro, por otros como Estrabón) es un retrato del propio Colocci. Entre mayo y septiembre de 2021 tuvo lugar en Jesi (lugar de nacimiento de nuestro humanista) una importante exposición centrada precisamente en Rafael y Colocci (<https://raffaelloecolocci.it/> [última consulta: 31/08/2022]).

3. Un círculo que redescubrió y analizó el *De vulgari eloquentia* de Dante y que, al menos en algunos casos, se ocupaba de preparar la edición de obras clásicas para talleres como el de Aldo Manuzio, labor que explica en parte las discusiones en torno a la *questione della lingua*, pues se trataba de establecer un modelo que pudiese ser utilizado de forma más o menos homogénea por la imprenta.

4. Al final de su vida, parece lamentarse de 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» (Vat. lat. 14869, f. 9v; citamos a partir de la reproducción de Lattès 1972: 254). En cualquier caso, se refiere a una obra fruto de sus estudios, porque en vida sí publicó una *Apologia di Serafino Aquilano* (Colocci 1503), así como varios poemas que vieron la luz en antologías colectivas como los *Coryciana* (Pallai 1524). Tuvieron que transcurrir dos siglos y medio para que Lancellotti (1772) recogiese en un volumen las dispersas poesías de su autoría en latín y en italiano.

5. Sólo habría pervivido, acompañado de su producción, el de Martin Codax en el *Pergamiño Vindel* (*N*). No podemos saber si habrían llegado a existir, a mayores, esas copias —ya del siglo xvii— conservadas en Madrid (*M*) y Porto (*P*) que contienen una tenzón entre D. Afonso Sanchez y Vasco Martins de Resende.

6. Piénsese que, aunque algunas de sus composiciones puedan presentar interferencias de otros géneros, el *Cancioneiro da Ajuda* (*A*) contiene casi en exclusiva cantigas de amor, y las propias cantigas de amigo habrían llegado a nosotros de forma muy incompleta si sólo pudiésemos conocer las de Martin Codax.

un *Libro di portughesi*⁷ que, por razones que desconocemos, se encontraba en Roma en torno a 1525 y que no parece haber llamado la atención de sus contemporáneos, tan centrados como él (aparte de –de manera muy especial– en Petrarca) en los trovadores occitanos, pero que no consta que hayan mostrado interés por los gallego-portugueses a pesar de tenerlos tan al alcance de su mano como Colocci.

La información sobre la existencia de ese libro se debe al propio Colocci, que anotó en el f. 204v del código Vat. lat. 4817: «Messer Ottaviano di messer Lactantio ha il libro di portughesi. Quel da Ribera l'ha lassato». Gonçalves (1984) propone identificar a «Lactantio» con Lattanzio Tolomei, embajador de Siena ante Clemente VII, y a «quel da Ribera» con Monseñor Antonio Ribeiro, clérigo de Braga que fue secretario personal de ese Papa, además de fiel servidor del obispo de Viseu D. Miguel da Silva⁸, embajador de Portugal ante los Papas de la familia Medici y muy relacionado con los artistas (Rafael incluido) e intelectuales que se movían en el mismo ámbito que Colocci; supone, además, que Ribeiro pudo dejar en manos de un Messer Octaviano (probablemente, otro personaje de la Curia⁹) el

7. Suele admitirse que este *Libro* (para el que preferimos respetar el nombre con el que se refiere a él Colocci) podría ser el mismo *Livro das cantigas* que el conde Don Pedro de Barcelos lega en su testamento (redactado en 1350) a su sobrino Alfonso XI de Castilla (recuérdese que una de las interpolaciones tardías conservadas en los apógrafos italianos es una canción en castellano, *En un tiempo cogi flores*, que B607 y V209 atribuyen a este monarca). Para Marcenaro, dicho *Livro* «sarà stato un canzoniere forse più scarno, o addirittura un *Liederbuch* individuale [...], magari entrato nella tradizione come fonte tarda del collettore α » (Marcenaro 2016: 582-583). Su posible identificación con una **Recompilación tardía* de la lírica gallego-portuguesa que sigue a las que podrían haber sido realizadas previamente en las cortes de Alfonso X y D. Denis es abordada por Monteagudo (2019; 2020).

8. No deja de ser cuando menos curioso que, aunque todo apunta a que Colocci y D. Miguel da Silva se conociesen realmente, su nombre no aparece en absoluto mencionado en la nota que nos ocupa. En cualquier caso, no cabe duda de que se trata de una personalidad relevante, perteneciente al antiguo linaje «da Silva» -sobre el que proporciona abundante información Salazar y Castro (1685)-, por lo que no es imposible que pudiese ser él mismo quien dispusiera de un cancionero y que, a su regreso a Portugal en 1525, lo hubiese dejado en Roma. Sobre la importante figura de D. Miguel da Silva y sus avatares, *vid.*, entre otros, Buescu (2010), Deswarte (1988), Gayo (1989), Paiva (2006).

9. O que mantuvo alguna relación con ella. ¿Podría ser, por ejemplo, Messer Ottaviano de' Medici, que desempeñó cargos relevantes en Florencia y era pariente del Papa Clemente VII? De todos modos, la propia redacción de la nota, que proporciona tres

códice cando partió para Portugal en 1525 con el encargo de entregar una distinción papal al rey D. João III y de explicarle personalmente la grave situación que padecía en ese momento la Cristiandad. De todos modos, los datos disponibles (e incluso las fundamentadas hipótesis desarrolladas por Gonçalves) son tan imprecisos o difíciles de poner en conexión que no permiten saber cómo y por qué ese *Libro di portughesi* había llegado a Roma (y mucho menos qué suerte corrió después). Es posible que en las mismas coordenadas geográfico-temporales se encontrasen otros Ottaviano, Lactantio o Ribera; sin ir más lejos, se podría mencionar, por ejemplo, otro Ribera (también de nombre Antonio¹⁰) que –después de ser cantor en la catedral de Sevilla hasta 1498– aparece, como compositor y cantor, en la capilla pontificia en torno a 1520, y posiblemente permaneció en ella hasta 1528. Este Antonio de Ribera es autor de la música de dos canciones (la letra de una de ellas se atribuye a Juan del Encina) conservadas en el *Cancionero Musical de Palacio*¹¹, por lo que no resultaría extraño que hubiese tenido acceso a un cancionero musicado del siglo XIV.

Lo que nos interesa destacar es que el desaparecido¹² *Libro de portughesi* es, de entre todos los testimonios de que tenemos conocimiento, el más completo contenedor de la producción lírica gallego-portuguesa. Recordemos brevemente que los únicos manuscritos conservados contemporáneos

nombres, es un tanto confusa: ¿La preposición *di* expresa un vínculo de dependencia de «messer Ottaviano» con respecto a «messer Lactantio»? ¿O debemos entender que «messer Lactantio» cedió / prestó / dejó en depósito el libro a «messer Ottaviano»? En ese caso, y puesto que parece que quien lo ha prestado a Colocci es «quel da Ribera», ¿cómo ha llegado a sus manos? ¿O nos está diciendo que fue este «da Ribera» quien entregó el libro a «messer Ottaviano»? ¿O tal vez se trata de un simple intermediario entre la persona que lo tenía en ese momento y Colocci? *Vid.* otras alternativas posibles en Bernardi (2017).

10. E incluso suponiendo que el nombre fuese realmente Antonio (algo que no dice la anotación colocciana), Leme y Lopes (2020) localizan otro António Ribeiro, también relacionado con D. Miguel da Silva, que tiene incluso más visos de posibilidad de ser el personaje mencionado.

11. Se trata de *Nunca yo, señora, os viera* (nº 126) y *Por unos puertos arriva* (nº 81). *Vid.* Gómez Muntané (2012: 375).

12. Ferrari (1993a) y (1993b) contemplaba como hipótesis plausible que se hubiese perdido durante el saqueo de Roma por las tropas imperiales en 1526, pero también cabe pensar que hubiese vuelto a la Península Ibérica, pues creemos que el fragmento encontrado por Sharrer en la Torre do Tombo de Lisboa (*D*) podía formar parte de ese libro (*vid.*, en particular, Fernández Guiadanes 2016 y Montegudo 2020).

a la actividad trovadoresca son el *Cancioneiro da Ajuda (A)*¹³, inacabado (no llegó a copiarse la notación musical en el espacio reservado para ella, no está completo el proceso de iluminación, no se registró el nombre de ninguno de los autores de las cantigas que contiene, etc.), el *Pergamiño Vindel (N)*¹⁴ –un bifolio doblado, escrito sólo en las caras interiores, pero con música y rúbrica atributiva– y el *Pergamiño Sharrer (D)*¹⁵ –fragmento de un folio, que también contiene la melodía, escrito por ambas caras–. Los tres pueden datarse entre mediados del siglo XIII y mediados del siglo XIV, sin que sea posible precisar por el momento¹⁶ cuándo, dónde, por quién o para quién fueron elaborados¹⁷; pero tampoco puede decirse que entre esa última fecha y la anotación de Colocci de la segunda década del siglo XVI haya mucha información sobre la suerte que han podido correr, puesto que, después de la mención –en 1350– del testamento del conde D. Pedro de Barcelos a su *Livro das Cantigas*, apenas existen más noticias que la aportada por el Marqués de Santillana en su *Proemio y carta* al Condestable de Portugal¹⁸ y la relación con *A* de un poeta portugués del siglo XV, con textos conservados en el *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, llamado Pedro Homem¹⁹.

13. Se puede encontrar una muy completa información sobre este cancionero en Ramos (2008).

14. La bibliografía sobre este manuscrito es muy extensa; entre las misceláneas más recientes, *vid.* Airas Freixedo y Rodríguez Guerra (2018), y *Pergamiño Vindel* (2017).

15. *Vid.*, sobre todo, Sharrer (1993) y Ferreira (2005).

16. En la Universidade Nova de Lisboa están llevando a cabo un ambicioso proyecto que aspira a arrojar alguna luz sobre el proceso de confección del *Cancioneiro da Ajuda*.

17. En nuestra opinión, *N* pudo haber sido confeccionado en la segunda mitad del siglo XIII, posiblemente un poco antes que *A*, que podría datarse a finales de esa centuria, mientras que *D* habría pertenecido a un códice de la primera mitad del siglo XIV.

18. «Acuérdome, señor muy magnífico, siendo yo en edad no proveceta, mas asaz pequeño mozo en poder de mi abuela doña Mencía de Cisneros, entre otros libros haber visto un gran volumen de cantigas, serranas y decires portugueses y gallegos, de los cuales toda la mayor parte era del rey don Dionís de Portugal, creio, señor, sea vuestro bisabuelo, cuyas obras aquellos las leían, loaban de invenciones sutiles y de graciosas y dulces palabras. Había otras de Joan Suares de Pavía, el cual se dice haber muerto en Galicia por amores de una infanta de Portugal; y de otro Fernand Gonzales de Senabria.» Tomamos la cita directamente de <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/proemio-y-carta--0/html/001fd8e2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html> [última consulta: 01/09/2022], que reproduce, modernizándola, la edición de Santillana (2002).

19. Ramos (1999) ha analizado atentamente esa especie de «registro de propiedad» (p. 129) que ha dejado en los dos últimos folios de *A*, así como uno de sus poemas, en el que invoca al rey D. Denis, y ha trazado una trayectoria biográfica de este personaje,

Es conocida la afición de Colocci a coleccionar –entre otras muchas cosas– libros²⁰, entre ellos varios (manuscritos e impresos) de Petrarca, así como los cancioneros medievales que logró adquirir, como el Vat. lat. 3793, que contiene la poesía siciliana, o el cancionero provenzal *M*. En estos dos casos, a pesar de tenerlos en propiedad, encargó sendas copias (en realidad, el Vat. lat. 4823 es mucho más que una copia del 3793). No hay constancia de que intentase comprar el *Libro di portughesi*, pero, a cambio, mandó hacer no una sino dos copias de él (*B* y *V*), aunque no alcancemos todavía a entender el motivo de una decisión tan afortunada para nosotros, porque, como señala Ferrari (1991: 321):

Nous sommes en effet en présence (nous les éditeurs) d'un cas de manuscrit unique (l'antécédent commun), dédoublé, sans *interpositi*, grâce aux réalisations différentes des copistes, avec un élément unificateur ultérieur, représenté par la supervision constante et l'intervention de Colocci.

La confrontación de estos dos apógrafos, analizando todas y cada una de sus intervenciones, e incluso intentando deducir qué instrucciones concretas pudo dar a sus copistas (uno solo en *V*, seis diferentes en *B*)²¹,

único poseedor conocido del cancionero, sobre el que ha escrito, además, algunas notas marginales. Pedro Homem podría ser, asimismo, la clave para entender la aparición de varios folios de *A* en Évora, pues es posible que hubiera residido un tiempo en esa ciudad (por lo menos, parece que estuvo presente en ella en 1490, con motivo de la boda del infante D. Afonso, hijo de D. João II, con una hija de los Reyes Católicos).

20. No sólo para disfrutar de ellos, sino también como instrumentos de trabajo, pues parece que, entre otros proyectos, pretendía redactar una historia de la poesía desde la antigüedad clásica hasta su época. Y parece asimismo que uno de los primeros borradores que esbozó son las fichas biográficas relativas a autores en lengua vulgar desde los trovadores occitanos hasta comienzos del siglo XVI que se encuentran entre los folios 31 y 94 del Vat. lat. 4831 (editadas y estudiadas por Bernardi 2008: 77-108, 241-343). *Vid.*, entre otros, Avesani (1972), Bernardi (2008) y (2020), Castro Caridad y Vélez (1999).

21. Puede obtenerse una visión de conjunto de las características de estos dos testimonios en Ferrari (1993a) y (1993b). Además, *B* ha sido estudiado en profundidad por Ferrari (1979). Se supone que los dos apógrafos fueron elaborados en paralelo, empleando el sistema *alla pevia*, es decir, fragmentando el original en «paquetes» (que podían contener un solo cuaderno o más) y distribuyéndolos entre los diversos copistas, lo que puede explicar algunos desajustes, en particular una importante carencia de textos en la parte inicial de *V*.

arroja algunas (muy pocas, en verdad) conclusiones claras y, sobre todo, permite elaborar conjeturas más o menos verosímiles²².

La conclusión más clara que hemos obtenido es la de que Colocci no se limitaba a revisar el trabajo realizado por los amanuenses, corrigiendo los errores que detectaba, sino que también confrontaba cuidadosamente las copias con el modelo y registraba cualquier tipo de incidencia (o cualquier aspecto que despertaba su interés). Y lo hacía normalmente en el lugar del manuscrito en el que los localizaba²³, aunque también nos ha dejado algún listado de ellas (probablemente, fruto de una revisión global), especialmente en el f. 303r de *B*, que es una prueba fehaciente del control exhaustivo que trataba de realizar, pues sus notas hacen referencia a situaciones de distintos tipos²⁴:

a) Las dos primeras denotan claras ausencias textuales (*fol. 14 manca; fa scrivere*, y *-19 Osair'[An]es manca; fa scrivere*), que, aquí, coinciden además con la acefalia de *V* y, en parte, con los folios de *B* perdidos posteriormente, aunque se pueden establecer conjeturas confrontando estos datos con el índice de *B* (la *Tavola Colocciana* = *C*)²⁵.

22. No vamos a reproducir aquí el análisis de sus anotaciones, porque lo hemos llevado a cabo en Brea, Fernández Guiadanes y Pérez Barcala (2021), y Brea (2023). Nos limitaremos a seleccionar, pues, algunos casos concretos que ilustren los resultados alcanzados.

23. Un ejemplo de este tipo es la observación *fol. 97 desunt multa*, que figura en el margen inferior –con una señal de remisión a la parte de la col. b en la que detecta la laguna– del folio de *V* que inicialmente había sido numerado como 10 (luego tachado); la comparación con la parte correspondiente en *B* permite comprobar que lo que falta son dos estrofas y la *finda* de *V*43 (presentes en *B*431, y que también figuran en *A*243) y la primera de la cantiga siguiente. En el último folio de *V*, no sabemos si como resultado de una revisión anterior o posterior, Colocci repite la misma indicación, debajo de otra (*A fol. 290 è cominciata una Rubrica et non è finita di copiare*) para la que, en este caso, la confrontación del f. 186v de *V* con *B* (f. 339r) sólo sirve de ayuda en el sentido de que aquí el copista reservó un espacio en blanco como suele hacerse, en general, en este códice cuando –por los motivos que sean– no es posible reproducir o completar un texto (comportamiento que no se advierte en el copista de *V*). No nos atrevemos a descartar, de todos modos, que en esta ocasión esa parte final de la rúbrica faltase ya en el *exemplar* o presentase algún tipo de daño material.

24. Hemos intentado explicarlas –en la medida de lo posible– en Brea (2023), por lo que no repetiremos aquí las circunstancias concretas de cada caso, y nos limitaremos a resumir algunos datos.

25. Se encuentra en los ff. 300r-307r del Vat. lat. 3217, y ha sido editado y estudiado por Gonçalves (1976).

b) Las dos siguientes (– 21 *fragmenta interposta* y 36 *interposta*) hacen referencia a la existencia de composiciones (fragmentarias) transcritas en orden inverso con respecto a la numeración, que es el mecanismo que permite a Colocci (junto con marcas de otro tipo) enmendar el error cometido por el copista.

c) La observación 41 – 42 *stracciata* afecta a un texto de Alfonso X (B496), que aparece copiado a partir de la estrofa VII en el f. 37r, entre una tenzón de Martin Soarez con Pai Soarez de Tabeirós y la producción del segundo; las seis primeras estrofas están situadas correctamente en el f. 110v, donde Colocci advierte, en el margen inferior: *vide in hoc manuscripto 145, ubi sequitur*²⁶.

d) La anotación 43 *Meus olbos, et ibi argumentum imperfectum* parece señalar que el sentido del texto está incompleto, pero lo que no está claro es a qué composición se refiere *Meus olbos*, que podría ser una de Pai Soarez (B149 = A34) que comienza *Meus olbos, quervos Deus fazer*, transmitida en el f. 38r de B, pero a esta no parece faltarle nada, por lo que Ferrari (1979: 70) apunta la posibilidad de que se trate de otra pieza que comienza con el mismo apóstrofe (*Meus ollos, gran cuita d' amor*), que no aparece en B, pero de la que A39 ofrece la primera estrofa, dejando el resto del f. 9v en blanco. De ser así, podría pensarse tal vez que estuviese igual de fragmentaria (o deteriorada) en el *Libro di portughesi* (¿es eso lo que quiere decir *ibi*?) y que por tal motivo la hubiese omitido el copista.

e) Son muy interesantes las indicaciones 141 y 142 *fa scrivere lettera nova*; 153, 156, 157 (y, más abajo, 199 y 200) *lettera nova, fa scrivere*, porque responden a la constatación, por parte de Colocci, de que el modelo contenía una serie de textos que los copistas de B (a juzgar por lo que dicen estas notas, por iniciativa propia; a no ser que se hubiese producido un cambio de criterio en el comitente) no suelen transcribir²⁷ –aunque sí es frecuente

26. En V79, sin embargo, la pieza está correctamente transcrita entre los folios 7r y 7v.

27. Por ej., el f. 228r de B contiene una de estas piezas espurias (la que en el *Libro di portughesi* debía de figurar en el f. 199), pero Colocci optó por no numerarla, saltando del nº 1075 asignado a la cantiga anterior al 1076 en la siguiente. En el lugar donde anota el número de la composición, para esta (una *pregunta* de Diogo Gonçalvez de Montemor-o-Novo) colocó una de sus famosas *cruces desperationis*.

que dejen espacios en blanco en los que podrían ser incluidos²⁸ – porque han detectado que fueron escritos con una letra más reciente y, por lo tanto, se trata de interpolaciones tardías²⁹; pero sí los copia (aunque parece que no en todos los casos) el amanuense de *V*, posiblemente siguiendo instrucciones de Colocci.

f) Los números de folio 207 y 239 van acompañados de *lo titolo*, que parece referirse a rúbricas atributivas (Ferrari 1979: 74) para destacar algunos problemas en la forma o el lugar en que fueron reproducidas.

Aunque no lo hemos dicho todavía de forma explícita, los números de folio mencionados en los ejemplos elegidos corresponden, sin lugar a dudas, a la numeración que llevaban los folios del *Libro di portughesi*³⁰, suponemos que en cifras romanas y en el margen superior, si bien no nos atrevemos a asegurar en qué zona de ese margen (es posible que a la derecha). Esta es otra de las conclusiones que hemos obtenido del estudio atento del método de trabajo empleado por Colocci, que conviene precisar que no procedió del mismo modo en los dos apógrafos:

a) En *V* no numera las cantigas³¹, sino los folios, en el margen superior derecho del recto, con la particularidad de que en los diez primeros folios canceló posteriormente el número, para comenzar de nuevo con el 1 en el que realmente ocupa el puesto undécimo. La constitución de los cuadernos es muy diferente a la de *B*, pues, mientras en este predominan los quiniones (al lado de otras opciones), en *V* existen cuadernos bastante voluminosos. Coinciden los dos apógrafos en el empleo de los reclamos como guía de ordenación complementaria a las siglas³², aunque

28. Al menos en una ocasión (f. 170v), Colocci llegó incluso a escribir el número que le correspondería (*B803*).

29. El estudio más reciente sobre este conjunto de textos es el de Ramos (2020).

30. Para la cuestión de la numeración del antecedente en ambos apógrafos y de los textos que podría acoger cada uno de sus folios, hemos seguido los resultados expuestos en Brea – Lorenzo Gradín (2022).

31. Por lo tanto, parece más que probable que el *Libro di portughesi* tampoco las numerase, pues, en este caso, el copista de *V* habría reproducido esas indicaciones; por otra parte, Colocci podría haber empleado alguna vez esa referencia, pero todas sus anotaciones relativas al antecedente remiten sólo al número de los folios.

32. Frente a lo que acontece en *B*, en *V* las siglas figuran en el margen inferior izquierdo del *recto* del folio que inicia cuaderno.

en *V* estas presentan la misma anomalía que los números de folio, pues la serie de la A a la I comienza en el nuevo f. 1³³.

b) En *B*, por el contrario, no numeró los folios, sino las cantigas (de la 1 a la 1664, con algunas distracciones o errores –algunas veces, corregidos–), probablemente con el objetivo de facilitar la elaboración de su índice (*C*), que se conserva en el Vat. lat. 3217 con el título «Autori portughesi»³⁴. Complementariamente, señala con siglas, al final de cada uno (en el centro del margen inferior), el orden de los cuadernos y utiliza los reclamos para facilitar la secuenciación.

De todos modos, tal vez para asegurarse la confrontación de dos manuscritos copiados en paralelo –y «a pedazos»– con el *Libro di portughesi*, estableció un sistema de remisión a los folios de este, que es –una vez más– diferente en los dos apógrafos:

a) En *V*, señala el número del folio del antecedente en el margen superior del *recto* del folio en que empieza cada uno de los cuadernos. Parece que lo escribe primero el copista, y que lo hace a la derecha, que es el lugar donde, en un momento posterior, Colocci numera los folios de *V*, por lo que, cuando considera que pueden representar un problema, los tacha y los vuelve a copiar un poco más separados o a la izquierda del folio. En algunas ocasiones, incluso coinciden estos números con el que el copista coloca a la izquierda del texto en el lugar en el que se supone que empieza el folio del modelo (*cf.* <266>, f. 177r, cuaderno I). Porque con frecuencia, en particular a partir del número <140> del modelo, se encuentra la referencia al folio del antecedente a la izquierda del primer texto contenido en ese folio³⁵. La mayor parte de las veces está al lado

33. De todos modos, y con bastante dificultad en ambos casos, en el margen inferior del f. 1 tachado podría advertirse una <A>, y en el 3 de esa misma serie una emborronada.

34. Si, en el caso de *V*, tenía intención de elaborar un índice que remitiera a los folios, no podemos saber si llegó a realizarlo o, simplemente, no hemos podido localizarlo.

35. Podrían comentarse algunas curiosidades en relación con este procedimiento, porque es probable que una reflexión atenta sobre las mismas contribuya a conocer mejor las características materiales del *Libro di portughesi*. Así, por ejemplo, en el f. 6v, el número (romano) aparece en el margen superior, a la derecha, como reproduciendo un margen superior del modelo, con rúbrica atributiva y número de folio a continuación. El f. 9r es el inicio del cuaderno B, pero el número <110> se encuentra a la izquierda

del incipit (o del inicio de una razón), pero existen algunos casos, concentrados en los cuadernos H e I, en los que aparece al lado de otra estrofa distinta de la primera³⁶:

nº f. V	nº modelo	nº ctga	<i>incipit</i>	ubicación número
150v	244	V949	<i>En este son de negrada</i>	Inicio estr. II
151v	244	V955	<i>Ayras Moniz o zevron</i>	Inicio estr. III
156v	249	V983	<i>Fernan Diaz, este que anda aqui</i>	Inicio estr. II
157v	250	V988	<i>Roy Queimado morreu con amor</i>	Inicio estr. III
158v	250	V993	<i>Maria Negra, desventurada</i>	Inicio estr. III
159v	251	V998	<i>Un cavaleiro á 'qui tal entendença</i>	Inicio estr. II
160v	252	V1002	<i>Non levava nen dinheiro</i>	Inicio estr. IV
163v	254	V1016	<i>Maria do Grave, grav'é de saber</i>	Inicio estr. III
164v	255	V1021	<i>Vedes, Picandon, soo maravilhado</i>	Inicio estr. III
165v	256	V1025	<i>Martin Abelo</i>	Inicio estr. III
167v	258	V1035	<i>Johan Vaasquez, moiro por saber</i>	Inicio estr. II
169v	259	V1043	<i>Vosso pai na rua</i>	Inicio estr. III
171v	261	V1056	<i>Meu senhor, direivos ora</i>	Inicio estr. II

del incipit de la primera cantiga y no en el margen superior. En un mismo folio puede aparecer repetido el mismo número en cantigas consecutivas (un ejemplo claro es el <117> en el f. 16v, y se repite nuevamente en el f. 17r -comienzo del cuaderno C-). El f. 49r indica que el inicio de cuaderno no tenía que corresponder con inicio de folio en la copia, pues en el margen superior aparece el <141> (cuaderno D), pero este número se reitera en mitad de la col. a, donde empieza una nueva cantiga. El <152> (f. 60v) no fue anotado a la izquierda del incipit, sino a la derecha, debajo de la rúbrica de Nuno Perez Sandeu; pasa algo similar con el <160> (f. 69r): aparece ya en el f. 68v, pero se repite, en este caso casi a la derecha de la rúbrica de Raymon Gonçalves. Lo curioso es que también figura a la derecha el <167> (f. 73v), pero aquí no hay rúbrica. El <173> está en f. 80v, debajo de la rúbrica de Martim Moxa, pero vuelve a aparecer en 80v, debajo de la rúbrica de Pero G. de Portocarreiro, y en el 81r, al lado de un incipit, escrito primero por el copista como <173 a tergo> y repetido encima por Colocci (<173>). El <198> (¿o es <197>, corregido?) está en la col. b del f. 104v, pero se repite en el centro del margen superior de 165r, porque es el comienzo del cuaderno F. El <226> está en f. 132r, al lado de un incipit, pero vuelve a aparecer en f. 133r porque inicia el cuaderno G; en el mismo folio, col. b, empieza, debajo de la rúbrica de Pero d'Ambroa, el <227>.

36. Incluso (es mucho menos frecuente) en el interior de una estrofa, como sucede en el f. 7v, en el que el número <lxxxiiij> figura al lado del penúltimo verso de una cantiga.

172v	262	V1061	<i>En gran coita vivo, senbor</i>	Inicio estr. III
174v	264	V1072	<i>Quando chaman Joan Airas...</i>	Inicio estr. II
177v	267	V1087	<i>Pois que Don Gomez cura querria</i>	Inicio estr. III
178v	267	V1089	<i>Don Estevão diz que desamor</i>	Inicio estr. III
179v	268	V1094	<i>Don Martin Galo est'acostumado</i>	Inicio estr. II
180v	269	V1100	<i>Ehira Lopez, aquí, noutro dia</i>	Inicio estr. III
181v	269 ³⁷	V1105	<i>Muito te vejo, Lourenço, queixar</i>	Inicio estr. IV
183v	285	V1116	<i>Meestre Nicolas, a meu cuidar</i>	Inicio estr. IV
185v	288	V1129	<i>O que Balteira ora quer vingar</i>	Inicio estr. II
188v	292 ³⁸	V1147	<i>Don Pedro este cunhado del Rei</i>	Inicio estr. III
192v	295	V1170	<i>Sueir'Eanes, este trobador</i>	Inicio estr. II
193v	296	V1175	<i>Don Bernaldo, pois tragedes</i>	Inicio estr. III
194v	296	V1180	<i>Os de Burgos son coitados</i>	Inicio estr. IV
195v	297	V1185	<i>Quen a sa filba quiser dar</i>	Inicio estr. III
198v	299	V1199	<i>Marinha Mejouchi, Pero d'Anbroa</i>	Inicio estr. III

b) En *B*, con una única excepción (f. 258r, cantiga B1216)³⁹, sólo hay numeración de «paquetes de trabajo» encargados a cada copista⁴⁰. Cuando

37. En realidad, lo que figura es <299>, pero tiene que ser un error.

38. Posiblemente, es un desliz por 291.

39. En este caso, *224 moire co pesar* se encuentra en el margen derecho, a la altura del cuarto verso de la primera estrofa, y está escrito por el copista, que tanto podría señalar dónde interrumpió el proceso de copia como que, realmente, el folio 224 comenzaba en medio de un verso, algo totalmente normal teniendo en cuenta que se trata de la primera estrofa, que suele ser transcrita en *scriptio continua* acompañando la notación musical.

40. Da la impresión de que, en el momento de entregarle los materiales para la copia, habría anotado (normalmente, en el margen superior izquierdo) el número del folio del modelo en el que debían iniciar su trabajo. Y este modo de proceder plantea un nuevo interrogante sobre la cronología de las copias: si Colocci hubiese establecido unos «paquetes de trabajo» relativamente estables, que permitiesen que, mientras el copista de *V* transcribía uno, uno o varios de los copistas de *B* realizasen el mismo trabajo con otros, cabría pensar en algún tipo de coincidencia entre los inicios de los fascículos numerados de *B* y los inicios de los cuadernos de *V*, pero esto no se produce (al menos, no de forma regular o exacta). Por otra parte, aunque en el folio que abre cada cuaderno de *V* también se advierte una remisión al folio del modelo, no existe un tipo de marcación regular, y mucho menos previa (como parece ser el caso en *B*) al inicio del trabajo por parte del amanuense. ¿Querrá esto decir que el copista de *V* no necesitaba ese tipo de indicación porque –antes o después de que trabajasen los de

varios cuadernos forman parte de un mismo paquete, es frecuente que sólo lleve el número del antecedente el primer folio de la *pecia*⁴¹. Podemos comprobarlo en el cuadro siguiente⁴², que comenzamos en el cuaderno 2⁴³, porque el 1 (que contiene la fragmentaria *Arte de trobar*) lo transcribió el propio Colocci con la colaboración del copista a:

Nº cuaderno	copista	folios que contiene	remisión a folio antecedente
2 (a)	b	10 - 13	10
3 (*b)	c	14 - 23	20
4 (C)	c, d, b, c	24 - 35	32
5 (D)	c, d	36 - 38	-
6 (E)	d	39 - 48	44
7 (F)	d	49 - 54	-
8 (G)	c, b, c, b, c, d	55 ⁴⁴ - 68	55

B— disponía del *exemplar* completo (o de lo que quedaba de él, en el supuesto de que B ya hubiese sido terminado)? ¿O simplemente que las *pecie* le eran entregadas de forma secuenciada a medida que los copistas de B finalizaban su parte?

41. Adviértase cómo, en líneas generales, cuando un inicio de cuaderno no lleva la indicación del folio del *Libro di portughesi*, normalmente está copiado por la misma mano que el cuaderno anterior (en algún caso, más de uno), lo que no obsta para que dos o más *pecie* hubiesen sido transcritas (no sabemos si respondiendo a la programación inicial o no) por un mismo amanuense. Puede acontecer que, por razones que desconocemos, en alguno de los «paquetes» haya intervenido más de un copista, pero aun así es factible aplicar esa misma hipótesis. Un ejemplo significativo puede ser el que afecta a los cuadernos 34, 35 y 36, que debían de constituir una única *pecia* a cargo del copista e; en un momento determinado del 35, este es sustituido por la mano a, que finaliza el trabajo transcribiendo también el cuaderno 36; ello explica que, a pesar de que este amanuense se encarga también de los cuadernos 37 y 38, en el comienzo del 37 se señale el folio del antecedente en el que tenía que iniciar la copia, puesto que estos dos cuadernos constituirían una *pecia* diferente.

42. Para las particularidades de cada uno de los cuadernos, *vid.* Ferrari (1979: 89-139). Destacamos con asterisco algunos de los problemas que la estudiosa italiana comenta detalladamente en ese trabajo.

43. Junto al número del cuaderno, señalamos la sigla que lo identifica en el margen inferior del *verso* del último folio que contiene.

44. El número de remisión al folio del *Libro* figura en el f. 56, debida a la «carta d'apertura del fascicolo integramente bianca» (Ferrari 1979: 104)

9 (*h) ⁴⁵	e	69 - 72	67
10 (L) (M)	e	73 - 86	77
11 (N)	d	87 - 96	89
12 (*O)	d	97 - 100	-
13 (P)	e, b	101 - *106	102
14 (R)	b, d	*107 - 110	106
15 (*S)	a	111 - 120	109
16 (*T)	a	121 - 130	121
17 (*U)	a	131 - 138	-
18 (V)	a	129 - 148	-
19 (*X)	d	149 - 158	138
20 (Z)	d, f, d	159 - 166	-
21 (&)	c	167 - 176	150
22 (□)	c	177 - 182	-
23 (□)	b, d	183- 190	164
24 (noua aa)	e	191 - 200	169
25 (bb)	e	201 - 208	-
26 (cc)	e	209 - 216	181
27 (DD)	e	217 - 226	-
28 (EE)	e	227 - 232	-
29 (FF)	a	233 - 240	202
30 (GG)	a	241 - 250	209
31 (hh)	a	251 - 260	-
32 (.i.i.)	a	261 - 268	-
33 (KK)	a	269 - 278	-
34 (LL)	e	279 - 288	236
35 (NN)	e, a	289 - 298	-
36 (OO)	a	299 - 310	-

45. De ser correcta nuestra hipótesis, y aunque -por motivos que desconocemos- hubiesen sido copiados finalmente por la misma mano, los cuadernos 9 y 10 constituirían en origen dos *pevie* diferentes. Otro tanto cabe suponer para los cuadernos 15 y 16 (éste iniciaría una *pevia* que comprendería también los cuadernos 17 y 18); el 24 y 25 constituirían una unidad de trabajo, y otra distinta el 26, 27 y 28, pese a que todos ellos acabasen siendo responsabilidad de la mano a; el 29 estaría solo, y al 30 irían «encadenados» el 31, 32 y 33.

37 (pp)	a	311 - 320	270
38 (qq)	a	321 - 330	-
39 ⁴⁶	d	331 - 338	-
40	c	339 - 344	289
41	a	345 - 355	292

La comparación entre las dos formas de indicar el folio del antecedente arroja una serie de coincidencias entre *B* y *V* que dan validez a las explicaciones anteriores:

106	V 3vb00	V62	B 107ra00	B479	<i>Vi un coteife de mui gran granbon</i>
150	V 58ve01	V362	B 167ra00	B779	<i>A voss' amig', amiga, qual prol tem</i>
164	V 71re19	V444	B 183ra00	B858	<i>Veeronme meus amigos dizer</i>
169	V 75va13	V474	B 191ra00	B890	<i>Por vós, senbor fremosa, pois vos vi</i>
181	V 87ve22	V553	B 209ra00	B966	<i>Meu senbor Rei de Castela</i>
202	V 108ve18	V680	B 233re00	B1089	<i>Meus amigos, querovos eu dizer</i>
209	V 114ri30	V714	B 241ra00	B1122	<i>Par Deus, senbor, querom'eu ir</i>
236	V 142vi13	V908	B 279ra00	B1303	<i>En preito que don Foan á</i>
292	V 189r	V1150 ⁴⁷	B 345ra00	B1616bis ⁴⁸	<i>E pero Deus á gran poder</i>
292	V 189vi24	V1153	B 345v	B1620	<i>Por Dom Foan en sa casa comer</i>

46. Al inicio de este cuaderno, se advierte claramente que ha sido arrancado un folio que contenía texto, puesto que todavía se advierte un pequeño fragmento lateral; cabe suponer que en él figuraría la remisión al número correspondiente del folio en el modelo.

47. Esta cantiga presenta un problema de atribución, puesto que *V* la atribuye a Afons'Eanes do Coton, mientras que en *B* figura bajo la rúbrica de Pero Viviaz. Marcenaro (2015: 22-23) explica esa diferencia del siguiente modo: «el primo dei due testi coinvolti [V1149bis] nel conflitto attributivo è copiato di seguito all'ultima cantiga di Coton, *A min dan preç, e non é desguisado*, del quale sopravvive soltanto la prima strofa: ciò potrebbe aver condotto il copista a unire questo frammento al testo acefalo di Viviaz, dislocando quindi la rubrica [al siguiente]».

48. Esta es la primera composición que aparece (sin numerar) en el f. 345r de *B*. En *V*, la remisión al que suponemos folio <292> del modelo aparece a la altura de V1153, que se corresponde con B1620, copiado en el verso del mismo f. 345. Puesto

Intercalando las referencias de los dos códices, se obtiene una relación muy completa que modifica muy poco las utilísimas tablas elaboradas por Jean Marie d'Heur (1974: 6-10), quien, sin embargo, no se detuvo a comentar todas las particularidades porque su objetivo era, en aquel momento, emplearlas como argumento probatorio para justificar –frente a la hipótesis de Tavani (1967)– su propuesta de *stemma* de la tradición manuscrita de la lírica gallego-portuguesa⁴⁹.

Existen, obviamente, despistes (de copista o de Colocci), posibles confusiones en la interpretación y transcripción de los números romanos o en su conversión a cifras arábigas y algunos desajustes, pero el estudio completo y comparado de todas estas remisiones al antecedente en los dos apógrafos arroja un mayor número de coincidencias que de problemas y permite encajar debidamente en folios la mayor parte de los textos. Queda todavía, sin embargo, mucho trabajo por realizar para intentar proporcionar hipótesis plausibles que puedan explicar los problemas pendientes.

En cualquier caso, el cálculo realizado sobre lo que podría entrar en cada folio, tomando como referente una estructura estándar de cantigas de tres estrofas de siete versos decasílabos, algunas de ellas con *fiinda*, con notación musical en la primera cobla (y tal vez también en la *fiinda*), indica la presencia de seis o siete composiciones por folio, lo que implica que serían menos en el caso de composiciones de mayor extensión y más cuando se trata de una secuencia de cantigas de amigo organizadas en dísticos monorrimos con uno o dos versos de refrán. Creemos, además, que la *scriptio continua* no se produciría sólo en la primera estrofa, sino en todas, tal y como puede verse en *D*⁵⁰, que, al menos con carácter provisional, consideramos que podría ser, aproximadamente, el f. <113>⁵¹ del *Libro di portughesi*.

que la «llamada» en *B* se sitúa siempre en el recto de un folio que comienza cuaderno, hay que sobreentender que el f. <292> del antígrafo empezaba en alguno de los textos contenidos en ese folio de *B*, en cualquiera de sus caras. Parece que *V* prefiere situar el número junto al texto que inicia el folio, incluso cuando no se trata del incipit de una composición, puesto que en este caso concreto aparece a la altura del primer verso de la estrofa III de *V*1153.

49. Vuelve sobre esta cuestión en D'Heur (1984).

50. La separación de los versos aparece aquí marcada por ángulos (r) que, a veces, resultan casi imperceptibles.

51. El número <110> puede verse en *V*, al lado del incipit de *Nunca Deus fez tal coita qual eu ei* (*V*87 / *B*504), en el f. 8v de este cancionero, donde se repite en 9r, a la izquierda del primer verso allí copiado (el incipit de *Da mba senbor que eu servi* = *V*88 /

Es decir, la imagen material que los indicios de todo tipo proporcionados por *B* y *V* nos han permitido forjarnos de ese *Libro* es la de un códice copiado a tres columnas de aproximadamente 52 líneas cada una⁵² —aunque no tenemos una idea clara de que todo el códice mantuviese esa distribución de manera uniforme—, con los folios numerados (en números romanos, por supuesto) en el margen superior del recto.

Y continúan siendo mucho más numerosas las preguntas para las que, por el momento, no nos aventuramos a conjeturar respuestas. Entre ellas, cabe dejar constancia de algunas relevantes, sugeridas por la comparación con distintos cancioneros occitanos y franceses:

a) ¿El cambio de serie autorial podría estar señalado con alguna miniatura? Y no pensamos tanto en miniaturas de tamaño considerable como las de *A*, sino más bien en una especie de «retrato» de los trovadores, contenido incluso en el diseño de la capital que inicia la primera cantiga que se le atribuye.

b) ¿Ese mismo cambio de autoría implicaba cambio de folio? En algunos casos, una respuesta afirmativa explicaría la existencia de espacios en blanco en el folio que reproduce los últimos textos y la inclusión posterior en ellos de esas interpolaciones tardías escritas en *lettera nova*. Sin embargo, nos inclinamos más (sobre todo, tomando como referente las remisiones a los folios del antecedente) a que podría no ser (al menos, no siempre) así, de manera especial en el caso de trovadores de los que se ha transmitido un número muy reducido de piezas.

B505). Dado que este folio inicia el cuaderno B del apógrafo, cabe suponer que quizás el folio <110> del antecedente daría comienzo en alguna parte de *V*87, y que la primera pieza copiada en él desde el incipit es *V*88. Si a partir de aquí hacemos el cálculo aproximado de entre seis y siete cantigas por folio y tenemos en cuenta que *D* es fragmentario, parece que, efectivamente, el f. <113> podría comenzar con el final de *V*106 / B523 o directamente con el comienzo (la notación musical indica que lo conservado contiene la primera estrofa) de *Pois que vos Deus, amigo, quer guisar* (*D*1 / *V*107 / B524) y terminar (y esto se ve con cierta claridad en el manuscrito) con los primeros versos de *Quix ben, amigos, e quer'e querrei* (*D*7 / *V*113 / B520a).

52. Naturalmente, contando en ellas las ocupadas por la melodía y las que se dejasen en blanco para distinguir unas cantigas de otras; si tomamos como referencia *D*, la separación entre coblas podría estar garantizada únicamente por la presencia de una inicial de tamaño intermedio.

c) En este mismo ámbito, no parece claro que un inicio de folio debiese coincidir con inicio de cantiga; más bien al contrario, y de manera particular cuando el nuevo folio continúa la producción del autor presente en el folio anterior, parece que se aprovechaba hasta la última línea disponible, por lo que —en particular si nuestra hipótesis de *scriptio continua* para todas las coblas fuese correcta— incluso podría comenzar un nuevo folio en medio de un verso (recuérdese el caso especial del f. 258r de *B*).

d) ¿Cómo estaban dispuestas las rúbricas atributivas? Algunas partes de *B* y *V* (especialmente, las que reproducen las composiciones de Alfonso X y de D. Denis; pero no sólo esas) llevan a pensar que se escribían en el margen superior del folio que iniciaba la transcripción de un nuevo autor, pero también que se repetían (incluso en el *verso*) en todos los que correspondían a ese autor (¿o se hacía así, de modo particular, en el caso de aquellos de los que se conserva una producción más nutrida?). Por otra parte, la presencia de las rúbricas atributivas en el margen superior (por lo menos, en algunos sectores del *Libro*) podría explicar algunos problemas atributivos con los que han tropezado varios editores, sobre todo cuando el número de piezas es reducido, y podrían también explicar algunas intervenciones de Colocci en la inclusión de rúbricas, incluso en lugares donde no se había previsto espacio suficiente para que fuesen escritas. Además, la forma en la que aparecen reproducidas algunas de ellas en *B* y *V* induce a pensar que, cuando todos los textos contenidos en una cara del folio se debían a un mismo trovador, el nombre de este «se alargaba» para ocupar todo el folio (véase, por ej., cómo está reproducido el nombre de Pero da Ponte en los ff. 193v-194r de *V*; o el de Johan Velho de Pedrogaez en los folios 340v de *B* y 187v de *V*, respectivamente). Pero esta consideración conlleva un nuevo interrogante: si en una cara de un folio se copiaban textos de autores diversos, ¿cada uno de ellos iniciaba una columna, y se ajustaban las rúbricas atributivas al espacio del margen superior correspondiente a esa columna? O, en el caso de que no se diferenciase por columna, ¿el nombre que encabezase la columna correspondería siempre al autor del primer íncipit transcrito en esa columna?

e) ¿Qué relación puede tener esa anotación inicial de *V* que dice *Manca da fol. 11 infino a fol. 43* con la importante laguna inicial que presenta este cancionero en relación con *B*? Porque en *B* se han perdido también varios folios del comienzo, pero *C* demuestra que esa mutilación es posterior a

la elaboración de la *Tavola*, es decir, que los textos habían sido transcritos, y numerados por Colocci. ¿Tienen alguna relación con esa observación esos 10 folios iniciales de *V* con la numeración tachada?

f) ¿El *Libro* era un cancionero totalmente organizado, bien conservado y encuadernado, o más bien estaba constituido por una serie de cuadernos ordenados de alguna manera y unidos mediante alguna atadura, o tal vez colocados en una caja o simplemente entre unas tablas o láminas de algún otro material? Lo cierto es que algunos de los problemas detectados hacen sospechar que no todo el códice se encontraba en las mejores condiciones posibles, pero tampoco nos atrevemos a formular ninguna hipótesis clara al respecto.

g) ¿Podría contener un índice el *Libro di portughesi*? Y, en el caso de que así fuese, ¿cómo habría sido elaborado? Los modelos posibles son de varios tipos, pero, en el hipotético caso de que existiese, ¿lo habría tenido en cuenta Colocci en algún momento cuando controlaba las copias con su modelo?

Como puede advertirse, no podemos proporcionar por ahora otros resultados que unas pocas hipótesis tal vez un tanto aventuradas y, sobre todo, un montón de preguntas. Aun así, estamos convencidos de que un examen por lo menos tan atento como el realizado por Colocci, y muchas reflexiones y comprobaciones sobre todos y cada uno de los problemas que se van encontrando, contribuirán de alguna manera a que, algún día, entre todos alcancemos a hacernos una imagen más clara de las características materiales del desaparecido *Libro di portughesi* que, lamentablemente, sólo podemos conocer a través de esas dos copias que encargó Colocci, porque consideraba que la lírica gallego-portuguesa tenía el suficiente valor como para intentar una aproximación a ella lo más completa posible y que, además, mantenía ciertas semejanzas con la occitana, e incluso en algunos aspectos podía recordar a la poesía siciliana y al propio Petrarca.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Arias Freixedo, Bieito - Alexandre Rodríguez Guerra (eds.), *The Vindel Parchment and Martin Codax: the golden age of medieval Galician poetry = O Pergamiño Vindel e Martin Codax: o esplendor da poesía galega medieval*, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 2018.

- Avesani, Rino, «Appunti del Colocci sulla poesia mediolatina», en *Atti del Convegno di studi su Angelo Colocci (Jesi 13-14 settembre 1969, Palazzo della Signoria)*, Jesi: Amministrazione Comunale di Jesi, 1972, pp. 109-132.
- Bernardi, Marco, *Lo zibaldone colocciano 4831. Edizione e commento*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008.
- Bernardi, Marco, «Una lettera inedita dal sacco di Roma: Qualche novità su Colocci, il “libro di portugueses” e il libro Reale», *Critica del testo*, 20/2 (2017), pp. 71-104.
- Bernardi, Marco, «Gli studi e i canzonieri romanzi di Angelo Colocci», en *Poesia in volgare nella Roma dei papi medicei (1513-1534)*, Franco Pignatti (ed.), Roma: Roma nel Rinascimento, 2020, pp. 1-34.
- Brea, Mercedes, «Angelo Colocci y sus copias de un cancionero gallego-portugués», en *Pervivencia y literatura: documentos periféricos al texto literario*, Carmen Blanco y Elisa Borsari (eds.), San Millán de la Cogolla: CiLengua, 2023, pp. 30-67.
- Brea, Mercedes – Pilar Lorenzo Gradín, «La matemática del manuscrito. Reflexiones sobre singulares vestigios numéricos en B y V», en *XXX Congreso internacional de Lingüística y Filología románicas*, La Laguna (4-9 de julio 2022).
- Brea, Mercedes, Antonio Fernández Guiadanes y Gerardo Pérez Barcala, *As anotacións coloccianas sobre os cancioneiros galego-portugueses*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2021. <<https://www.cirp.gal/pub/docs/argamed/argamed04.pdf>>.
- Buescu, Ana Isabel, «D. João III e D. Miguel da Silva, bispo de Viseu: novas razões para um ódio velho», *Revista de História da Sociedade e Cultura*, I/10 (2010), pp.141-168.
- Castro Caridad, Eva y Xosé Manuel Vélez, «Angelo Colocci y el *Ars Metrica* de Boccabelli (Vat. lat. 1504)», en *Estudios de métrica latina*, Jesús Luque Moreno y Pedro Rafael Díaz y Díaz (coords.), Granada: Universidad de Granada, 1999, vol. 1, pp. 147-163.
- Colocci, Angelo (ed.), *Opere dello elegante poeta Seraphino Aquilano, finite ed emendate con laloro Apologia et vita desso poeta* [la *Apologia* es obra del propio Colocci; la *Vita* fue redactada por S. Piccolomini], Roma: Jo. de Besicken, 1503.
- Deswarte, Sylvie, «La Rome de D. Miguel da Silva (1515-1525)», en *O Humanismo Português (1500-1600). Primeiro Simpósio Nacional, 21-25 de Outubro de 1985*, Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1988, pp. 177-307.
- D’Heur, Jean Marie, «Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 8 (1974), pp. 3-43.
- D’Heur, Jean Marie, «Sur la généalogie des Chansonniers Portugais d’Ange Colocci», *Boletim de Filologia*, 39 (1984), pp. 23-34.

- Fernández Guiadanes, Antonio, «Dúas notas sobre a transmisión manuscrita da lírica profana galego-portuguesa», en *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Esther Corral, Elvira Fidalgo y Pilar Lorenzo (eds.), Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2016, pp. 369-75.
- Ferrari, Anna, «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*, XIV (1979), pp. 25-140.
- Ferrari, Anna, «Le chansonnier et son double», en *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers, Actes du Colloque de Liège (1989)*, Madeleine Tyssens (ed.), Liège: Université de Liège, 1991, pp. 303-327.
- Ferrari, Anna, «Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)», en *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Giulia Lanciani y Giuseppe Tavani (coords.), Lisboa: Caminho, 1993a, pp. 119-123.
- Ferrari, Anna, «Cancioneiro da Biblioteca Vaticana», en *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Giulia Lanciani y Giuseppe Tavani (coords.), Lisboa: Caminho, 1993b, pp. 123-126.
- Ferreira, Manuel Pedro, *Cantus coronatus. 7 cantigas d'El-Rei Dom Dinis / by King Dinis of Portugal*, Kassel: Reichenberger, 2005 .
- Gayo, Manoel José da Costa Felgueiras, *Nobiliário de Famílias de Portugal*. Ed. facsímilar, Braga: Carvalhos de Basto, 12 vols., 1989-1990.
- Gómez Muntané, M^a Carmen (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 2, De los Reyes Católicos a Felipe II*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2012.
- Gonçalves, Elsa, «*Quel da Ribera*», *Cultura Neolatina*, XLIV (1984), pp. 219-224.
- Lancellotti, Gianfrancesco, *Poesie italiane e latine di Monsignor Angelo Colocci, con più notizie intorno alla persona di lui e sua famiglia*, Jesi: Bonelli, 1772.
- Lattès, Samy, «Studi letterari e filologici di Angelo Colocci», en *Atti del Convegno di studi su Angelo Colocci (Jesi 13-14 settembre 1969, Palazzo della Signoria)*, Jesi: Amministrazione Comunale di Jesi, 1972, pp. 243-255.
- Leme, Margarida y Graça Videira Lopes, «Investigando os cancioneros medievais galego-portugueses – novas pistas», *Medievalista*, 28/2 (2020), pp. 467-480. <<https://doi.org/10.4000/medievalista.3267>>.
- Marcenaro, Simone, «Il presunto *Livro das cantigas* di Don Pedro de Portugal, Conde de Barcelos», en *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Esther Corral, Elvira Fidalgo y Pilar Lorenzo (eds.), Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2016, pp. 575-583.
- Monteagudo, Henrique, «Variación scriptolingüística e tradición manuscrita da lírica trobadoresca: As variables <nh/n> e <ss/s>», en *Estudos linguísticos e filológicos oferecidos a Ivo Castro*, Ernestina Carrilho, Ana Maria Martins,

- Sandra Pereira y João Paulo Silvestre (eds.), Lisboa: Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 2019, pp. 859-959.
- Monteagudo, Henrique, «Para a análise grafemática da **Recompilación tardía* (**Livro das cantigas*)», en *Lírica galego-portuguesa. Lingua, sociolingüística e pragmática*, Déborah González (ed.), Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2020, pp. 157-194. <<https://www.cirp.gal/pub/docs/argamed/argamed02.pdf>>.
- Paiva, José Pedro, *Os Bispos de Portugal e do Império 1495–1777*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2006. <<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1304-8>>.
- Pallai, Biagio (ed.), *Coryciana (sive variorum carmina in laudem Jani Corycii collecta, cum protreptico Mariangeli Accursii)*, Roma: Ludovicus Vicontinus et Lautitius Perusinus, 1524.
- Pergamiño Vindel* (2017) = *Pergamiño Vindel. Un tesouro en sete cantigas*, Santiago de Compostela / Vigo: Xunta de Galicia / Universidade de Vigo, 2017.
- Ramos, M^a Ana, «*Invoco el rrey Dom Denis... Pedro Homem e o Cancioneiro da Ajuda*», en *Actas del VII Congrès de la Asociación Hispanica de Literatura Medieval*, Santiago Fortuño Lloréns y Tomás Martínez Romero (eds.), Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1999, vol. I, pp. 127-179.
- Ramos, M^a Ana, *O Cancioneiro da Ajuda. Confeção e escrita*, Lisboa: Universidade de Lisboa, 2008 [tesis doctoral inédita: <<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/553>>].
- Ramos, M^a Ana, «Cancioneiros e textos imprevisíveis», en *Lírica galego-portuguesa. Lingua, sociolingüística e pragmática*, Déborah González (ed.), Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2020, pp. 195-231. <<https://www.cirp.gal/pub/docs/argamed/argamed02.pdf>>.
- Rowland, Ingrid D., «Raphael, Angelo Colocci and the Genesis of Architectural Orders», *The Art Bulletin*, 76/1 (1994), pp. 81-104.
- Salazar y Castro, Luis de, *Historia genealógica de la Casa de Silva: donde se refieren las acciones mas señaladas de sus Señores, las fundaciones de sus Mayorazgos y la calidad de sus alianças matrimoniales*, Madrid: Melchor Alvarez y Mateo de Llanos, 1685.
- Santillana, Íñigo López de Mendoza, Marqués de, *Obras completas*, ed. Ángel Gómez Moreno y Maximiliaan Paul Adriaan Maria Kerkhof, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2002.
- Sharrer, Harvey, «Fragmentos de sete cantigas d'amor de D. Dinis, musicadas - Uma descoberta», en *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Aires Augusto Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro (eds.), Lisboa: Cosmos, 1993, vol. 1, pp. 13-29.

Tavani, Giuseppe, «La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese», *Cultura Neolatina*, 27 (1967), pp. 41-94.

RESUMEN: La existencia de dos copias realizadas en paralelo (o, por lo menos, por encargo de una misma persona, en el mismo lugar y la misma época) de un único antecedente perdido permite llevar a cabo una comparación de la que podrían deducirse rasgos materiales del modelo. Y si, además, el comitente era un estudioso que confrontaba atentamente el trabajo realizado con el original y corregía errores de los copistas, a la vez que anotaba sobre esos apógrafos todo lo que llamaba su atención, el conocimiento que puede obtenerse es un poco más completo, aunque, a la vez, plantea más interrogantes que certezas. Es lo que acontece con los dos testimonios más extensos de la lírica gallego-portuguesa, los cancioneros conservados, respectivamente, en la Biblioteca Nacional de Portugal (B) y la Biblioteca Vaticana (V), que Angelo Colocci hizo transcribir en la Roma de la década de 1520 de un *Libro di portughesi* que consiguió que le prestasen con esa finalidad. Por otra parte, el descubrimiento, por parte de Harvey Sharrer, en la Torre do Tombo de Lisboa, de un fragmento que podría haber formado parte de aquel *Libro* proporciona un elemento adicional para la descripción de las características formales del códice perdido.

PALABRAS CLAVE: Colocci, *Libro di portughesi*, apógrafos, estudio codicológico y textual, filología material.



*Este libro se terminó de imprimir en Salamanca,
el 25 de julio de 2024, festividad de Santiago Apóstol.*

