

Meminisse iuvabit
Scritti in memoria di
Federico Emidio Bo

A cura di E. Baricci, W. Meliga, L. Sacchi



Biblioteca di
Carte Romanze

22

Ledizioni 
The Innovative LEDipublishing Company

Meminisse iuvabit
Scritti in memoria di
Federico Emidio Bo

a cura di
Erica Baricci, Walter Meliga, Luca Sacchi

Biblioteca di Carte Romanze | 22

© 2024 Ledizioni LediPublishing

Via Antonio Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy

www.ledizioni.it

info@ledizioni.it

Meminisse iuvabit. Scritti in memoria di Federico Emidio Bo

a cura di Erica Baricci, Walter Meliga, Luca Sacchi

Prima edizione: Dicembre 2024

ISBN cartaceo 9791256003013

Questo volume è stato pubblicato con i fondi del progetto Piano di Sostegno alla Ricerca 2021 del Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici dell'Università degli studi di Milano e con i fondi del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino.

In copertina: particolare di re Davide, vetrata dell'albero di Jesse (Édouard Didron, 1864), cattedrale di Notre-Dame, Paris.

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it

Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.



Federico a Finisterre

*Se prenderò le ali dell'aurora, se dimorerò all'estremità del mare,
anche là mi guiderà la Tua mano e la Tua destra mi terrà stretto.
(Salmo 139, 9-10)*

En Memoria de Federico, contemplando a súa última imaxe

Se o espertar
semella sempre
a un voo ás cegas
e as olladas de entón
falan dun conto de vellos;

E se é verdadeiro,
como outros dixeron,
que a vida era un soño
e o chorar non se acalma
coa memoria do sangue;

Pois que o teu leito
sexa un vieiro de flores
e a rosada repouse
no lume claro dos ollos
mirando, dourados, ó leste.

Simone Marcenaro

POEMAS ESPURIOS NA LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA*

Seguindo un dos principios retóricos do exordio, o punto de partida deste estudo será a máxima latina *Res sunt consequentia nominum*, porque esta nos vai permitir reflexionar sobre o concepto de ‘textos espurios’ na tradición manuscrita galego-portuguesa, empezando pola pregunta máis elemental: a que nos referimos cando empregamos o sintagma ‘textos espurios’?. Xeralmente, a etiqueta aplícase a un conxunto de poemas que, a pesar de ofrecer unha temática variada (aínda que a predominante sexa a amorosa) e diversos graos de complexidade, exhiben unha serie de trazos que chamaron a atención de diversos especialistas (en primeiro lugar, Tavani¹, e logo todos os estudosos sinalados de modo exhaustivo por Ramos 2020) por se afastaren das características (formais e temáticas) das cantigas medievais. Trátase, pois, de composicións que, por diversos motivos, non forman parte da produción trobadoresca *stricto sensu*, pero que – a pesar desta circunstancia – foron transmitidas polos apógrafos italianos B (*Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal*: cód. 10991) e V (*Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*: Vat. lat. 4803).²

Como se identifican os textos que se recollen baixo a citada categoría? Para un especialista son recoñecibles pola presenza de trazos lexicais, estilísticos, métricos, lingüísticos e, mesmo nalgúns casos, paratextuais (como se desprende da terminoloxía de xénero presente en certas rúbricas³), que sitúan o estudoso ben no ámbito da lírica relixiosa, ben na corrente estética da poesía cancioneril (Tavani 1988:

*Este estudo deriva das actividades realizadas no marco do Proxecto de investigación PID2020-113491GB-I00, financiado polo Ministerio de Ciencia e Innovación.

¹ «Foi em 1965 que G. Tavani no Congresso de Filologia Românica em Madrid revelou, pela primeira vez, a presença de composições não genuínas nos cancioneiros copiados em Itália na sequência do seu inventário métrico da lírica galego-portuguesa, *Repertorio Metrico*, que é publicado, pouco depois, em 1967» (Ramos 2020: 197).

² As referencias numéricas que acompañan os textos comentados corresponden á secuencia empregada en *MedDB*, que segue (con moi poucas excepcións) a establecida por Tavani 1967.

³ Cf. o emprego de *pregunta* na rúbrica que precede os textos de Alvaro Afonso (20,1) e Diogo Gonçalves de Montemor-o-Novo (26,1), ou *troba* antes da composición de Fernand'Eanes (37,1).

317). A relación completa dos textos identificados como “espurios” é a seguinte, que se presenta en tres bloques consecutivos para diferenciar aqueles que figuran nos dous testemuños renacentistas dos que unicamente foron transmitidos por un deles, ben por lagoas materiais, ben por dinámicas de copia ligadas á sensibilidade de certos copistas:

(a) Textos presentes en *B* e en *V*

B cantiga	B f.	V cantiga	V f.	incipit
605-606	133r-133v	208	29r	<i>Pero muito amo, muito non desejo</i>
607	133v-134r	209	29v	<i>En un tiempo cogi flores</i>
1075^{bis}	228r	666	106r-v	<i>Como homem ferido com ferro e sem pao</i>
1164^{bis}	248v	768	121r	<i>Assaz é desassisado</i>
1164^{ter}	248v	768^{bis}	121r	<i>Se me deras galardón</i>
1164^{quater}	248v	769	121r	<i>Quen de mi saber quiser</i>
1164^{quinqües}	249r	770	121v	<i>ũa donzela sei eu</i>

(b) Textos copiados só en *B*

B cantiga	B f.	V cantiga	V f.	incipit
244+246^{bis}	64r - 64v	-	-	<i>Senhor genta</i>
467	103r-v	-	-	<i>Deus te salve, groriosa</i>
468	103v	-	-	<i>Falar quer' eu da senhor ben cousida</i>
471	104v	-	-	<i>Señora, por amor de Dios</i>
1121^{bis}	240v	-	-	<i>Per un soilo praxer</i>

(c) Textos copiados só en V

B cantiga	B f.	V cantiga	V f.	incipit
[803]	[170v] ⁴	387	61v	<i>Do Port' ando e vou mudar</i>
-	-	404	64v	<i>Nojo tom' e quer prazzer</i>
-	-	410	65r	<i>Luis Vaasquez, depois que parti</i>
[970]	[209v]	557	88r	<i>A quantos sabem trobar</i>
-	-	668	106v	<i>Dona e senhora de grande valia</i>

En B poden detectarse algúns aspectos particulares, que, malia que requirirían unha reflexión detida, desexamos (polo menos) mencionar, como é o feito de que Colocci non chegou a numerar ningunha das catro pezas que aparecen baixo a atribución a Roi Martinz do Casal⁵ (ff. 248v-249r⁶); e non o fixo, con moita probabilidade, pola ausencia dunha inicial ‘demarcativa’, o que apunta – xunto con outros moitos factores – a que o humanista numerou os textos cando o códice estaba acabado; así mesmo, tampouco lle adxudicou número aos dous versos que foron transcritos na col. b do f. 240v con espazos en branco antes e despois (Ramos 2020: 216).

1. CRONOLOXÍAS E CONTEXTOS

A contextualización codicolóxica dos textos espurios (en canto poemas alleos ao corpus profano trobadoresco e só desde esta perspectiva non auténticos) desvenda que a súa inserción no antecedente de B e V se produciu en datas e lugares distintos (e que, como se verá, nalgún caso

⁴ As parénteses cadradas sinalan – nestas dúas primeiras columnas – a existencia de indicios claros do lugar que os textos deberían ocupar en B (vid. *infra*).

⁵ A última, ademais, vai precedida da rúbrica “Outra”, indefinido usado con frecuencia nos códices da poesía cancioneril (cf. Macchi 1966: 16), pero todo apunta a que esa epígrafe non presentaba no antígrafo un trazo distintivo a nivel visual.

⁶ Lémbrase que Colocci non lle adxudicou números ás cantigas en V; cando Monaci (1875: 265) o fixo na súa edición, considerou que as dúas primeiras pezas aquí referidas conformaban unha soa.

obedece a casuísticas particulares). Así, dentro da serie textual que nos ocupa, é posible establecer, cando menos, a seguinte tipoloxía:

- Textos que accederon ao modelo dos apógrafos italianos por estar ligados ‘materialmente’ á produción dun autor. Este caso só se rexistra no ‘cancioneiro’ de Afonso X, en concreto, na cantiga de loor *Deus te salve, groriosa*, que, como se sabe, abre o segundo florilexio do rei, encabezado pola rúbrica atributiva *El rey don Affonso de Castela e de Leon* (Oliveira 2010). Parkinson postulou que este texto puido ser engadido “como folha volante, numa das compilações previas ao CBN” (Parkinson 2019: 409), tras ser arrincado do ‘códice rico’ *T*⁷ onde, efectivamente, falta.⁸ Mais como chegou ese texto ao modelo de B? Parece evidente que, se aconteceu como cre o investigador inglés, quen sacou aquel folio de *T* o faría por motivos persoais,⁹ pero por que o situou ao inicio dunha colectánea profana do rei Sabio? Unha hipótese que se pode formular é que, ao tratarse dun folio solto que estaba no lugar en que se compilaba unha parte do ‘cancioneiro’ afonsí, se decidise outorgarlle un lugar ‘estable’ (e distinguido) desde o punto de vista material, e, por tal razón, se colocase como texto inicial de amor ‘mariano’ antes das correspondentes ‘cantigas de amor profanas’ (o que implica unha escolla á hora de sistematizar o florilexio rexio).

⁷ Parkinson (2019: 407-8) recorre á *mise en texte* que caracteriza as ‘cantigas de loor’ no ms. *T* (Escorial T.I.1, é dicir, a coñecida como ‘segunda’ etapa de formación da antoloxía mariana, integrada por 200 textos) para xustificar que o texto reproducido en B procede do folio orixinal de *T* (e non de *To* ou *E*, que si transmiten a peza onde debería estar). Por outra parte, o citado especialista apunta que o folio de *T*, do mesmo modo que aconteceu co correspondente á cantiga 150, poderían “ter sido roubados, mas podiam também ter sido retirados durante o processo de cópia. Ao menos um processo scriptorial, a inserção das legendas acima das vinhetas das miniaturas, parece ter sido interrompido antes do caderno 8 (as cantigas 10, 20 e 30 estão legendadas, mas a partir da 50 não há legendas nas loores). É até possível que a cantiga 40 fosse resistente ao processo ilustrativo, e portanto retirada para reconsideração.” (Parkinson 2019: 409, n. 32).

⁸ O folio extraído de *T* estaría antes do numerado en época moderna como f. 59r.

⁹ Sen descartar a posibilidade apuntada por Parkinson (cf. n. 7) sobre as posibles dificultades que podería implicar a ilustración das imaxes da composición, non deixa de resultar estraño que só acontecesse nese caso, xa que non se retirou ningún dos ‘loores’ que aparecen a partir do n.º 50 (a pesar de que tampouco van provistos dos *tituli* que deberían acompañar as miniaturas).

Estariamos, polo tanto, ante a decisión dun compilador que, para preservar aquel folio pouco consistente (e, polo tanto, con moita probabilidade de perderse), optou por integralo nunha unidade codicolóxica “autorial” de carácter permanente.¹⁰ Mais este razoamento parte da suxestiva proposta de Parkinson, que, ante a falta de evidencias que a sustenten, impide avalar a cronoloxía na que o folio foi extraído de T¹¹ e, polo tanto, asegurar que o *loor* chegou ao antígrafo de B a través da “folha voante” sacada do códice escurialense e non a través doutras vías (como podería ser unha daquelas versións escritas planificadas previamente no taller rexio só con texto e música para calcular de forma precisa a impaxinación dos folios do códice ao complementar as cantigas co correspondente programa iconográfico, Fernández 2012-2013: 93-94). Maiores precisións poden darse sobre o lugar que ocuparía a cantiga no *exemplar* dos apógrafos ‘coloccianos’. Se se acepta a hipótese proposta noutro estudio (Brea-Lorenzo Gradín 2022) – e que será explicada a seguir – de que en cada folio do antecedente de B e V entrarían unha media de entre 5 e 7 textos, a CSM estaría no *verso* do f. <103> do modelo (cf. a referencia <102> presente no f. 101r de B). Nesa cara do folio, e tras trasladar a ‘cantiga de loor’, puido quedar un oco en branco (pénsese na lonxitude do

¹⁰ Gonçalves (2016 [1999]: 346-7) considera que os materiais que contiñan a produción de Afonso X estaban un tanto desordenados no *exemplar*, que o núcleo central era un binión correspondente aos folios <102>-<105> e que “le carte 106, 107, 108 del modello fossero sciolte, ovvero separate dalle loro omologhe (99, 100, 101)”. Barberini (2023a) reflexiona atentamente sobre estes problemas co intento de restablecer a posible situación material do antecedente neste sector e sobre cómo tería distribuído Colocci a transcripción destes folios entre o grupo de copistas que participaron en B.

¹¹ Malia que o manuscrito sempre pertenceu ao patrimonio real, tras a morte de Afonso X tivo un percorrido un tanto sinuoso, xa que, de Sevilla, pasou ao Alcázar de Segovia e ao Arquivo Xeral de Simancas para, finalmente, ser depositado en época de Felipe II na Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial (1576). A finais do século XVIII, hai constancia de que T estivo na Real Academia da Historia de Madrid e, na década dos 70’ do século XIX, permaneceu na RAE para facilitar a preparación da edición de 1889 (Fernández 2008-2009: 338-41). A mutilación que presenta o folio na parte superior esquerda denota unha actuación moi pouca coidadosa nun códice luxoso como o que nos ocupa, o que, ao noso parecer, indica que a ‘intervención’ se produciu nunha época posterior á de Afonso X, se ben, polo momento, resulta imposible facilitar maiores precisións.

citado texto mariano) no que se engadiu *Falar quer'eu da senhor ben cousida*,¹² mentres que a primeira cantiga profana do rei castelán abriría o f. 104r.¹³

- Textos integrados (como o que acabamos de comentar, pero de índole diferente) na denominada por Oliveira (1994: 193-194) “compilação de reis e magnates”. É nesta zona na que se localiza o poema castelán *Senhora, por amor de Dios* (B 471), que debeu de escribirse nun baleiro deixado na col. b do f. <104r> do modelo dos códices renacentistas (é dicir, ao final das cantigas de amor de Afonso X e antes de proseguir coa segunda parte dos seus escarnios, que é previsible que pasaran a encabezar a outra cara do folio (i.e, o f. <104v> do modelo). Neste mesmo sector, xorde a canción, tamén en castelán¹⁴, *En un tiempo cogi flores*, do rei Alfonso XI de Castela -analizada en diversas ocasións por Beltran (1985, 1988, 1991)-, copiada xusto antes das cantigas de amor do conde D. Pedro de Barcelos. A rúbrica deste poema (*El Rey dom Alfonso de Castilla e de Leom que venceu el Rey de Bellamarim con o poder da alem mar a par de Tarifa*) indica que é posterior a 1344, ano da vitoria de Alfonso XI en Alxeciras; o emprego do pasado ‘venceu’ nesa rúbrica atributiva permite apuntar que esa ‘antoloxía aristocrática’ adquiriu na chamada “compilación xeral” (Oliveira 1994: 233-251) a fisionomía que presenta na actualidade cara a 1350 (data da morte de Alfonso XI) e, talvez, mesmo despois da morte de D. Pedro en 1354 (?).
- Por último, están as propias ‘interpolacións tardías’. Como xa advertiron os críticos que se ocuparon delas (Macchi 1966; Tavani 1969; Lanciani 1998; e, en época máis recente, Ramos 2020), foron intercaladas no modelo de B e V ao longo do século XV por algún(s) lector(es) que sentía(n) predilección polas novas formas e temas da poesía cancioneril. Para as que

¹² Para Parkinson (2019: 409), esta peza fragmentaria é, máis ben, “uma cantiga de escarnho mal identificada como cantiga de loor”. Vd. os argumentos que achega para xustificar esta consideración nas pp. 402-5, que inclúen tamén unha proposta de edición do texto.

¹³ O feito de que Colocci non numerase este poema parece obedecer a un despiste seu.

¹⁴ Ramos (2020: 203) alude á hibridez lingüística do texto, mais, na nosa opinión, as formas galego-portuguesas presentes no mesmo débense con moita probabilidade a interferencias do copista que o trasladou á compilación.

van acompañadas da respectiva atribución autorial,¹⁵ a cronoloxía pode acoutarse de forma máis axustada, mentres que para as anónimas só se poden asignar límites relativos, que, en calquera caso, conducen ao período do *Quattrocento*.

Polo tanto, aínda cando falamos de ‘textos espurios’ no seu conxunto, convén ter presente que se trata de pezas que entraron no modelo de B e V en momentos (e *scriptoria*) diferentes: os primeiros (Afonso X, Alfonso XI), probablemente cando se elaborou a ‘compilación xeral’ (identificada co subarquetipo α),¹⁶ mentres que os do último grupo sinalado obedecen á relación que estableceu con aquel códice un lector (ou lectores) renacentista que se comprace coa estética da ‘poesía de cancionero’ (e que nalgún caso illado chega mesmo a ensaiar as formas literarias en voga, cf. as anónimas, B605/V208; V404; B970/V557; V668; B1164/V768-770). O especialista afronta, en consecuencia, dúas tradicións textuais diferentes, que se desenvolven en momentos cronolóxicos e socio-culturais afastados entre si.

2. ZONAS DE INSERCIÓN

No tocante aos poemas tardíos, cómpre lembrar que foi, máis unha vez, Tavani o primeiro que postulou que eses textos foran «inseridos por copistas ou por quem tinha libre acesso aos códices nos espaços deixados inutilizados no fim de quinternos ou no termo de cancioneiros individuais, num ou mais manuscritos dos planos médios» (Tavani 1988: 322).¹⁷ Pero hai algunha forma de contrastar esta

¹⁵ É o caso de Fernand'Eanes, Alvaro Afonso e Diogo Gonçalves de Montemor-o-Novo. Cf. Ramos (2020: 205-12).

¹⁶ Como xa postularon no seu día D’Heur (1984), Gonçalves (1976, 2007) e Ferrari (1979, 1991), identificamos o subarquetipo co antecedente directo de B e V. Pola contra, Tavani propuxo que, malia que o subarquetipo α sería a ramificación primaria dos manuscritos italianos, estes non procederían directamente del, senón que serían resultado da existencia de diversos *codices interpositi* (1969: 97-144; 1988:74-88).

¹⁷ En concreto, para a composición *Pero muito amo* afirma que “parece devida a uma sua inserção numa página deixada em branco pelo copista no fim do cancionero dionisino, obedecendo ao uso de começar a copiar em novo fôlio os textos de outro poeta; a hipótese é confirmada pela posição anômala da cantiga no fim das ‘cantigas d’amigo’, isto é, precisamente, no lugar que menos lhe convém numa repartição por gêneros, como a adoptada pelos três cancioneiros galego-portugueses e pela propia antología dionisina.” (Tavani 1988: 325).

suposición expresada tamén por outros especialistas (cf. Ramos 2020: 204)? Consideramos que a resposta a esta pregunta reside en gran medida na observación e análise da información que se extrae de dúas fontes ‘complementarias’, que constitúen un importante apoio para confirmar que o mecanismo de inserción conxecturado por Tavani é, en liñas xerais, válido, e que, mesmo, se pode detallar.

2.1. En primeiro lugar, un elemento que brinda indicacións de valor é a que denominaremos numeración ‘primaria’ dos manuscritos B e V, é dicir, aquela que remite aos folios do antígrafo, e que, polo tanto, non mantén relación nin coa secuencia numérica dos folios dos apógrafos (en V, numerados por Colocci; en B, por Molteni) nin coa das composicións transmitidas por B (como se sabe, numeradas polo humanista iesino de 1 a 1664, con diversas distraccións e erros).

En V existen dous tipos de numeración que se refiren ao *exemplar*: (a) a denominada “fascicular”, que, como foi xa advertido por Monaci (1875: VIII), figura case sempre nalgunha zona da marxe superior do recto do folio que inicia cada un dos once cadernos que configuran o códice.¹⁸ Neste testemuño, e probablemente como mecanismo adicional para asegurar o traballo de copia e a ordenación correcta dos fascículos, o número tamén se adoita colocar nalgún lugar do último folio do caderno finalizado; (b) a relativa á foliación, i.e., a que, a medida que o amanuense vai realizando a transcrición, indica un cambio de folio no antecedente.¹⁹ Neste caso, os números van dispostos de maneira consecutiva (con algunhas ausencias, explicables por diversos motivos) á esquerda do primeiro texto dun ciclo de autor ou do incipit dunha cantiga.²⁰ A este propósito, o apógrafo vaticano achega unha pista

¹⁸ Os cadernos de V presentan un tamaño moi dispar: A', ff. 1'-2', singulión; B', ff. 3'-10': cuaternión; A, ff. 1-8: cuaternión; B, ff. 9-16: cuaternión; C, ff. 17-48: caderno de 16 bifolios; D, ff. 49-80: caderno de 16 bifolios; E ff. 81-104: caderno de 12 bifolios; F, ff. 105-132: caderno de 14 bifolios; G, ff. 133-146: septenión; H, ff. 147-176: caderno de 15 bifolios; I, ff. 177-200: caderno de 12 bifolios.

¹⁹ Non sempre resulta doado distinguir a man de Colocci da do amanuense. D'Heur sinalou que os números terían sido escritos polo estudoso iesino ata o final do caderno E (f. 104 de V). De ser así, o último número do antecedente anotado polo humanista sería o <198>, situado enriba da capital inicial da cantiga V657. A partir do caderno F, o traballo recaería en mans do copista, que tería incorrido en varios lapsus, algúns pouco relevantes, outros con consecuencias serias (D'Heur 1974: 12, n. 12).

²⁰ Ao noso modo de ver, isto indica que o que servía de referencia para singularizar un determinado folio no modelo era – ademais da notación musical da primeira cobra – a morfoloxía e decoración da inicial de texto (e non necesariamente

destacada sobre a cantidade media de textos que albergaría un folio do modelo, posto que, cando no códice aparece a numeración correlativa aos folios do *exemplar*, o salto dunha cifra a outra comprende, en liñas xerais, entre 5 e 7 cantigas (oscilación que nalgún caso illado pode ser superada, en tanto que depende do número de cobras que constitúen cada peza, da cantidade de versos que conforman as estrofas, da propia lonxitude dos versos, da existencia ou non de finda(s) con ou sen melodía...).

Polo contrario, en B (como xa se decatara D’Heur 1974: 10), os números – escritos por Colocci – só figuran no inicio dalgúns fascículos. Dita numeración está ligada ás *pecie* que Colocci distribuíu aos copistas e non figura sempre no comezo de cada fascículo do manuscrito, senón cando se inicia cada un dos ‘sectores’ encargados a cada man, polo que, cando varios cadernos²¹ de B forman parte dunha mesma *pecie*, o habitual é que só apareza ese número no primeiro folio da sección asignada a cada amanuense²² (e só nalgún caso puntual a varios; cf. cadernos 4-5, 8, 13, 14, 23...).²³

2.2. Precisamente, a numeración relativa aos folios do modelo está ligada a outras anotacións collocianas presentes en B, moi en particular ao sintagma *littera nova*, que aparece por primeira vez no f. 133r de B, á marxe da primeira estrofa de *Pero muito amo*,²⁴ poema que vai, ademais,

un cambio de trobador). Co número «244» (localizado no f. 150v, na zona da que é responsable o copista) prodúcese un cambio de pauta e as indicacións son colocadas a partir de aquí tanto a carón da primeira cobra da cantiga coma xunto á inicial dalgunha das sucesivas, o que podería suxerir que ou ben o antígrafo ofrecía nesta parte un aspecto material que non facilitaba a identificación do íncipit (iniciais trazadas só a lapis por exemplo?), ou ben resultaba máis práctico marcar con emprego supraliteral (Ruiz 2002: 275) a estrofa que “distinguía” o comezo de folio no modelo, con independencia do punto preciso da mesma en que o fixese.

²¹ Concibidos orixinariamente como tales ou, máis ben, froito da necesidade cando o espazo dispoñible se revelaba insuficiente.

²² A única excepción destacable corresponde ao caderno 39, pero cabe sinalar que neste caso o folio inicial ofrece unha importante mutilación, polo que é probable que a referencia ao número do folio do antecedente figurase na parte cortada.

²³ En calquera caso, a copia por *pecie* habilitada por Colocci en B (Ferrari 1993: 120-22; Gonçalves 2016: 333-48) deixa translucir que o humanista separou os cadernos do modelo para distribuílos entre os diversos copistas.

²⁴ A propósito deste texto, Gonçalves referendou o seu carácter tardío coas seguintes palabras: «Problema menos apaixonante, mas não isento de interesse, é o da poesia *Pero muito amo muito non desejo* (B 605-606/V 208), cuja atribuição *e silentio* ao rei D. Denis foi objecto de minuciosa análise por parte de Tavani, o qual demonstrou que

precedido dunha rúbrica (“un apóstrofe epistolar”, Tavani 1988: 324) “Senhora”, ausente por completo en V, onde ningún elemento formal ou material indica a existencia dalgún tipo de anomalía (cf. Fig. 1 e 2).

A expresión *littera nova*²⁵ repítese varias veces no célebre f. 303r de B (Ferrari 1979: 63-80; Brea 2023: 39-63), para o que Ferrari xa entreviu con perspicacia que recollía indicacións que equivalían a “avvertimenti d’imperfezioni rilevate da Colocci collazionando il codice molto probabilmente sull’antecedente.” (Ferrari 1979: 67; cf. Fig. 3).²⁶

a composición é anónima e alheia à tradición poética cancioneresca (1969: 219-233). Dos argumentos expostos por Tavani, considerarei aquí apenas os que dizem respeito ao modo como o texto é transmitido no códice B (a situación manuscrita no outro códice non foi examinada), destacando um dado codicológico, cuja interpretação devemos a A. Ferrari: trata-se da apostila *littera nova*, com a qual Colocci quis significar que, no modelo, esta poesia estava escrita em letra mais moderna, constituindo, portanto, uma interpolação tardia. Mas, apesar de V ser parco em notas collocianas, também ele parece transmitir uma indicação da não pertença do texto ao rei português, precisamente através do modo como Colocci grafou a rubrica “El rei don denis” no fl. 29. A interpretação desse dado exige, porém, a observação do conjunto das rubricas atributivas lançadas ao longo de todos os fólhos de V em que foram transcritas as cantigas de amor e de amigo de D. Denis: um total de vinte e sete rubricas, das quais dezanove foram escritas por Colocci. Ora o humanista, que vinha escrevendo sistematicamente a rubrica na margem superior de cada página, abrangendo as duas colunas de escrita, ao chegar ao fl. 29, onde a poesia *Pero muito amo* ocupa toda a coluna b e apenas as duas últimas linhas da coluna a, deslocou a rubrica para a esquerda, como se pretendesse que ela não afectasse a coluna b. Parece legítimo interpretar este comportamento de Colocci como um propósito de excluir o texto *Pero muito amo* do “cancioneiro” dionisino». (Gonçalves 2016 [1994]: 282).

²³ Ferrari deixa claro o significado da expresión *littera nova* no seguinte párrafo: «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. 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).

²⁶ Concordamos coa estudosa italiana en que os números recollidos no f. 303r de B se refiren aos folios do antecedente que Colocci colacionou. Pola contra, Barberini estima que «de cifre rinviando a caratteristiche dell’*exemplar*, ma non ne registrano puntualmente i fogli, in quanto i numeri annotati da Colocci si riferiscono allo stesso B» (Barberini 2023b: 5); trátase, probablemente, dun pequeno lapsus do estudoso, pois os números de folio relacionados nese valioso f. 303r de B non poden remitir a números de folio do propio B pola simple razón de que Colocci nunca numerou os folios deste códice (no que preferiu numerar as cantigas e elaborar un índice de autores a partir deste dato: a *Tavola collociana*).

Sirva como exemplo a *troba* de Fernand'Eanes *Do Port'ando e vou mudar* en V, f. 61v (V387), precedida da rúbrica: “Esta troba fez Fernand'Eanes porque quera ben a ña molher e non lhe falou; e vi partendo d'onde ela estava Maria Martiinz”.²⁷ No f. 170v de B (man c, Ferrari 1979: 120-121), Colocci anotou o número de cantiga 803, a carón dun espazo baleiro (case toda a col. b), suficiente para trasladar a composición, e, a maiores, escribiu na marxe dereita o verbo *deest* (cf. Fig. 4 e 5).

É moi probable que esa peza estivese no f. <153v> do modelo (pois ese número figura no elenco do f. 303r de B facendo referencia a unha poesía en *littera nova*), se se ten en conta que a seguen catro cantigas de amigo de Fernan Froiaz e que a primeira delas ofrece en V (f. 62r) a remisión ao f. <154> do *exemplar*. Se se traballa coa posibilidade apuntada en liñas precedentes de que en cada folio do antígrafo entrarían (como máximo) 6/7 textos completos (e poida que un ou dous versos iniciais doutra cantiga),²⁸ o f. 153r do mesmo acollería as seguintes pezas: 3 cantigas de amigo de Nuno Perez Sandeu e o comezo do texto de Men Vasquez de Folhete, cuxa copia seguiría no *verso*. Dado que despois de Folhete xa viña a produción doutro autor (Fernan Froiaz), o compilador desa parte do antecedente decidiría deixar o correspondente espazo en branco (que podía ser unha columna ou incluso algo máis) no f. 153v, e encetar un novo folio coas cantigas de amigo de Froiaz. Sería precisamente esa ‘conxuntura’ material a que aproveitaría unha man do século XV para incluír nas páxinas de aquel cancionero medieval unha *troba* do seu tempo, que – se non fose polas inquedanzas e gustos literarios de quen a trasladou – probablemente non tería chegado a nós, ao non gozar do privilexio de formar parte do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

O exemplo traído a colación non pode levar a engano e facernos pensar que os textos ‘apócrifos’ só foron engadidos no *verso* dos folios do antecedente, xa que noutros casos (e empregando a dinámica

²⁷ A *troba* non é un xénero trobadoresco, e Fernand'Eanes é un poeta do s. XV (Ramos 2020: 207-9). Sobre este texto en particular, cf. Rodiño (1998) e Vallín (2011).

²⁸ Partimos da comparación con D, considerado polo seu descubridor (Sharrer 1991), e posteriormente por outros investigadores (Fernández Guiadanes 2016; Monteagudo 2022), como o único resto da antoloxía perdida que está na base de B e V. Para o tema que nos ocupa, o relevante agora é que ese folio cumpre as condicións materiais para conter a media de textos que sinalamos.

exposta con anterioridade) se deduce que, en boa lóxica, tamén habería ocos en branco en lugares do *recto* das páxinas do antígrafo de B e V. Así o demostra, por exemplo, a *pregunta* *Luis Vaasquez, depois que parti*, que, segundo todos os indicios, se agregou ao f. <157r> do modelo, como indica a referencia de V colocada a carón do incipit da cantiga de amigo de Vasco Perez Pardal *Amiga, ben cuid'eu do meu amigo* (f. 65r, col. a), polo que se deixarían en branco dúas columnas (ou 1'5?) no modelo para iniciar a copiar no verso do folio as cantigas de amigo dun novo autor (Afonso Eanes do Coton). E, de feito, a cifra <157> é tamén unha das que Colocci traslada ao citado f. 303r de B coa coñecida indicación *littera nova fa scriver* (Ferrari 1979: 73: cf. Fig. 6).

Así pois, a combinación dos datos achegados polos números colocados no inicio das 'pecias' de B coa lista de cifras que Colocci anotou no f. 303r do códice lisboeta, xunto cos números dos folios do antecedente que acompañan algúns textos en V, son elementos que se apoian mutuamente e que permiten recoñecer o lugar²⁹ que ocupaban os textos tardíos naquel *Libro di portughesi* que, afortunadamente, chegou a Roma e ás mans de Colocci:³⁰

B cantiga	B f.	V cantiga	V f.	Íncipit	atribución	cronoloxía	*f. LP
605-606	133r-133v	208	29r	<i>Pero muito amo, muito non desejo</i>	*D. Denis		129v
[803]	170v	387	61v	<i>Do Port'ando e vou mudar</i>	Fernand'Eanes	*ca.1450	153v
-	-	410	65r	<i>Luis Vaasquez, depois que parti</i>	Alvaro Afonso	1440-1447	157r
[970]	209v	557	88r	<i>A quantos sabem trobar</i>	*Afonso Eanes do Coton		*181v ³¹

²⁹ Como xa advertiu Ramos (2020: 218-19), estes textos están reproducidos en zonas de transición da produción dun trobador a outro.

³⁰ O cadro seguinte ofrece un resumo da situación exposta, aventurando (a partir das indicacións recollidas no f. 303r de B) o folio que ocuparían os poemas no *Libro di portughesi* (abreviado LP). Con parénteses cadradas [] sinaláanse os textos que non chegaron a ser copiados en B, pero que tiñan reservado un número (en ambos os dous casos, escrito por Colocci). O * na columna relativa á atribución de autoría recolle os nomes dos trobadores dos que a produción figura xustamente antes da copia deses textos alleos ao corpus trobadoresco.

³¹ O número está sinalado no f. 303r de B. De todos os modos, en V leva ao lado a remisión ao folio <182> do antecedente, como se estivese non nun espazo final senón inicial de folio. O <181> acompaña tanto a V553 (f. 87v) como a B966 (f. 209r, inicio de *pecia*). Máis adiante, o <183> figura xunto a V562 (f. 89r).

B cantiga	B f.	V cantiga	V f.	Íncipit	atribución	cronoloxía	*f. LP
1075 ^{bis}	228r	666	106r-v	<i>Como homem ferido com ferro e sem pao</i>	Diogo Gonçalves de Montemor-o- Novo	3º cuarto s. XV	199v
-	-	668	106v	<i>Donna e senhora de grande vallia</i>	*Juão Bolseiro		200r
1164 ^{bis}	248v	768	121r	<i>Asaꝝ hé desassisado</i>	*Roi Martinz do Casal		216v
1164 ^{ter}	248v	768 ^{bis}	121r	<i>Se me deras galardón</i>	*Roi Martinz do Casal		216v
1164 ^{quater}	248v	769	121r	<i>Qwen de mi saber quiser</i>	*Roi Martinz do Casal		216v
1164 ^{quinques}	249r	770	121v	<i>Huna donzella sey eu</i>	*Roi Martinz do Casal		216v

Do mesmo xeito, estes datos permiten manter a distinción realizada en liñas precedentes en relación coa inclusión dos textos espurios en, polo menos, dous momentos diferentes da historia daquel *Libro*, xa que cabe supoñer que as composicións que Colocci sinala como escritas en *littera nova* foron incorporadas no século XV,³² aínda que non se poida dilucidar se no seu traslado interveu unha única persoa ou varias.

3. COPISTAS E CASOS PARTICULARES

Por outra parte, poida que teña relevancia o feito de que, ao analizar a maneira de traballar dos distintos copistas de B en relación con todas estas pezas, se constate o singular comportamento da man *c*,³³ que só traslada dúas cobras de *Senhor genta*, pero que non transcribe ningunha das que se encontran en zonas da súa responsabilidade e que se

³² Atendendo á cronoloxía das que indican o nome do autor, a máis recente sería a peza de Diogo Gonçalves de Montemor-o-Novo. Este poeta pode ser posto en relación con Anrique da Mota, a raíña Dona Leonor de Portugal ou Gil Vicente (Ramos 2020: 209-12). Tendo en conta que a raíña Leonor (muller de D. Joao II) morreu en 1515, a peza pódese situar cara aos últimos anos do século XV (Rodrigo 1997).

³³ Ferrari (1979: 84 e 86) sinala que este amanuense (talvez de orixe francesa, cunha escritura bastarda) traballa en sectores compactos. O mesmo acontece co copista *a* (letra cursiva, pero máis escrupuloso), que reproduce rúbricas atributivas, explicativas e moitos dos reclamos (*ibi*: 83 e 85), e tamén con *e* (bastarda, de orixe italiana: *ibi*: 84 e 86).

presentaban en *littera nova* (cf. as correspondentes a V387, V404 e V410), se ben deixou un espazo baleiro no lugar que correspondería á *troba* de Fernand'Eanes (cf. a nota de Colocci *deest* e o nº <153> no f. 303r) e á *pregunta* de Alvaro Afonso (recollida tamén como *littera nova* no propio f. 303r); esta particularidade leva a sospeitar que estes dous textos poderían diferenciarse en algo de *Nojo tom'e quer prazzer* (V404), xa que neste caso non hai ningunha “reserva” de espazo en B (entre B819 e B820) para unha posible copia. Ao mesmo tempo, o comportamento deste copista induce a pensar que, probablemente, *Senhor genta* non estaba en *littera nova*, como tampouco o estarían as dúas cantigas marianas de Afonso X e as dúas pezas en castelán *En hum tiempo cogi flores* de Alfonso XI e a anónima *Senhora, por amor [de] Dios*.

Os outros dous textos presentes só en V (V557 e V668) están en B en áreas de traballo do copista *e*, que tamén deixou un oco no lugar onde debería estar *A quantos saben trobar* (incipit que anotou Colocci e ao que lle asignou o número 970)³⁴, pero non “marcou” nada para *Dona e senhora de grande valia* (o humanista debuxou un ángulo de inserción que podería significar que falta algo, pero non está tan claro como nos outros casos). De todos os modos, o xa citado f. 303r de B dá conta de que este texto figuraba no folio <200r> do modelo e que ofrecía unha grafía máis ‘recente’ (*littera nova, fa scrivere*). Polo tanto, os copistas que reproducen os textos tardíos son *a* (*Pero muito amo*, así como os catro que figuran baixo a atribución a Roi Martinz do Casal) e *e* (*Como homem ferido*).

Se admitimos a nosa proposta inicial sobre os textos que puideron ser xa incluídos no momento da “compilación xeral”, e a identificación dos tardíos pola presenza dunha grafía máis recente, cabería facer algunha consideración ulterior a propósito de tres poemas:

(a) *Per un soilo prazzer*. Deixando a un lado o feito de que, se os nosos cálculos son correctos, non estaría en ningún dos folios nos que Colocci rexistra a presenza de *littera nova*, a copia deste breve fragmento parece que estaba na parte final dun “rolo” que foi incorporado ao *exemplar*. A tipoloxía que presenta a súa maiúscula inclina a pensar que

³⁴ A pesar de que en V (f. 88r, col. b) poidan verse catro (aparentes) versos, as dificultades para intentar articularlos como tales no relativo á medida e á rima, así como o contido do propio texto leva a considerar plausible a proposta de Ramos (2020: 204) de que a “sequência, talvez seja resultante de uma anotação marginal, em disposição estrófica”.

se trata máis ben dunha *fiinda* (Cohen 2003: 353) ca dunha anotación marxinal. A este respecto, non deixa de ser significativo o feito de que Colocci non chegase a asignarlle número de cantiga.

(b) *Nojo tom'e quer prazzer* ten a estrutura propia dun texto tardío (mote + glosa), pero non se pode asegurar se “o borrón” que figura no f. 303r antes do n° <157> pode corresponder a un <156>, que é o folio no que calculamos que o texto estaría no modelo (en concreto, na terceira columna do *recto*). De ser así, debería ser contabilizado sen máis entre as pezas recoñecidas por Colocci como escritas en *littera nova*. En B, non obstante, e como acabamos de sinalar, non hai nada que indique que falta texto no lugar no que podería estar, pero cómpre lembrar que, se se establece o paralelismo con V, corresponderíalle o número 820 (f. 173v, fasc. 21, que é da man *c*, é dicir, a que non transcribe os textos tardíos).

(c) A composición *Senhor genta* presenta unha copia entrecortada (Ferrari 1979: 31-33): a cobra I foi trasladada polo copista *b* no f. 244r (col. b), mentre que a II e a III correron a cargo do copista *c* (f. 244v, col. b), que as reproduciu a seguir da cantiga de amor de Lobeira *Muytos que mh oen loar mba senhor* (71,2). Parece evidente que a trascrición “irregular” do texto no códice lisboeta desenmascara unha disposición material no modelo que non era a habitual; de aí que a man *b* deixase un oco en branco despois da primeira estrofa do poema, quizais polos problemas que lle provocaba a reprodución das seguintes cobras nun lugar concreto (problemas que, desde a nosa perspectiva, poderían ter unha explicación plausible nunha copia marxinal desas estrofas). En calquera caso, o que se revela significativo é que a peza non está marcada como *littera nova*, polo que cabe postular que formou parte do grupo de textos incorporados á tradición manuscrita no seu último nivel de formación. Beltran (1988, 1991) esgrimiou razóns estilísticas para situala no entorno de Alfonso XI (e, incluso, considerou que o nome de Leonoreta se refería á amante do monarca, a célebre Leonor de Guzmán), pero, de ser así, e por motivos cronolóxicos obvios, o seu autor non sería Johan Lobeira.³⁵ Para explicar a autoría asignada ao

³⁵ As fontes históricas sitúan a Johan Lobeira na segunda metade do século XIII no ámbito da corte de Afonso III, mais é probable que continuase activo nos primeiros anos do reinado de don Denis, tendo en conta que a documentación publicada informa de que faleceu en 1304. A ausencia das súas cantigas de amor no *Cancioneiro da Ajuda* apunta a unha inclusión tardía da súa produción na tradición

texto en B (e na *Tavola collociana*, Gonçalves 1976: 30), Ramos, que pensa que o *Libro* medieval puido estar nalgún momento en Évora – cidade á que, precisamente, estivo ligado o propio Johan Lobeira – segue a pista aberta por Ferrari (1979: 33) e trae a colación a presenza do escritor Vasco de Lobeira (falecido en 1403) na *Crónica do Conde D. Pedro de Meneses* de Gomes Eanes de Zurara, toda vez que nesta obra Vasco se liga ao *Amadis de Gaula* (i.e, a novela de cabalerías na que aparece a *Leonoreta* en castelán). Tendo en conta todos estes elementos, a estudosa portuguesa considera que o texto que nos ocupa puido ser atribuído a Johan Lobeira nos círculos meridionais lusos (Ramos 2020: 221-222), desde o momento en que tanto o trovador como Vasco compartían nome de familia e vinculación a unha mesma zona de influencia (Évora e Elvas, respectivamente). A cuestión é espiñenta, pero, fose quen fose o autor da *Leonoreta*, consideramos que non é trivial o feito de que a peza non apareza no elenco das rexistradas como *litterae novae* por Colocci no f. 303r de B, como tampouco o é o feito de que as estrofas II e III sexan reproducidas polo copista *c*, que, se as trasladou, é porque non as recoñeceu graficamente como tardías.

4. REFLEXIÓNS FINAIS

Non resulta doado explicar o motivo polo que existen zonas amplas de B (e lembremos que as primeiras 390 composicións deste códice non figuran en V) nas que non foi incluído ningún poema espurio. Por esta razón, seguen abertas algunhas das preguntas formuladas por Ramos no seu estudo (2020: 219): «Porque é que não encontramos textos espúrios nas zonas iniciais, dedicadas às cantigas de amor? Porque é que não encontramos textos espúrios, mesmo nas áreas iniciais da secção, dedicada às cantigas de amigo?». Podería deberse a que os inicios das primitivas seccións de ‘xénero’ se caracterizaban por unha copia máis continua dos textos?

Son, en calquera caso, moitas as preguntas que estas composicións suscitan aínda a día de hoxe.³⁶ Polo momento, desexamos chamar a

manuscrita (Oliveira 1994: 365-66).

³⁶ Deixaremos, de todos os modos, no ar algunhas delas: Por que parece ser o copista *c* o único que recoñece os textos tardíos e decide non reproducilos, pero deixando (ás veces) espazo por se cómpre facelo? Por que algúns deses poemas levan atribución de autoría e outros non? Por que o texto en castelán *Senhora, por amor de*

atención sobre o feito de que o especialista está ante dúas estratigrafías diferenciadas: unha primeira relativa aos textos que entraron na tradición manuscrita no momento en que se concluíu a última fase da «compilación xeral» (Oliveira 1994: 239-40); e outra posterior (século XV) na que se intercalaron na antoloxía medieval poemas marcados pola estética da «poesía de cancionero». De todas as formas, unha particularidade común que caracteriza os poemas espurios é que todos eles se situaron en zonas de transición textual dun autor a outro, é dicir, en lugares materiais que parecen corresponder a espazos (quizais columnas completas, ou boa parte delas) en branco tanto no *recto* coma no *verso* dos folios do modelo dos apógrafos renacentistas.

Máis difícil resultará saber se os textos tardíos anónimos (caracterizados pola *littera nova*) son da autoría dun só poeta ou de varios, e se foron transcritos xunto ás cantigas en momentos diferentes ou non. A historia do *Libro* segue sendo descoñecida durante algo máis de século e medio, no caso de aceptarmos que o *Libro di portughesi* mandado copiar por Colocci era o mesmo *Livro das Cantigas* que o conde D. Pedro de Barcelos legou no seu testamento (marzo de 1350) ao seu sobriño Alfonso XI de Castela. O único que se pode dar por certo é que o enigmático percorrido daquel cancionero trobadoresco e a súa posterior desaparición (Tavani 2012) provocaron que se perdesen datos destinados a verificar hipóteses e a dar resposta as incógnitas que os textos espurios seguen a levantar.

Mercedes Brea - Pilar Lorenzo Gradín
(Universidade de Santiago de Compostela)

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Barberini 2023a = Fabio Barberini, *¿Una «pecía» en la «pecía»? Alfonso X en el «Cancionero Colocci-Brancuti»*, en Cleofé Tato (ed.), *¿Qué se fixo aquel trobar?: La poesía de cancionero ayer y hoy*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2023: 3-18.
- Barberini 2023b = Fabio Barberini, *Il fascicolo 5 del Canzoniere Colocci-Brancuti. Pai Soares de Taveiros e Martin Soares*, «Revista de Filología Románica», 40, 2023: 1-18.

Dios, se é de Alfonso XI, vai desprovisto de atribución e aparece tan distanciada do que ofrece a correspondente rúbrica atributiva: *En un tiempo cogi flores* (B 607)?

- Beltran 1985 = Vicenç Beltran, *La cantiga de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV*, «El Crotalón», 2, 1985: 259-73.
- Beltran 1988 = Vicenç Beltran, *La Leonoreta del Amadís*, en Vicenç Beltran (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985*, Barcelona, PUP, 1988: 187-97.
- Beltran 1991 = Vicenç Beltran, *Tipos y temas trovadorescos. VII. Leonoreta / fin roseta, la corte poética de Alfonso XI y el origen del Amadís*, «Cultura Neolatina» 51, 1991: 47-64.
- Brea 2023 = Mercedes Brea, *Angelo Colocci y sus copias de un cancionero gallego-portugués*, en Carmen Blanco Valdés y Elisa Borsari (eds.), *Pervivencia y Literatura: documentos periféricos al texto literario*, S. Millán de la Cogolla, CiLengua, 2023: 29-67.
- Brea-Lorenzo Gradín 2022 = Mercedes Brea - Pilar Lorenzo Gradín, *La matemática del manuscrito. Reflexiones sobre antiguos vestigios numéricos en los cancioneros gallego-portugueses B y V*, presentado en XXX Congreso internacional de Lingüística y Filología Románicas (La Laguna, 4-9 de julio de 2022).
- Cohen 2003 = Rip Cohen, *500 Cantigas d'amigo*, Porto, Campo das Letras, 2003.
- D'Heur 1974 = Jean-Marie D'Heur, *Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais. Contribution à la Bibliographie Général et au Corpus des Troubadours*, «Arquivos do Centro Cultural Português», 8, 1974: 3-43.
- D'Heur 1984 = Jean-Marie D'Heur, *Sur la généalogie des Chansonniers Portugais d'Ange Colocci*, «Boletim de Filologia», 39, 1984: 23-34.
- Fernández Guiadanes 2016 = Antonio Fernández Guiadanes, *Dúas notas sobre a transmisión manuscrita da lírica profana galego-portuguesa*, en Esther Corral, Elvira Fidalgo e Pilar Lorenzo Gradín (eds.), *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2016: 369-75.
- Ferrari 1979 = Anna Ferrari, *Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)*, «Arquivos do Centro Cultural Português», XIV, 1979: 27-142.
- Ferrari 1991 = Anna Ferrari, *Le chansonnier et son double*, en Madeleine Tyssens (ed.), *Lyrique romane médiévale : la tradition des chansonniers, Actes du Colloque de Liège (1989)*, Liège, Université de Liège, 1991: 303-27.
- Ferrari 1993 = Anna Ferrari, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*, en Giulia Lanciani - Giuseppe Tavani (coords.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993: 119-22.
- Gonçalves 1976 = Elsa Gonçalves, *La tavola colocciana 'Autori portugueses'*, «Arquivos do Centro Cultural Português», X, 1976: 387-448.
- Gonçalves 2007 = Elsa Gonçalves, *Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-*

- portuguesa: conjecturas e contrariedades*, «eHumanista. Journal of Iberian Studies» 8, 2007: 1-27.
- Gonçalves 2016 = Elsa Gonçalves, *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*. João Dionísio, Henrique Monteagudo e M^a Ana Ramos (eds.), A Coruña, Real Academia Galega, 2016.
- Lanciani 1998 = Giulia Lanciani, *Nojo tom'e quer prazer é de Fernão Velbo?*, en Derek W. Flitter - Patricia Obder de Baubeta (coords.), *Ondas do Mar de Vigo. Actas do Simpósio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa*, Birmingham: University of Birmingham, 1998: 132-38.
- Macchi 1966 = Giuliano Macchi, *Le poesie di Roy Martins do Casal*, «Cultura Neolatina», XXVI, 1966: 129-57.
- MedDB 2021 = MedDB. *Base de datos da lírica profana galego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para Investigación en Humanidades, 2021; www.cirp.gal/meddb.
- Michaëlis 1990 [1904] = Carolina Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda (reimpresión da ed. de Halle, 1904), 2 vols., 1990.
- Monteagudo 2022 = Henrique Monteagudo, *Organización e estrutura do antígrafo dos Cancioneiros da Biblioteca Nacional e da Biblioteca Vaticana*, «Madrygal», 25, 2022: 161-80.
- Oliveira 1994 = António Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994.
- Oliveira 2010 = António Resende de Oliveira, *D. Afonso X, infante e trovador. II. A produção trovadoresca*, «La Parola del Texto», XIII/1, 2010: 7-19.
- Parkinson 2019 = Stephen Parkinson, *Perdidas e achadas: Cantigas de Santa María no cancionero da Biblioteca Nacional*, en Isabella Tomasetti (ed.), *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, S. Millán de la Cogolla, CiLengua, 2019, pp. 399-410.
- Ramos 2020 = M^a Ana Ramos, *Cancioneiros e textos imprevisíveis*, en Déborah González (ed.), *Lírica galego-portuguesa. Língua, sociolingüística e pragmática* [en liña]. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2020: 195-231, <http://www.cirp.gal/publicacions/pub-0510.html>.
- Rodiño 1997 = Ignacio Rodiño, *Diogo Gonçalves de Montemor-o-Novo: un exemplo de acrescentamento posttrovadoresco nos cancioneiros galego-portugueses*, en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1997, vol. II: 1297-314.
- Rodiño 1998 = Ignacio Rodiño, *Fernand'Eanes e a súa troba (V 387)*. Edición crítica, en Carmen Parrilla et alii (eds.), *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos (A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996)*, A

- Coruña, Universidade da Coruña, vol. 2: 565-581.
- Ruiz 2002 = Elisa Ruiz, *Introducción a la codicología*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.
- Sharrer 1991 = Harvey Sharrer, *The Discovery of seven cantigas d'amor by Dom Dinis with Musical Notation*, «Hispania», 74, 1991: 459-61.
- Tavani 1967 = Giuseppe Tavani, *Repertorio Metrico della Lirica Galego-Portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- Tavani 1969 = Giuseppe Tavani, *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969.
- Tavani 1988 = Giuseppe Tavani, *Ensaio Portugueses. Filologia e Linguística*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.
- Tavani 2012 = Giuseppe Tavani, *Os cancioneiros foragidos da Península Ibérica*, en Rita Marnoto (coord.), *Cinco ensaios circum-camonianos*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2012: 81-98.
- Vallín 2011 = Gema Vallín, *Poemas no trovadorescos en los cancioneros gallego-portugueses. La troba de Fernand'Eanes*, en Manuel Calderón - José Camões - José Pedro Sousa (eds.), *Por s'entender bem a letra. Homenagem a Stephen Reckert*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2011: 209-18.

RESUMO: Os apógrafos italianos B e V transmiten un número reducido de composicións alleas ao corpus profano da lírica galego-portuguesa. A inserción destes poemas na tradición manuscrita produciuse en lugares e fases cronolóxicas diferentes. De feito, os especialistas que se ocuparon deles xa disociaron aqueles textos que enriqueceron a denominada “compilación xeral” cara a mediados do século XIV daqueles outros que foron intercalados no modelo de B e V por algún erudito portugués que se compracía coa nova estética da poesía cancioneril. Este estudo fai unha serie de consideracións sobre algunhas das incógnitas que aínda suscitan esas pezas, ao tempo que combina a análise dos números referidos ao antecedente en B e V coa relativa ás cifras que Colocci anotou no f. 303r de B para propor o lugar que ocuparían os poemas espurios no célebre *Libro di portughesi* que Colocci mandou copiar en Roma.

PALABRAS-CLAVE: Lírica galego-portuguesa, apógrafos B e V, poemas espurios, *Libro di portughesi*, Angelo Colocci.

ABSTRACT: The Italian apographs B and V include a limited number of compositions not connected to the profane corpus of Galician-Portuguese lyric. The incorporation of these poems into the manuscript tradition took place at various locations and over different chronological periods. Indeed, critics have already separated the texts that became part of the "general compilation" in the mid-14th century from those added to B and V's model by a Portuguese scholar fond of *cancioneril* poetry's new aesthetics. It also analyzes the numbering system associated with the antecedent in B and V, along with the corresponding digits recorded by Colocci on f. 303r of B. The objec-

tive is to determine the position that the spurious poems would have in the renowned *Libro di portughesi* that Colocci instructed to transcribe in Rome.

KEYWORDS: Galician-Portuguese lyric, apographs B and V, spurious poems, *Libro di portughesi*, Angelo Colocci.

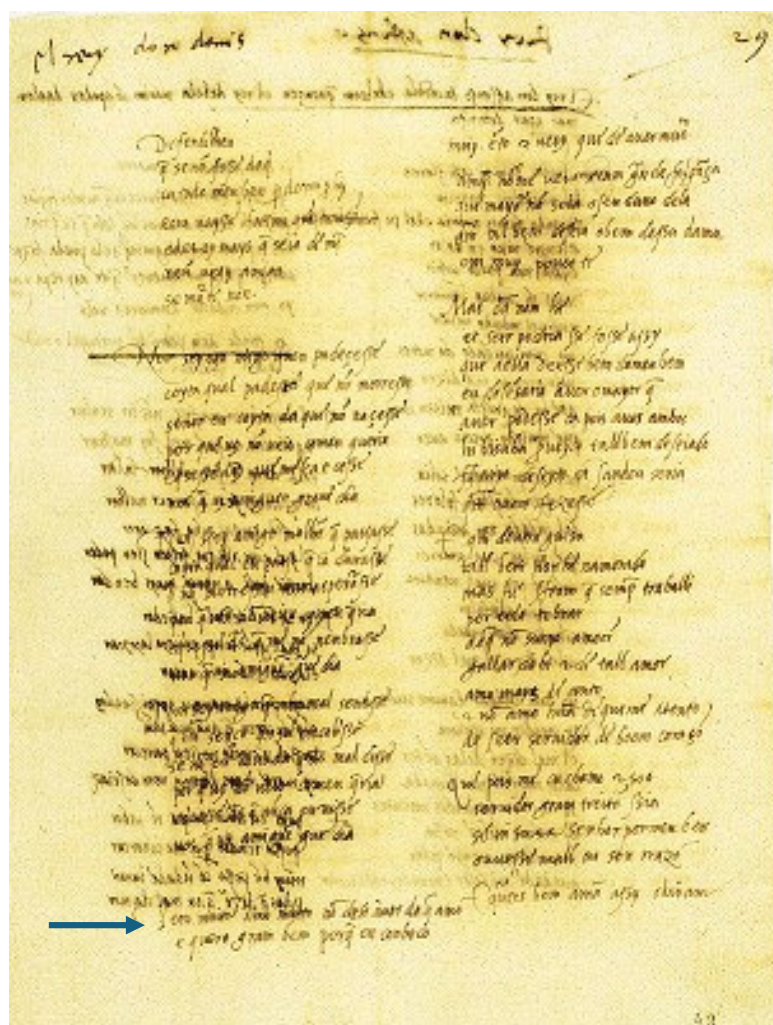


Fig. 2 (V, f. 29r)

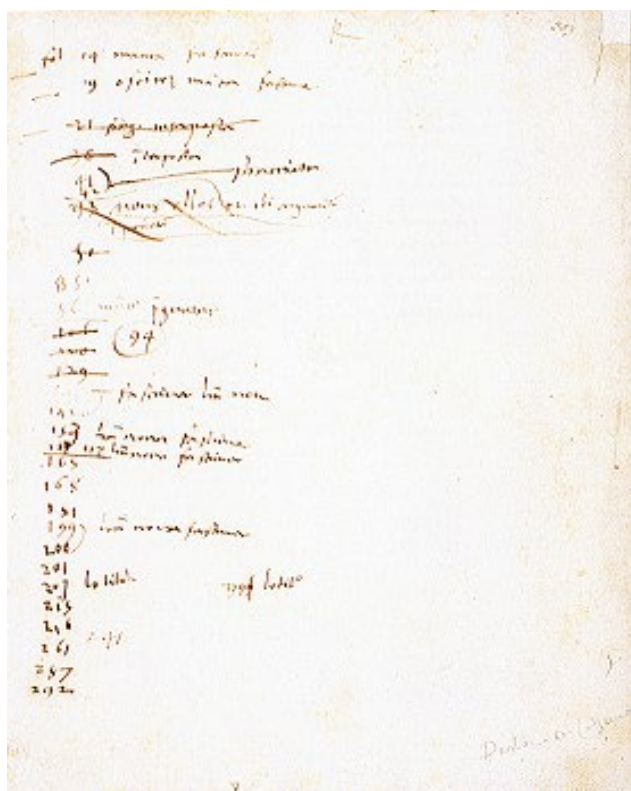


Fig. 3 (B, f. 303r)

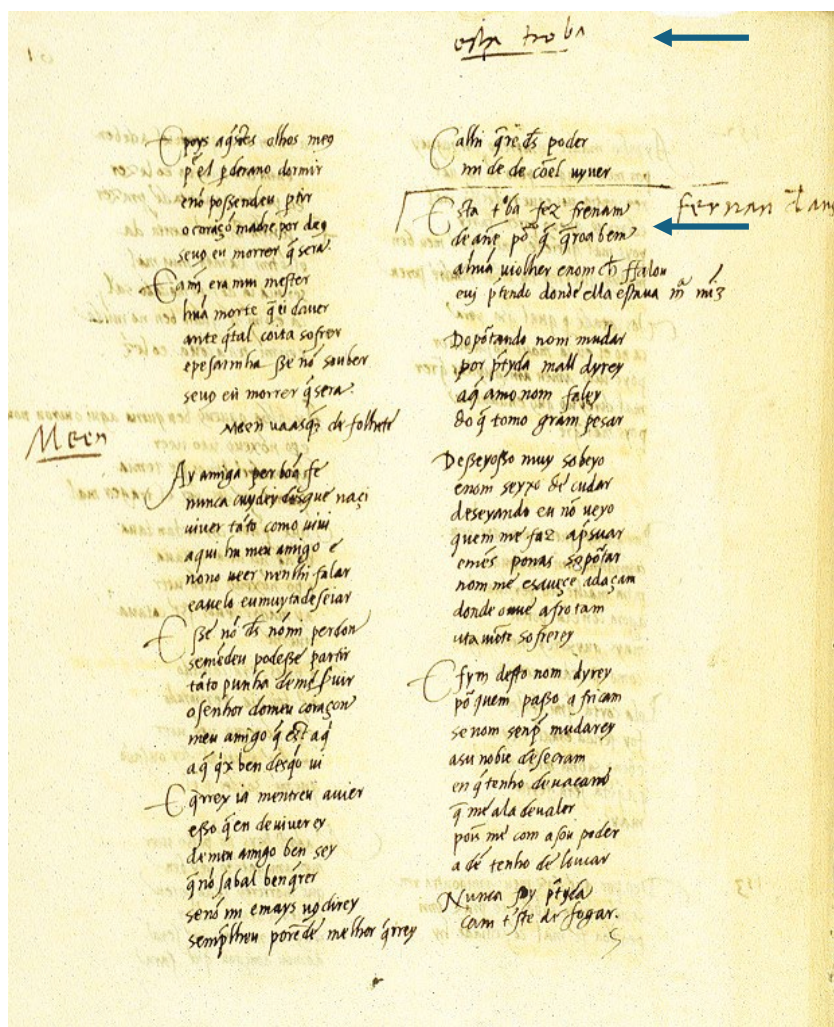


Fig. 4 (V, f. 61v)

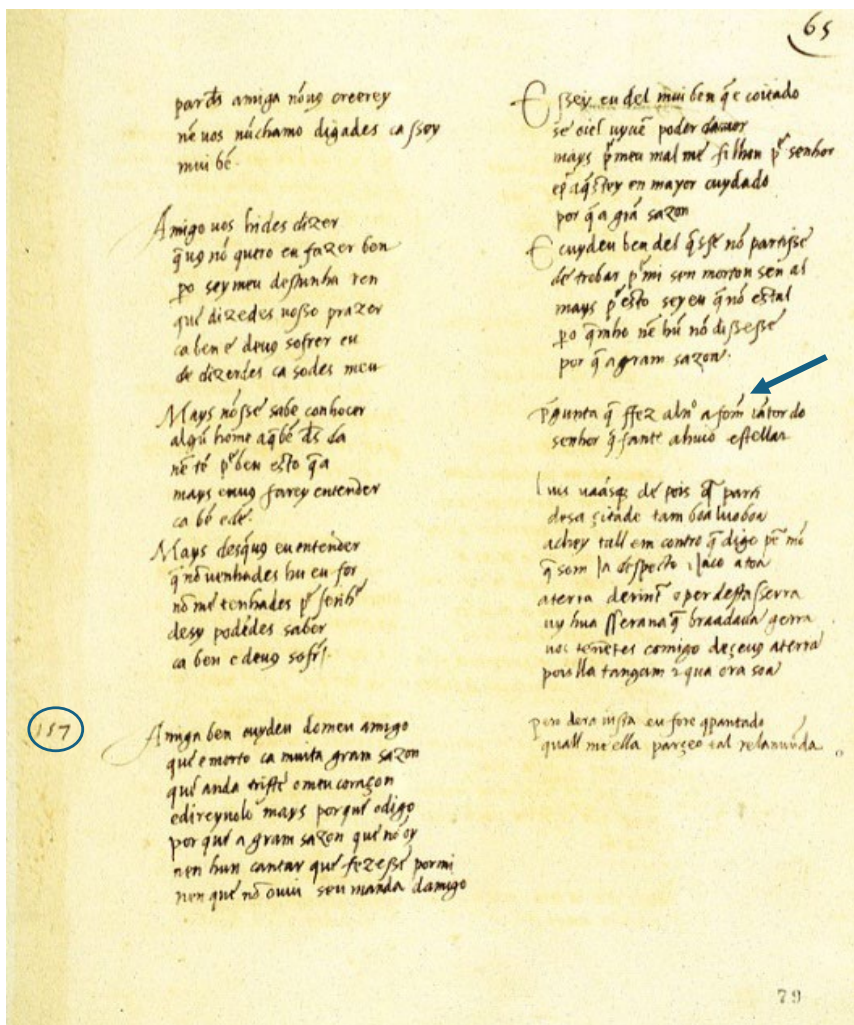


Fig. 6 (V, f. 65r)

INDICE DEL VOLUME

Simone Marcenaro	<i>En Memoria de Federico, contemplando a súa última imaxe</i>	4
Maria Luisa Meneghetti	<i>Premessa</i>	5
Erica Baricci	<i>Nota</i>	7
	<i>Federico Emidio Bo (1985-2013)</i>	9
Walter Meliga / Luca Sacchi	<i>Presentazione</i>	11
Erica Baricci	<i>Rešit ha-leqah: una traduzione in ebraico dell'Ars minor di Donato</i>	19
Mercedes Brea / Pilar Lorenzo Gradín	<i>Poemas espurios na lírica profana galego-portuguesa</i>	37
Antonio Calvia	<i>La ballata Tutta soletta si gia mormorando di Guiglielmo di Francia</i>	65
Alfonso D'Agostino	<i>Cantigas de Santa María y pactos diabólicos</i>	87
Andrea Giraudo	<i>Gli studi di letteratura medievale valdese all'Università di Torino</i>	105
Claudio Lagomarsini	<i>Notes on the history of the Old French Psalms with an edition of Ps. 68 (67) from the «Bible du XIII^e siecle»</i>	125
Lino Leonardi	<i>Per l'edizione di Guittone d'Arezzo: Chero con dirittura (III)</i>	141
Dario Mantovani	<i>Entre ses braz... en vait tut dreit: alcune considerazioni di semiotica del gesto nelle Follies Tristan</i>	161
Simone Marcenaro	<i>Dal neolitico a una cantiga di Johan Soares Coelbo (passando per Isidoro di Siviglia)</i>	177
Giuseppe Noto	<i>Intertestualità decameroniana: Boccaccio europeo</i>	205
Matteo Rivoira	<i>L'espressione del plurale nella scripta dei manoscritti valdesi e nei dialetti occitani alpini</i>	219
Luca Sacchi	<i>Il volgarizzamento toscano della Chartula ad Rainaldum e le miscellanee didattiche</i>	243