

Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos

número 2 - año 2013

ISSN: 2254-7444

ARTÍCULOS

«Atiérrame el porvenir»: la Confesión de Juan Fernández de Heredia

Maria D'Agostino

1-30

***Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiroos e Paai Soarez, seu irmãao...
A manciña indicadora no Cancioneiro da Biblioteca Nacional (código
10991)***

Déborah González Martínez

31-60

**El fin del trovadorismo gallegoportugués en el marco de la lírica
románica. Un análisis comparado y algunas cuestiones de histo-
riografía literaria**

Santiago Gutiérrez García

61-87

Estudio de variantes y adiciones del *Laberinto de Fortuna*

Manuel Moreno

88-136

Las rimas de Giannantonio de Petrucciis, conde de Policastro

Francisco José Rodríguez Mesa

137-178

RESEÑAS

***Romancero*, ed. Giuseppe Di Stefano**

Alejandro Higashi

179-185

***Poesías inéditas de Pedro de Padilla y versos de otros ingenios del
s. XVI (Ms. B90-V1-08 de la Biblioteca Bartolomé March)*, ed. José J.
Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco**

Alejandro Higashi

186-194

ESTA CANTIGA FEZ PERO VELHO DE TAVEIROOS E PAAI SOAREZ, SEU IRMÃO... A MANCIÑA INDICADORA NO CANCEIRO DA BIBLIOTECA NACIONAL (CÓDICE 10991)*

Déborah González Martínez

Universidade de Santiago de Compostela-Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale

1. SOBRE AS RÚBRICAS DO F. 35^v

*Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiroos e Paai Soarez, seu irmãao, a duas donzelas mui fremosas e filhas d'algo assaz que andavan en cas dona Maior, molher de don Rodrigo Gomez de Trastamar. E dizque se semelhava ùa a outra tanto, que adur poderia omen estremar ùa da outra. E sendo ambas ùu dia folgando per ùa sesta en ùu pomar, entrou Pero Velho de sospeita; falando con elas, chego[u] o porteiro e levantou-o end'a grandes empuxadas e trouve-o mui mal.*¹

Esta é a rúbrica que introduce *Vi eu donas encelado*, que co número 142 é a primeira das tenzóns da lírica galego-portuguesa, que se encontra na col. *b* do f. 35^v do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, conservado na Biblioteca Nacional de Portugal coa cota 10991 (B).² Nin a cantiga nin a súa *razo* teñen correspondencia no *Cancioneiro*

* Este traballo deriva das nosas investigacións no proxecto El debate metaliterario en la lírica románica medieval (FFI2011-26785), financiado polo MEC.

1 Seguimos a lectura do texto reproducida en González 2012; para as restantes rúbricas reproduciremos a nosa lectura do manuscrito. No entanto, para consultar unha edición crítica e estudo do conxunto das rúbricas explicativas transmitidas nos códices galego-portugueses, véxase Lagares 2000; para máis información sobre o conxunto das rúbricas, entre outros traballos, poden consultarse Brea 1999a, Gonçalves 1994, Lorenzo Gradín 2002 e 2003.

2 O estudo deste códice encóntrase principalmente en Ferrari 1979. A edición facsímil é *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991 1982.

da *Biblioteca Vaticana* (Vat. Lat. 4803) (V),³ debido á importante acefalia deste códice, que comporta unha lacuna textual de 390 composicións en relación ao cancionero B.⁴ A composición dialogada tampouco se testemuña no inacabado e incompleto *Cancioneiro da Ajuda* (A),⁵ o único que se conserva de factura contemporánea á época trobadoresca e que transmite cantares do xénero de amor.⁶

Desde o punto de vista informativo, a *razo*⁷ do f. 35^v acada un valor singular no interior do cancionero galego-portugués. Por un lado, fornece datos sobre a motivación do cantar e o contexto de produción, xa que ambienta a composición nun medio nobiliario: a chamada *cas dona Maior* que é identificable coa corte galega de don Rodrigo Gomez de Trastámara.⁸ Este debeu ser un centro de produción e promoción do trobadorismo e, segundo parece desprenderse da lectura da rúbrica, nalgún momento estes dous

3 Para máis información sobre este códice, pode verse Ferrari 1993b, Gonçalves 1993 e Monaci 1875. A edición facsímil é *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Vat. Lat. 4803)*, 1973.

4 Esta lacuna tense interpretado de diferente maneira: segundo Ferrari, sería consecuencia de B e V seren códices xémeos, realizándose a copia simultaneamente e mediante o intercambio dos cadernos do modelo entre o copista de V e os copistas de B. Porén, para Tavani, se o modelo de V fose o mesmo de B, é pouco probable que o exemplar ficase lacunoso nunha parte tan destacada como é o inicio, polo que a acefalia do apógrafo, en opinión de Tavani, obedecería ao carácter xa mutilado do seu antecedente. Para máis información sobre a relación entre os dous códices, pode consultarse d'Heur 1974 e 1984; Ferrari 1979, 1993a, 1993b, 2010; Gonçalves 1993 e 2007; Tavani 1967, 1988, 1999b e 2002.

5 Entre os numerosos estudos dedicados ao cancionero A, destacaremos a tese de M. A. Ramos (2008), os volumes de autoría colectiva coordinados por M. Brea (2004 e 2005), o traballo de M. Arbor Aldea (2009) e a edición e estudo de C. Michaëlis (1990). A edición facsímil deste cancionero é *Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda. Apresentação, Estudos e Índices* (1994).

6 A tenzón non foi un xénero privilexiado cunha sección específica no interior das antoloxías galego-portuguesas. Na *Arte de Trovar*, o tratadista explicou que as tenzóns eran cantigas que «se podem fazer d'amor ou d'amigo ou d'escarnho ou de maldizer» (Tavani 1999a: 43), polo que, talvez, se distribuían como cantigas asimilables á estrutura tripartita.

7 «Aunque resulta evidente que los textos en prosa gallego-portugueses ofrecen considerables divergencias respecto a los provenzales, el término *razo* conviene también a aquellos, ya que los significados del sustantivo occitano ('motivo', 'causa', 'ocasión' del poema) se adaptan perfectamente al contenido de las breves narraciones exegéticas presentes en B y V» (Lorenzo Gradín 2003: 105). Sobre esta cuestión, tamén pode consultarse Brea 1999a.

8 Sobre o contexto de produción desta cantiga pode verse Souto 2012: 201-205 e Vieira 1999: 131-134.

trobadores acolleríanse neste círculo cortesán. Por outra parte, a prosa comeza por especificar a autoría da *cantiga*,⁹ anunciando que Pero Velho de Taveiros e Paai Soarez son os dous trobadores que interaccionan e, aínda para unha mellor identificación, dise que son irmáns. Esta información é de radical importancia para a atribución do diálogo, como se explicará a continuación. Como paso previo, reproducimos o texto da cantiga:

— Vi eu donas encelado
que ja sempre servirei
porque ando namorado,
pero non vo-las direi,
con pavor que delas ei,
as[s]i mi an lá castigado.

— Vós, que es[s]as donas vistes,
falaron-vos ren d'amor?
Dizede, se as cousistes,
qual delas é [a] melhor?
Non fostes conhededor,
quando as non departistes.

— Ambas eran-nas melhores
que omen pode cousir,
brancas eran come flores;
mais, por vos eu non mentir,
non-nas pudi departir:
tanto son bõas sen[h]ores!

— Ali perdeste-lo siso
quando as fostes veer,
ca no falar e no riso
poderades conhec[er]
qual á melhor parecer,
mais fali[u]-vos i o viso.¹⁰

9 Repárese que esta é a forma de designar a composición dialogada e que non se utiliza o termo tenzón.

10 Seguimos a lectura reproducida en González 2012.

De forma contraria ao que acontece neste texto, as tenzóns arrincan normalmente cuns versos exordiais¹¹ encabezados por unha apóstrofe, que consiste no nome do interlocutor; este procedemento caracteriza todos os comezos estróficos. Mediante estes vocativos, trataríase de captar a atención do público e, no plano dialéctico, sería un modo de dirixir un ataque directo ao contrario; alén disto, o emprego da interpelación onomástica é de importancia por outros aspectos: primeiro, porque favorece a identificación do xénero dialogado e, segundo, porque permite coñecer a paternidade das composicións e a orde de intervención dos interlocutores.¹² Debe terse en conta que só unha minoría dos diálogos se complementan de rúbricas atributivas ou *razos* que transmiten a atribución.¹³ Ademais, nos cancioneros, en xeral a tenzón reproducécese no interior dun ciclo de cantigas atribuído ao trobador que toma a iniciativa do diálogo;¹⁴ o outro trobador identifícase, normalmente, grazas ás apóstrofes do texto.

11 Ademais, nesos primeiros versos, o trobador anuncia que quere preguntar, saber ou tratar algún tema co trobador ao que interpela, de tal modo que desde estes versos iniciais se proporcionan indicios que favorecen a identificación do xénero compositivo. Para máis información sobre a tipoloxía do xénero, véxase Lanciani 1995 e Lanciani & Tavani 1995, Brea 2009 e Silva 1993.

12 Na maioría das tenzóns, a interpelación favorece a identificación dos autores que interveñen en cada diálogo, xa que normalmente se trata de autores coñecidos, con máis obra na tradición galego-portuguesa. Porén, nalgunhas tenzóns interveñen autores dos que non se conserva máis testemuño que a súa intervención nun diálogo, dándose maiores dificultades para recoñecer a identidade destes; así sucede con Pero Martins (que dialoga co trobador portugués Vasco Gil), García Perez (que interveñe nun debate con Alfonso X), don Josep (que interacciona con Estevan da Guarda), Rui Martiiz (que se nomea nun debate con Joan Airas transmitido de forma moi parcial), alén doutros casos onde hai propostas de identificación máis ou menos aceptadas, como sería a participación de Arnaut Catalan nun debate con Alfonso X. A propósito destes trobadores só testemuñados pola súa intervención nunha tenzón, conservada baixo a atribución doutro autor con mellor fortuna na tradición, véxase Lanciani 2010.

13 Así, ademais de en B142, encontramos unha prosa que especifica o nome de ambos en B144, B969-V556 e V642 (que é un fragmento que corresponde a B1052, onde, no entanto, non se reproduce a rúbrica).

14 Salvo excepcións: *Vós que soedes en corte morar* está tanto no ciclo de Martin Moxa, como no de Lourenço; as tenzóns de Vasco Gil non se reproducen incorporadas nunha serie asignada a este trobador; as tenzóns B465 e B477 transmítense dentro do ciclo de cantigas do trobador que responde o ataque, Alfonso X, que ha de xustificarse principalmente polo feito de os trobadores García Perez e Arnaut Catalan non teren ciclos propios nos cancioneros (isto é, a participación na tenzón é a única mostra que conservamos deles na lírica galego-portuguesa. Téñase en consideración que outras tenzóns son testemuño tamén único da actividade dun autor, pero son composicións que se reproducen na

No interior de B142, Pero Velho e Paai Soarez non se interpelan (neste aspecto, tamén é excepcional a posible tenzón entre Martin Moxa e Lourenço, *Vós que soedes en corte morar*,¹⁵ e de forma parcial obsérvase noutros tres debates en que participa o rei Alfonso X, que é o único que apela polo nome aos seus interlocutores).¹⁶ Así pois, é grazas á prosa que introduce o cantar como se abastece a información sobre a autoría, polo que esta se amosa cunha indiscutible función atributiva e explicativa. Mesmo se é común que as *razos* reproduzan o/s nome/s do autor/es,¹⁷ neste caso hai que ter en conta que a información non é redundante: se faltase a atribución da didascalia, só se podería identificar a Pero Velho, grazas á presenza doutra rúbrica de carácter exclusivamente atributivo, que se encontra na col. *a* deste mesmo f. 35^v; porén, sería imposible saber que o seu interlocutor foi o seu irmán, Paai Soarez. Aínda máis, vemos que, dalgún modo, na afirmación *Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiroos e Paai Soarez* se reflicte a orde das voces no diálogo.

Quixemos incidir sobre a relevancia informativa da *razo* que complementa esta primeira tenzón do cancionero *B* porque a continuación queremos atender a outra cuestión relacionada, consistente nunha marca que deriva da actividade supervisora e anotadora do humanista italiano A. Colocci.¹⁸ Máis en concreto, trátase do deseño

serie asignada a un trobador con maior sorte na tradición, coincidindo que é quen inicia o debate).

15 Téñase en conta que *Vós que soedes en corte morar* se atribúe a Martin Moxa e Lourenço, aínda que non toda a crítica ten sido unánime na determinación do xénero compositivo nin na identificación autorial, que se establece en base á dobre copia da tenzón no interior do cancionero *V* (como dixemos, figura integrada entre as composicións de Martin Moxa e tamén nunha serie atribuída a Lourenço). Mesmo se se acompaña dunha rúbrica explicativa, esta non inclúe información atributiva, que podería dar resposta ás dúbidas no tocante á autoría do texto. Para máis detalles sobre esta singular tenzón, pode verse a análise feita por M. Brea (2009).

16 Trátase das cantigas B465, B477 e B1383 / V991.

17 Como sinalou a Prof. E. Gonçalves (1994: 980), ademais de esclarecer o contido dos cantares, boa parte das rúbricas explicativas dos cancioneros galego-portugueses reproduce o nome dos autores e, ocasionalmente, o xénero compositivo.

18 Son diversos os estudos dedicados aos apuntamentos que A. Colocci realizou nos códices *B* e *V*, sendo máis intensa esa actividade en *B*; destacaremos Bertolucci 1966 e 1972, Brea 1997, Brea & Fernández Campo 1993, Carregal 2008.

dunha man que dirixe un dedo (en realidade, é un trazo simple que se prolonga da man) cara á didascalía. A priori, poderíamos pensar que o sinal collociano tería a finalidade de resaltar o texto, pero ten sido obxecto doutra interpretación.

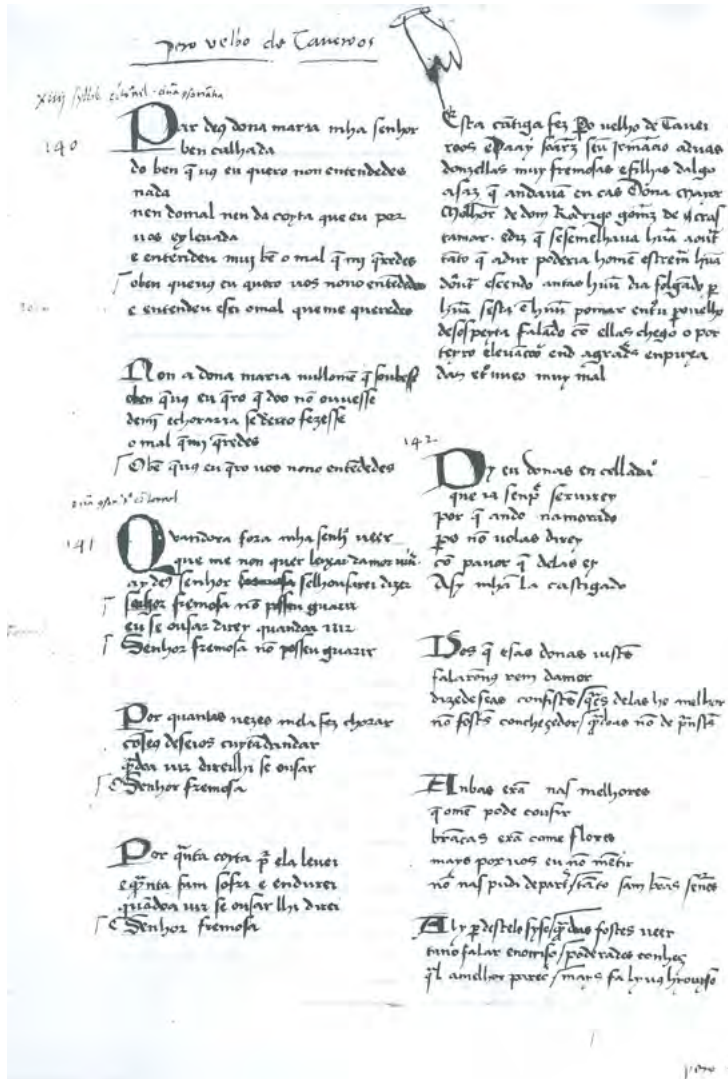
A situación é a seguinte: no f. 35^v, o copista transcribiu as cantigas B140 e B141 na col. *a* e a *razo* e a cantiga B142 na col. *b*. Na marxe superior da col. *a*, sobre B140, Colocci escribiu e subliñou *Pero Velho de Taveiros*, polo que se podería interpretar que asignou a este trobador a serie de cantigas B140-B142, correspondendo esta última á tenzón entre Pero Velho e Paai Soarez. Porén, unha parte da crítica ten adscrito de forma dubidosa os textos da col. *a* a Nun'Eanes Cerzeo; mesmo se o índice de autores que se relaciona con *B*, a *Tavola Colocciana (C)*,¹⁹ asigna tamén as cantigas B140 e B141 a Pero Velho.²⁰ Por que cuestionar a autoría dos textos B140 e B141? Porque na marxe superior esquerda da col. *b*, Colocci deseñou a referida manciña: ficando situada entre a rúbrica atributiva *Pero Velho de Taveiros* e a prosa atributiva-explicativa *Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiros e Paai Soarez, seu irmãao...*, entendeuse que neste contexto o debuxo funcionaba como un «vínculo» entre as dúas rúbricas coa finalidade de corrixir a disposición errada do nome do trobador escrito na col. *a*, desviando a súa «área de aplicación» cara a col. *b*; en consecuencia, as cantigas da col. *a* non serían do trobador Pero Velho senón que pertencerían ao trobador que ten a súa obra nos folios anteriores do cancionero *B*, isto é, Nun'Eanes Cerzeo.²¹

No inicio desa hipótese da autoría dubidosa das cantigas B140 e B141, encontramos as seguintes explicacións de J.-M. D'Heur:

19 Encóntrase nunha miscelánea da Biblioteca Apostólica Vaticana coa cota Vat. Lat. 3217 (ff. 300-307). O estudo e edición deste índice pode consultarse en Gonçalves 1976.

20 Non obstante, *C* non coincide exactamente con *B*, dado que o seguinte trobador no elenco de *Autori Portoghesi* é Martin Soarez co número 144, mais no cancionero compróbase que é autor de B143, grazas á *razo* que precede a composición, que contén a información atributiva. A falta dunha rúbrica atributiva encabezando a produción deste autor puido conducir a Colocci a errar.

21 Non é desestimable que o folio inmediatamente anterior, o f. 35^r, se presente en branco, talvez con intención de reservar espazo para dous textos, segundo se desprende do salto da numeración: da cantiga 137, no f. 34^v, que se recolle baixo a atribución a Nuno Eanes Cerzeo, Colocci pasou a numerar o seguinte cantar como 140, na col. *a* do f. 35^v. Sobre a foliación deste caderno, véxase Ferrari 1979: 92-102.



Reproducción de f. 35^v do Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Cód. 10991)

La *Liste* attribue ces pièces à P VEL TAV. Dans B, en tête du f^o 35c, la présence du nom noté par Colocci confirme tout d'abord l'attribution. (Sur la base de la *Liste*, C. Michaëlis, I, p. 773, range les deux pièces dans l'oeuvre de P VEL TAV). Mais une main dessinée ensuite par le même, indique que l'attribution vaut pour la tençon enregistrée

en B sous le nº 142 (le nº 113 de la Table de concordance), et qui est précédée d'une «raison» écrite par le copiste (fº 35d), où se retrouve le nom de P VEL TA: «Esta cantiga fez Pero uelho de Tauei/roos e Paay soarez seu irmão a duas / donzellas muy fremosas e filhas d'algo / asaz [...]» (d'Heur 1975: 22-23).

E. Gonçalves considerou con certo escepticismo a interpretación que J.-M. d'Heur fixera da manciña colocciana, xa que para a profesora portuguesa a marca podería estar destinada a salientar algunha información novidosa para Colocci, como o feito xa comentado de seren dous irmáns os artifices do diálogo; porén, non avaliou a cuestión da autoría de B140 e B141, e só xustificou que C pode coincidir con B pola posición da rúbrica atributiva no cancionero.²² Pola súa parte, A. Resende de Oliveira considerou que «Pero Velho é autor de uma única composição, uma tenção com seu irmão Paio Soares de Taveirós» (1994: 424).²³ Diferente opinión amosou o filólogo italiano G. Tavani, que xulgou que as tres cantigas pertencen ao nobre galego Pero

22 «L'assegnazione a Pero Velho de Taveiroos dei testi 140 e 141 è spiegata da J.-M. d'Heur, in *Nomenclature des troubadours* cit., p. 30 (nota 111-112) come un errore della *Tavola* che Colocci avrebbe commesso basandosi su un dato fornito da B (la presenza del nome del trovatore sopra il testo nº 140) senza tener conto di un altro dato e cioè del segno di rimando (una manina disegnata dallo stesso umanista) che, secondo J.-M. d'Heur, rinvierebbe la rubrica attributiva al solo testo 142. Lasciando da parte il problema dell'esistenza o meno di una divergenza tra la *Tavola* e il canzoniere per l'assegnazione dei testi 140 e 141 (l'interpretazione del segno colocciano mi sembra discutibile: la manina potrebbe infatti servire ad additare la rason scritta sopra alla cantiga nº 142 per collegarla pure alla rubrica un segno di indicazione di qualcosa *di nuovo* come sarebbe forse per Colocci una cantiga fatta da due fratelli su un argomento non consueto), segnalerò qui il fatto che l'indicazione fornita dalla *Tavola*, anche ammettendo che sia erronea, può trovare una spiegazione nella scrittura della rubrica attributiva in capo alla colonna c del f. 35 del canzoniere» (Gonçalves 1976: 435-436).

23 «No caso de Pero Velho estamos perante a única composição que dele nos foi transmitida pelos cancioneros, uma tenção com o seu irmão Paio Soares, precisamente o autor que o segue nessa secção, após as duas cantigas de escárnio de Martim Soares para aí deslocadas. Por outras palavras, a tenção de Pero Velho aparece associada, na sua colocação anómala, às duas cantigas de escárnio de Martim Soares, o que poderá fazer prever um igual deslocamento da sua tenção da última para a primeira secção. [...] Se esta hipótese de um deslocamento colectivo, de autores e composições, da última para a primeira secção dos cancioneros merecer alguma credibilidade, a sua justificação deverá inserir-se nos problemas levantados pela chegada da obra de Lopo Lias às compilações colectivas» (Oliveira 1994: 92-93).

Velho de Taveirós, argüíndo: «uma rubrica com o nome do nosso trovador escrito em cima da coluna onde é copiada a primeira dessas composições, e a página em branco que separa a secção de Nun'Eanes da de Pero Velho, não deixam dúvidas sobre a atribuição, aliás confirmada pela Tavola Colocciana» (1993: 552).

Non obstante, a incerteza persistiu noutras fontes críticas da lírica galego-portuguesa, onde as cantigas B140 e B141 figuran atribuídas aos dous trobadores de forma dubidosa, sen inclinarse por unha ou outra solución. Así acontece na *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)* do Centro Ramón Piñeiro²⁴ e na base de datos *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas (CMGP)* da Universidade Nova de Lisboa, en que se explica:

A cantiga, apenas transcrita em B 140, é precedida pela rubrica atributiva «Pero Velho de Taveirós», o que parece coincidir com a indicación do índice [de] Colocci (que atribuí a este trovador os números 140-143). Mas a referida rubrica atributiva é seguida inmediatamente à direita por uma mão, desenhada por Colocci, que parece ligar o nome do trovador à rubrica explicativa da cantiga B 142, uma tenção entre Pero Velho e seu irmão Paio Soares de Taveirós (composição esta que não tem, de facto, rubrica atributiva).²⁵ Isto parece indicar que o nome Pero Velho de Taveirós poderá referir-se apenas à tenção da coluna à direita, e não às duas cantigas da coluna da esquerda, que poderão ainda ser da autoria do trovador precedente, Nuno Eanes Cerzeo (CMGP).²⁶

24 «Esta cantiga é tamén atribuída a Pero Velho de Taveirós. A cantiga 104,3 está só en B140. C, nesta parte, indica: “129. Nun'Eanes Cêrzo / 140. Pero Velho de Taveirós / 144. Martin Soares”. En B, a rúbrica “Pero Velho de Taveirós”, subliñada polo rubricador, está situada na cabeza do fol. 35, na columna c, e parece indicar que os textos 140-142 son de Pero Velho. Pero a rúbrica podería non referirse ós tres textos, dado que leva ó lado o típico debuxo colocciano dunha man, que a liga directamente coa razón de B 142, que si é de Pero Velho, razón pola que E. Gonçalves e Resende inclínanse a considerar estes textos de Nun'Eanes Cêrzo» (*MedDB* [Data de consulta: 2-12-2012]).

25 Esta afirmación só ten sentido de interpretarmos que a cantiga B142 é a única da autoría de Pero Velho, porque de entendermos que todo o ciclo B140-B142 é de Pero Velho, estando a atribución sobre B140, non habería necesidade de volver copiar o nome do autor sobre B142, que, como se explicou, se complementa da atribución aos dous autores na *razo*.

26 Data de consulta: 27-11-2012. Na mesma fonte, ofrécese unha explicación semellante sobre a autoría da cantiga B141, que tamén figura como de atribución dubidosa entre o trovador Pero Velho e Nun'Eanes Cerzeo.

G. Vallín, na súa edición crítica das cantigas de Paai Soarez, introduciu a cuestión da autoría de B140 e B141 e declarou o seguinte a propósito da manciña do f. 35^v: «Se trata de un dibujo del todo anormal en el código y que sin duda ha de tener una función específica» (1996: 87); inmediatamente referiuse ao valor que J.-M. d'Heur deu ao signo.²⁷ Contrariamente ao que opinaba a investigadora, a manciña colocciana non é un debuxo tan «anormal», pois son máis dunha ducia de veces que ocorre no cancionero *B* e mesmo se testemuña en *V* e na *Tavola Colocciana*. O que si cremos, como G. Vallín, é que Colocci utilizaría esta marca cun sentido e cunha finalidade, mais semella necesario, entón, procurar cal é a súa función no cancionero e avaliar se o que unha parte da crítica propón neste lugar é plausible.

2. SOBRE A MANCIÑA INDICADORA

Na procura dunha mirada o máis obxectiva posible sobre o problema do f. 35^v, imponse a necesidade de dar resposta a certas cuestións sobre o sinal que orixinou o conflito: en que outros contextos aparece esta marca colocciana no interior do cancionero *B*? Asíciase a outras marcas ou anotacións? Cales son as funcións e valores que asume? Finalmente, aparece nalgún caso para vincular e corrixir, como a crítica propón para esta man do f. 35^v? Para tratar de responder, estudaremos os outros contextos en que o humanista empregou o mesmo deseño no cancionero *B*.²⁸ Neste proceso trataremos de advertir con que elemento/s se asocia e procuraremos identificar o motivo da súa presenza, polo que atenderemos a posibles anotacións marxinais complementarias que permitan xustificar ou conxectar a razón da súa aplicación.

27 «J.M. d'Heur (*Nomenclature des troubadours*, p. 30, nn.111-112) interpreta el dibujo como una rectificación a un error de copia, es decir, a la ubicación indebida de la rúbrica atributiva, la cual habría tenido que ir situada encima del texto de la tensó. De este modo, las cantigas 140 y 141 pertenecerían al trovador anterior: a Nun'Eanes Cerzeo. Pero el asunto no es tan evidente, pues en la *Tavola* ambos textos vienen atribuidos a Pero Velho» (Vallín 1996: 87). A investigadora aduce tamén factores de colocación, a partir dos que parece inclinarse pola atribución a Pero Velho.

28 Porén, referirémonos a unha ocorrencia en *V* e falaremos da única manciña que se observa en *C*.




2.1. *Manciña indicadora e as rúbricas*

Tras unha visita ao códice, comprobamos que aparece en varios casos asociados a rúbricas de distinta natureza. Seguindo a clasificación establecida pola prof. E. Gonçalves (1994),²⁹ pasaremos a ver cales son as rúbricas de esencia atributiva, explicativa e codicolóxica que Colocci fixo acompañar da manciña co dedo índice estendido.³⁰

2.1.1. *Con rúbricas atributivas*

Na marxe superior da col. *b* do f. 15^v, sobre a cantiga *B46*, encóntrase *Fernã Figeira v Figueyro de Lemos* escrita por Colocci, que deseñou á esquerda do nome unha manciña sinalándoo. É difícil determinar cal foi a razón da marca neste lugar; quizais o humanista quixo incidir na existencia desas dúas posibilidades no apelido.³¹ En *C* o nome do autor é *Fernan Figueira vel Figueiro de Lemos*, que se acompaña do número 46, e obsérvase que xunto a este hai un pequeno trazo oblicuo, que podería ser un reenvío asociado ao motivo último da marca no cancionero.

29 «Escritas a preto, as rubricas que encontramos nos cancioneros galego-portugueses poderã (1) fornecer apenas os nomes dos poetas, que, em alguns casos, vem acompanhado da indicação do género das cantigas que lhe são atribuídas, (2) referir-se à constituição da tradição manuscrita (dando, por exemplo, informações acerca da transmissão dos textos em *rolos* ou da sua ordenação por géneros nas primeiras recolhas poéticas) ou (3) esclarecer o conteúdo das poesias através da narração das circunstâncias em que foram produzidas ou dos acontecimentos que lhe deram origem (a maioria destas didascálias fornece também os nomes dos autores das cantigas e, algumas vezes, a designação do género a que elas pertencem). Chamo “atributivas” às primeiras, “codicológicas” às segundas e “explicativas” ou *razos* às últimas» (Gonçalves 1994: 980).

30 Non se confunda este signo, que pode estar trazado con detalle () ou con pouco esmero (), con outro consistente nun círculo e un trazo (), que parece estar empregado como reclamo para marcar a situación exacta dun determinado texto copiado fóra do lugar correspondente, como acontece con dúas razos que Colocci transcribiu nas marxes do f. 99^r e do f. 200^v; ou como reclamo que acompaña unha nota collociana («*vidi infra*») no f. 222^v, xunto á cantiga *B1044, Foi-s'ó meu amigo a cas del-Rei*, e outra («*vidi supra*») no f. 223^r, en relación a *B1048, Vai o meu amigo morar con el-Rei*.

31 Aínda que nas inmediacións confirmamos a presenza doutros casos semellantes que non foron destacados polo humanista, como acontece no f. 15^r de *B* co nome *Monio v Nuno Fernandez* [M]irapeixe ou no f. 16^r con *Rui v Roi Gomez o Freire*.

A man encóntrase tamén no f. 209^v, na marxe esquerda da col. *a*, indicando cara á rúbrica atributiva que o mesmo Colocci escribiu sobre a tenzón *B969*: *Esta tenzon fezeron Pero da Ponte e Afonso Eanes do Coton*.³² Aquí, o humanista quixo destacar o xénero compositivo e subliñou a expresión *Esta tenzon*, polo que a manciña debuxada podería deberse a esta información. Téñase en conta que poucas tenzóns se acompañan de paratextos que especifiquen o xénero,³³ polo que aquí ben puido ser tal clasificación a que reclamou a atención de Colocci e mereceu a marca. Ademais, *tenzõ* encóntrase como nota marxinal neste mesmo folio.

Nun percorrido por *B*, parece constatar que a *tenzón* sería un xénero e unha expresión de interese para o humanista. Proba disto é que, con intención de destacar os diálogos no interior do cancionero, aplicou a apostila *tenzon* para unha parte das 33 cantigas que consideramos no xénero (*B144*, *B403bis*, *B416*, *B465*, *B1181*, *B1315*, *B1493*, *B1494*, *B1509*, *B1550*, *B1573*, *B1624*, *B1652*). Outro exemplo salientable da relevancia que tería para Colocci é a nota *tenzon* no f. 2^v, que se ofrece en branco mais contendo varios apuntamentos coloccianos; a presenza da nota nese folio explícase porque no folio inmediatamente seguinte se reproduce a explicación da *tenzón* na *Arte de Trovar*, onde tamén aparecen remarcadas as referencias a este xénero. Así mesmo, apuntou *tenzon* na marxe inferior do f. 66^v, porque no *incipit* da cantiga de amor *B255* se le o substantivo *tençon*, que subliñou (aínda que aquí non se refire ao xénero lírico, senón que é un erro de copia por *coraçon*).

2.1.2. Con rúbricas explicativas

Para alén da marca que acompaña a *razo* do f. 35^v, existen outros casos no cancionero *B* de manciñas que sinalan para rúbricas explicativas. Entre estes, sobresae a man que, na marxe dereita da col. *b* do f. 36^r, se vincula a un texto escrito

32 En *C* aparece o número 969 xunto aos nomes de Pero da Ponte e Afonso Eanes do Coton. E en *V* a prosa ofrece os mesmos datos, mais varía a disposición: *Pero da Ponte e Afons' Eanes do Coton fezeron esta tenzon*.

33 Ademais de nesta rúbrica atributiva, a mención ao xénero *tenzón* encóntrase unicamente nas *razos* que preceden a *B144* e *V642*.

polo copista *c* —seguimos a identificación dos copistas fixada por A. Ferrari 1979—, que vai introducindo a tenzón *B144*, da autoría de Martin Soarez e Paai Soarez de Taveiros.³⁴ Tanto a *razo* como a cantiga que introduce están desprazadas da sección correspondente, pois a composición é de tema escarniño, mais foi copiada no sector das cantigas de amor de *B*.

Esta cantiga fez Martin Soarez come en maneira de tençon con Paai Soarez e é d'escarnho. Este Martin Soarez foi de Riba de Limia en Portugal, e trobou melhor ca todos que trobaron e ali foi julgado antr'os outros trobadores.

Trátase dunha declaración que pode verse estreitamente ligada á tradición dos *accessus ad auctores*. Desde o punto de vista informativo, singularízase por clasificar xenericamente a cantiga, presentar breves contidos biográficos do trobador e facer unha valoración da súa capacidade artística; isto merecelle ser distinguida pola crítica como unha sorte de *vida*, ao estilo provenzal, a única que existiría destas características nos cancioneros galego-portugueses. En orixe, segundo a opinión da crítica, estaría concibida non só para introducir a tenzón, senón tamén para encabezar o ciclo das cantigas do trobador Martin Soarez na sección de escarnio. En relación ao medio de confección desta senlleira *vida*, P. Lorenzo Gradín (2002: 633 e 2003: 116-117) considera que os datos que se reproducen sobre a orixe do autor só terían sentido nun ambiente non pertencente ás coordenadas xeográficas portuguesas e, ademais, a información que se ofrece a propósito do xénero³⁵ encaixa coa vontade de distinguir entre o escarnio e o maldicir que habería na corte de Castela.³⁶

34 Esta é a segunda tenzón que se transmite no cancionero *B*. Repárese que nos encontramos no folio seguinte ao que reproduce o diálogo entre Pero Velho e Paai Soarez, e que tamén aquí estamos diante dunha ampla rúbrica que introduce o texto.

35 Que a función desta prosa puidese ser a de introducir a tenzón e o ciclo das cantigas de escarnio na terceira sección, así como a gradación que se reproduce no texto (*cantiga > en maneira de tenzon > é d'escarnho*), son aspectos que gardan non pouco valor vistos en relación á concepción do xénero e das palabras do tratadista da *Arte de trovar* (véxase a nota 6).

36 A propósito desta rúbrica, pode consultarse Brea 1999a: 44, Gonçalves 1994: 983-984, Oliveira

No proceso de cotexo entre a copia e o modelo, que talvez foi esgotador ou apresurado, Colocci non percibiu a copia que c fixo desta *vida* e dispúxose a copiala el mesmo na marxe que separa a prosa transcrita por *c* e o texto da tenzón. Porén, cando levaba case media rúbrica copiada (*Esta cantiga fez Martin Soarez come en maneira de tenzon [con] Paai Soarez e é d'escarnho. Este Martin Soarez foi*), percibiría que esta xa fora escrita integramente por *c* e deixou a súa transcripción interrompida. Xusto despois destacaría a *vida* cun trazo vertical á esquerda e pintaría a manciña na marxe dereita, con afán de remarcar a súa presenza; inmediateamente embaixo do debuxo escribiu *ego manera*, que se debe relacionar coa mesma expresión incluída na primeira parte da prosa e, en vista da súa copia do texto, talvez foi unha expresión que lle deu algún problema.

Outra ocasión en que Colocci deseñou unha man, de bastante interese en relación ao problema que nos ocupa, foi no f. 286^r, col. *a*. Aquí, o dedo aparece claramente sinalando para o nome do autor, que se contén no inicio da *razo* que precede a composición de escarnio B1334. Ademais, Colocci enmarcou o nome do trovador, don Fernan Paez de Talamancos, que se estende na primeira liña de escritura, e reescribiría *don Fernan Paez* entre a prosa e a cantiga. Sen moitas dúbidas pode concluírse que sería a parte atributiva da prosa a que pretendería poñer de relevo.

Don Fernan Paez de Talamancos fez este cantar de maldizer a un jog[r]ar que chamavan Jograr Saco, e era mui mal feito; e por én trobou-lhi que mais guisad'era de seer «saco» que «jog[r]ar».

Don Fernan Paez

No f. 290^r, na marxe dereita da col. *b*, obsérvase unha man que incide sobre unha rúbrica explicativa, toda enmarcada entre liñas, que precede a cantiga B1357. De modo semellante ao caso anteriormente exposto, Colocci escribiu o nome do autor *Martin Soarez* entre a didascalia e o cantar.

1994: 85, Lorenzo Gradín 2002: 633 e 2003: 116.

Estoutro cantar fez de maldizer a un cavaleiro que cuidava que trobava mui ben e que fazia mui bõos sãos e non era assi.

Martin Soarez

Aquí a marca debe de estar asociada a unha expresión que o humanista sinalou no interior do propio texto: *Estoutro cantar*. Parece que nesta parte de *B* se interesou polo substantivo, sobre todo a partir dun posible confronto entre as expresións sinónimas *cantar* e *cantiga*, que ao longo destes folios se reiteran especialmente no inicio das *razos*. En relación á alternancia destas expresións, parece importante ter en conta certas observacións feitas por M. Brea (1999a): as primeiras rúbricas que acompañan as cantigas de escarnio están escritas por Colocci e, a partir da rúbrica codicolóxica que orixinariamente delimitaría o inicio da sección de escarnio, o copista *a* intervéñ tamén na súa transcripción; ademais, o termo que designa as composicións é sempre *cantiga* ata a *razo* que acompaña *B1331*, na col. *a* do f. 285^v, onde se le *cantar*, e a partir desta comézase unha intermitencia entre as dúas expresións sinónimas no encabezamento das prosas explicativas.

Colocci non só subliñaría o sintagma *estoutro cantar* nesta prosa que introduce *B1357*, senón que tamén destacou *cantar* na *razo* que figura na col. *a* do mesmo f. 290^r. A partir da observación do uso dos sinónimos *cantar* e *cantiga*,³⁷ apuntou na marxe inferior *cantar et cantiga idem est e cantar*. Talvez a esta valoración semántica se engadiría o (posterior?) esforzo de Colocci en discernir o xénero de *cantar*, en vista das anotacións e comentarios que deixou noutros folios do cancionero.³⁸ Así, pouco máis adiante do folio en que encontramos a manciña e as referidas anotacións,

37 Malia o espírito romanista de Colocci, o interese da ocorrencia destes dous sinónimos non parece derivar, segundo M. Brea, nunha reflexión a propósito das denominacións habidas nas diferentes tradicións líricas (a *canço* occitana —xunto a *vers* ou a *chansoneta*, por parte dos *troubadours* máis antigos—, a *chanson* francesa e a *canzone* italiana).

38 Entre os existentes, destacaremos o traballo de M. Brea (1999b), versado na análise da ocorrencia de *cantar* e *cantiga* e dos apuntamentos coloccianos que orixinou este uso alternativo. Algo máis recente é o estudo de J. C. Miranda (2010), se ben este non atende as anotacións de Colocci e está esencialmente centrado no uso de *cantar* ou *cantiga* no interior dos diferentes textos.

aparece a apostila *cantar feminino* no f. 291^v, que puido estar inducida polo plural *cantares* da rúbrica que se dispón sobre B1363 (onde destacou *fez estes cantares*); máis adiante, no f. 336^v, corrixiu esta percepción, cando reparou no *incipit* de B1599 (onde remarcou o sintagma *algun cantar*) e anotou na marxe superior do folio *cantar masculus bis*.

2.1.3. Con rúbricas codicolóxicas

Unha manciña sitúase no f. 124^r, col. *b*, indicando cara a parte atributiva que se encontra ao final da prosa que introduce as cantigas de amigo de don Dinis. Sen dúbida, o nome do rei trovador sería o que Colocci pretendeu salientar.

E en [e]sta folha adeante se cõmença[n] as cantigas d'amigo que o mui Nobre Dom Denis, Rei de Portugal, fez.

Mesmo se non ten relación coa marca colocciana, parece interesante comentar que, neste pequeno texto, hai dúas cruces que o copista *a* realizou a modo de reclamos para o revisor, porque tivo algún problema para identificar as grafías do modelo: unha cruz localízase sobre as primeiras letras de *adeante* e outra vai precedendo o adxectivo *Nobre*; a intervención de Colocci apréciase facilmente, pois foi a man que escribiu as dúas palabras.

O debuxo da manciña reaparece no interior do cancionero en relación a outra rúbrica codicolóxica. Trátase da prosa que antecede a célebre *Ora faz ost'ó Senhor de Navarra*, que en orixe tería servido para delimitar as seccións de amigo e de escarnio.³⁹ Pero ademais, este pode considerarse como un caso singular, porque tamén se empregou a marca en *V*.

39 Na estrutura que herdaron os apógrafos quiñentistas *B* e *V*, percíbense marcas dunha orixinal estrutura tripartita, da que «subsistem ainda as rubricas que marcarían a separação entre a primeira e segunda, e entre a segunda e terceira secções desses cancioneros» (Oliveira 1994: 16). A rúbrica que serve para introducir o sector de amigo localízase no f.137^v de *B* e no f. 33^r de *V* (*Esta folha adeante se començan as cantigas d'amigo que fezeron os cavaleiros. E o primeiro é Fernan Rodriguiz de Calheiros*).

No códice vaticano hai tres rúbricas no final da col. *b* do f. 148^v, precedendo a sátira V937 (que se copiou no folio seguinte): a primeira é atributiva e foi escrita por Colocci, a segunda é codicolóxica e a terceira é unha *razo* que introduce o escarnio de Joan Soarez de Pavia e brevemente explica a súa motivación. A xulgar pola disposición da atribución e da man que dirixe o dedo cara a rúbrica codicolóxica (ou cara ao conxunto da codicolóxica e explicativa), parece concluírse que Colocci debuxou a man antes de escribir a atribución.

No entanto, no interior do cancionero *B*, obsérvase unha situación algo diferente no f. 285^r, col. *b*, xa que muda a orde das rúbricas: encóntrase a información codicolóxica, segue a *razo* e, por último, escrito por Colocci, aparece o nome do trobador na marxe dereita da col. *b*, fóra da caixa de escritura, e á altura da marxe que separa a *razo* e o escarnio (*B1330*^{bis}).

*Aqui se começan as cantigas d'escarnh'e de maldizer.*⁴⁰

Esta cantiga é de maldizer, e feze-a Joan Soarez de Pavia al-Rei don Sancho de Navarra, porque lhi roubar[a] en⁴¹ sa terra e non lhi deu el-Rei ende dereito.

Joan Soarez

Na copia desa *razo* en *B*, Colocci destacou as expresións *al-Rei don Sancho de Navarra* e *ende dereito*, e reescribiu *Al Rei don Sancho de Navarra* na marxe inferior da col. *b*. O debuxo da man figura na marxe dereita da col. *b*, á altura das primeiras liñas da *razo*. En vista da posición que ocupa e da presenza das outras anotacións e marcas coloccianas, a manciña podería estar a destacar o texto completo da *razo*, motivada por varias das informacións que se ofrecen no interior da prosa (como o nome do autor ou o feito de ser un cantar dirixido a don Sancho de Navarra).⁴²

40 Seguimos a orde das rúbricas establecida en *B*.

41 Neste punto, as leccións de *B* e *V* non coinciden e semellan erradas ambas, polo que a proposta é conxectural; seguimos a proposta *roubar[a]* en que recolle J. A. Souto (2012: 72) en nota.

42 Entre os distintos traballos dedicados a esta composición, remitimos ao traballo de J. A. Souto (2012: 57-78), para unha explicación destas referencias históricas contidas na rúbrica e na cantiga.

2.2. *Manciña indicadora e cantigas*

Colocci non só empregou a marca con rúbricas atributivas, explicativas e codicolóxicas, senón que tamén deseñou este signo dirixido cara ás cantigas. Ocasionalmente, só podemos conxecturar a razón que levou a Colocci a debuxar a manciña; noutros casos, identificamos con relativa seguridade cal foi a palabra ou frase que deu lugar ao sinal, grazas a que Colocci subliñou unha forma no interior do texto e/ou porque fixo anotacións nas marxes.

Así, no f. 36^v, unha man chama a atención para a forma verbal *poiar*, localizada na finda da xa referida tenzón B144. Na col. *b* do f. 87^r, aparece a man co dedeño indicando cara ao *incipit* da cantiga B386, *Gradesc'a Deus que me vejo morrer*, onde destacou a primeira palabra. Na marxe superior do folio anotou *Gradesca*; xusto embaixo deste apuntamento escribiu *Ante*, que é a expresión con que arrinca o segundo verso da cantiga: *ante que máis soubessen meu mal*.

No f. 102^v, na marxe esquerda da col. *a*, encóntrase unha man co dedo estendido cara ao *incipit* da tenzón B465, *Ûa pregunt'ar quer'a el Rei fazer*. Xusto debaixo do debuxo lese *Tenzon o pregunta* (e debaixo *ad. 2. ad. 2*, que debe estar en relación ao uso do procedemento das *cobras dobras*).⁴³ Neste contexto, coa marca, Colocci quería talvez facer notar o uso do termo *pregunta* en relación ao xénero *tenzón* (que aquí parece que chegou a identificar).

Tanto o substantivo *pregunta* como o verbo *preguntar* foron formas que deberon interesar ao «máis romanista dos humanistas»,⁴⁴ en vista de que aparecen subliñadas ou apuntadas marxinalmente noutros folios do cancionero (figura como nota, por exemplo, no f. 68^r e no f. 127^r). Por esta razón, mesmo se non hai anotacións complementarias nin outras marcas que permitan corroborar a hipótese, atrevémonos a conxecturar que fose *preguntar* a expresión que motivase a manciña no f. 119^r, na

43 Consiste na identidade das rimas entre os pares estróficos e defínese como unha das técnicas de ligazón interestrófica máis empregada na tenzón galego-portuguesa.

44 Como V. Bertolucci define a Colocci (1976: 197). A súa intensa actividade anotadora nos códices que posuía, poñen de manifesto o seu espírito humanista e romanista «avant la lettre», reflectindo no só o interese pola literatura, senón tamén a grande inquedaanza por cuestións lingüísticas diversas.

marxe esquerda da col. *a*. Neste caso, o dedo sinala cara aos primeiros versos de B525: *Preguntar-vos quero, por Deus, / senhor fremosa, que vos fez / mesurada e de bon prez.*

No f. 109^v, na marxe dereita da col. *b*, debaixo do número da cantiga B492, figura unha man que semella chamar a atención sobre o primeiro verso da cobra I (*De grado queria ora saber*), onde Colocci subliñou *De grado*, expresión que tamén anotou na marxe inferior da col. *b*. Segundo V. Bertolucci (1976: 198), sería a lembranza do vocabulario de Dante e de Petrarca, autores admirados por Colocci, a que motivaría boa parte destas anotacións marxinais que se repiten ao longo de *B*; entre elas contéplase *grado*, tamén presente como apostila noutros folios (como nos ff. 40^r, 263^v, 269^r, 280^r); ademais doutras veces en que o destacou no interior das cantigas.

No f. 118^v, na marxe dereita da col. *b*, encóntrase unha man co dedo dirixido cara ao *incipit* da cantiga B524b, *Proençaes soen mui ben trobar*, onde Colocci remarcou o substantivo *Proençaes*. Na marxe inferior do folio, apuntou *provenzali son boni poeti supra*, que se pode pór en relación a esta cantiga e, así mesmo, á cantiga que se le no folio anterior: na col. *a* do f. 118^r, a cantiga de don Dinis B520b que comeza polos versos *Quer'eu en maneira de proença / fazer agora un cantar d'amor* e que Colocci comentou nunha glosa marxinal: *In manera di provenzal faccio un cantar d'amor .s. come sel dissì trovata da provenzal*. Así pois, parece evidente que foi a referencia á lírica provenzal a que motivaría o signo indicador e as apostilas.⁴⁵

No f. 125^r, na marxe dereita da col. *b*, hai unha man dedicada ao refrán da cobra I da cantiga B559: *Non o quero guarir, nen o matar, / nen o quero de mi desasperar*. No refrán da cobra II, Colocci subliñou *Non o quero guarir* e apuntou *non o quero guarir*

⁴⁵ Colocci prestaría atención especial a este tipo de referencias e detalles; como salientou V. Bertolucci (1972), Colocci non so comentou esta alusión á poesía provenzal, senón que tamén deixou notas e marcas derivadas dos seus coñecementos literarios e métricos, máis numerosas naqueles casos en que se encontrou ante unha construción ou expresión que lle fixo lembrar a poesía italiana, especialmente a de Petrarca.

na marxe inferior do folio. Non é fácil determinar con certeza por que Colocci deixou aí unha manciña: pode ser que lle chamase a atención a mensaxe do refrán, ou que a expresión que destacou na cobra II lle lembrase algo, ou talvez quixese marcar esta copia do retrouso, se a cotexaba co antecedente e se este lle presentaba algunha dificultade.⁴⁶

Outra discreta manciña deseñada no f. 104^r, na marxe dereita da col. *b*, parece dirixirse cara ao refrán da cantiga B470, talvez porque este verso consiste na repetición da mesma palabra (*penado, penado*). Quitando a apostila *Discor* que se le na marxe inferior do folio, baixo a col. *b*, non hai outras anotacións a esta cantiga. É sorprendente, no entanto, que tratándose dun refrán o verso salientado, Colocci non escribise a nota *tornel* nin fixese, en ningunha das cobras, o recorrente ángulo que utilizaba para destacar o inicio do refrán dentro das composicións.

En certas cantigas, a man aplícase a varios versos de maneira máis evidente, grazas a que Colocci os destacou mediante un trazo vertical complementario. Posiblemente, a marca deriva da expresividade e/ou mensaxe destes versos que captaron o interese do italiano. Así debeu suceder no f. 45^v, pois na marxe esquerda da col. *a* aparece unha pequena man co dedo sinalando para os dous primeiros versos da cantiga B181, remarcados mediante un trazo vertical: *En que grave dia, senhor, / que me vos Deus fez veer*. No f. 133^v, na marxe esquerda da col. *a* hai unha manciña que dirixe o seu índice cara a dous versos da cantiga B606, identificados mediante un trazo vertical: *e de tal amor, amo máis de cento / e non amo ña de que me contento*. Na col. *b* do f. 213^r, encóntrase unha manciña que sinala para os dous últimos versos da cobra I de B985, individualizados grazas a un trazo vertical;⁴⁷ probablemente, estes versos captarían o interese do humanista pola referencia ao monarca Fernando III:

46 No códice vaticano, V162 reproduce un erro de copia primeiro verso de refrán das tres cobras, *ao no quero guarir*, erro que podería derivar dunha mala acción do copista de V talvez condicionada pola dificultade do manuscrito modelo.

47 Aínda, neste texto, Colocci resaltou *temer* e *amar* no v. 4 da cobra I (e apuntou na marxe superior *temer et amar*), e *Sevilha* no v. 3 da cobra III (que tamén aparece como nota na marxe inferior).

Rei don Fernando, bon Rei que conquis / terra de mouros ben de mar a mar. A razón do debuxo neste f. 213^r, pode servir para explicar tamén a presenza dunha discreta manciña no folio seguinte (f. 213^v, col. *b*), pois xunto á cantiga B986, *Quen ben se soub'acompanhar*, Colocci deseñou a marca dirixida cara ao v. 5 da cobra I (*Rei don Fernando tan de prez*), onde aparece destacado o nome do monarca.⁴⁸ No f. 230^r, na marxe esquerda da col. *a*, hai unha man que sinala para a finda da composición B1086, remarcada mediante un trazo vertical: *E se vos proguer o que vos direi / e, pois morrer, ja máis non morrerei*; na marxe superior do folio, o humanista traduce e glosa o segundo verso desta finda: *far questo et poi morir et non morir giamai* e continúa *ego. depoi morir per non morir giamai*.

Hai outra cantiga en que o debuxo se sitúa próxima aos versos, pero non existen marcas que os individualicen. Concretamente, isto acontece no f. 137^r, na marxe dereita da col. *b*, onde hai unha manciña dirixida cara ao primeiro verso de B624, *Do que ben serve, sempr'oi dizer*.⁴⁹

Por último, un caso excepcional ofrécese no f. 103^r, xa que hai unha man pintada moi na marxe inferior da col. *b*. Ao carón do sinal, aparece unha anotación moi deteriorada polo recorte e desgaste do folio, complicando enormemente a súa lectura.⁵⁰ En función da situación que ocupa a marca, talvez foi deseñada en relación ao texto B467, dado que parece sinalar para el. Este cantar atribúese ao rei don Alfonso X e ten a particularidade de ser unha cantiga de loor a Santa María. Probablemente, a presenza desta peza, coas súas particularidades métrico-rimáticas, non lle pasaría

48 Ademais desta expresión, subliñou outras no interior do texto: *companion* no v. 3 e *de mar a mar* no v. 7 da cobra I, e *mais non disse de non* no v. 3 da cobra II. Aínda que tanto neste texto como no anterior hai diversas palabras destacadas, parece claro que serían as referencias ao rei as que explican a presenza da marca.

49 Sobre o sinal aparece a anotación colocciana *congedo*, anunciando a presenza dunha finda, pero é improbable que a man se relacione con esta nota, xa que de asociarse a finda encontrañase á beira da tornada (como acontece en B1086).

50 Lamentablemente, pois esta anotación podería esclarecer o motivo polo que Colocci pintou a man neste folio.

despercibida a Colocci; por isto, a cantiga complementábase de varias apostilas (*sel dis*,⁵¹ *tornel*, *nota la rima*), ademais dunha rúbrica atributiva escrita polo humanista na marxe dereita da col. *b* (*el-Rei don Affonso de Castela e de Leon*).

3. A MANCIÑA NA TAVOLA COLOCCIANA

Antes de concluír, merece a pena atender brevemente á única presenza da man no interior da lista de *Autori Portoghesi*. A marca, que se encontra no f. 301^r, sinala cara ao nome *Don Affonso Sanchez filho de Rey don Denis* e, ao outro lado da manciña, Colocci escribiu *Afons.4*. A explicación sobre a confusión entre os dous fillos de don Dinis deuna xa adecuadamente E. Gonçalves (1976).⁵² Pode ser que a finalidade da marca neste contexto fose principalmente a de incidir en que este *don Afonso* era o *fillo do Rei don Dinis*, que sen dúbida foi a información que levou a Colocci a concluír, erroneamente, que este individuo era Afonso IV.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Mediante o percorrido polos folios do cancionero *B*, comprobamos que a función principal da manciña foi, esencialmente, a de incidir nos contidos dun texto ou dunha parte del.

Acompañando as diferentes rúbricas, Colocci empregaría o signo para destacar o nome dun autor ou outras referencias onomásticas. Tamén para remarcar a presenza dunha expresión determinada, que frecuentemente anotou e/ou subliñou; ás veces, son formas ás que prestou atención noutras partes do cancionero. Tamén se serviría

51 «L'inizio della canzone del Petrarca «S'i'l dissi mai, ch'i' vegna in odio a quella» è utilizzato continuamente (abbreviato in «sel dissi») pero indicare un tipo di struttura ritmica molto comune presso i poeti portoghesi» (Bertolucci 1976: 201).

52 «Postilla storico-letteraria che identifica Dom Afonso Sanchez, figlio bastardo di Don Denis, con Don Afonso IV, figlio anch'egli del Re trovatore. [...] L'errore storico-letterario commesso dall'umanista confondendo Afonso Sanchez con il re Afonso IV e attribuendo a questo doti poetiche che la tradizione manoscritta dei canzonieri portoghesi non documenta, trova riscontro in T. Braga (cf. *Cancioneiro portuguez da Vaticana* cit., p. LXVIII), ma è già denunciato da C. Michaëlis, in *Cancioneiro da Ajuda*, II, pp. 25, 46 e 275, n. 4» (Gonçalves 1976: 437).

da singular marca para chamar a atención sobre a totalidade dunha rúbrica. Naqueles contextos en que a manciña pode entenderse motivada pola información atributiva que contén unha *razo*, vemos que, se Colocciolveu copiar o nome do trobador; a atribución aparece escrita frecuentemente entre a prosa e a cantiga ou nunha marxe do folio, pero nunca nunha posición que poida dar lugar a equívocos na asignación das cantigas.

Cando Colocci pintou unha man co dedo que sinala cara a unha cantiga, semella que o faría para destacar unha frase ou palabra concreta que sería do seu interese; moitas veces, estas expresións recoñécense por apareceren subliñadas no interior dos cantares. Noutras ocasións, o que chamaría a atención do humanista sería a mesaxe ou a expresividade dos versos, que con frecuencia son recoñecibles pola presenza dun trazo vertical complementario e/ou por comentarios marxinais do humanista.

Aínda que textos en prosa ou verso, manciñas e anotacións marxinais poidan verse en estreita relación, non encontramos ningún contexto en que a man sirva para emendar a disposición dunha cantiga ou dunha rúbrica, como se estimou para a marca que acompaña a atribución *Pero Velho de Taveiros*; en todos os casos, a función única que parece desenvolver o signo é a de incidir nunha expresión ou contido que captou o interese de Colocci.

Así pois, a función que lle asignou a crítica á manciña do f. 35^v non parece moi plausible. Mais, paralelamente, para responder ao problema da «correcta situación» da rúbrica atributiva do f. 35^v, aínda podemos preguntarnos cal sería o proceder do humanista no cancionero *B*, cando detectase que unha atribución estaba mal disposta. Sábese que Colocci e o copista *a* son os únicos responsables da transcripción dos nomes dos autores no manuscrito e, nesta tarefa, —confiamos— serían bastante coidadosos. Porén, nun percorrido polos folios do códice, puidemos localizar algúns exemplos de erros deste tipo detectados por Colocci e corrixidos mediante o riscado e a reescritura

da rúbrica noutro lugar.⁵³ En vista disto, parece máis lóxico conxecturar que Colocci procedese da mesma maneira coa rúbrica do f. 35^v, se esta estivese mal emprazada.

En conclusión, tendo en consideración o valor que adquire a manciña nos contextos observados e contando con cal parece ser o proceder do humanista coas rúbricas «descolocadas», a hipótese de J.-M. d’Heur sobre a función da marca no f. 35^v parécenos pouco aceptable. Desde o noso punto de vista, hai razóns diversas que poden explicar a presenza da man no f. 35^v con función «remarcadora»: lembraremos que a B142 é a primeira mostra do xénero tenzón no cancionero B e, aínda que no interior da *razo* non se fai referencia ao xénero (que, como puidemos ver, foi algo que o humanista salientou noutras ocasións), sería a primeira vez que Colocci encontrase unha rúbrica explicativa que atribuíu unha cantiga a dous autores; para máis, dise que estes dous trobadores son irmáns e ofrécese unha excepcional información explicativa acerca do contexto de produción. Algún(s) destes factores ou o seu conxunto puido ser razón da sinalización da prosa.

Estando esta manciña destinada a chamar a atención sobre a *razo*, entendemos que a autoría de *Pero Velho de Taveiroos* recae sobre a serie de cantigas B140-B142. A asignación deste ciclo viría parcialmente corroborada pola *Tavola Colocciana*, en que a Pero Velho se lle outorga o número 140. Tamén encontra algún apoio na inclusión da *tenzón* no interior da serie do trobador que abre o diálogo, Pero Velho, como autor que ten un ciclo propio asignado na tradición.⁵⁴

53 Así, en certas ocasións, *a* transcribiu por equivocación o nome do trobador intercalado entre as dúas cobras dunha cantiga e Colocci solucionouno riscándoo e reescribíndoo sobre o *incipit* do texto. Acontece co nome de Juião Bolseiro en B1176, f. 251^r; con Joan Baveca en B1221, f. 259^v col. a, en B1231, no f. 261^v col. b; con Martin de Padrozelos en B1241, no f. 263^v col. a; con Joan Vaasquiz en B1545, no f. 323^r. Aínda, sen reescribir o nome do autor sobre o texto, riscou Vasco Perez Parda no interior de B1509, no f. 316^r col. a. Talvez máis paradigmática aínda é a rectificación sobre B1605, no f. 339^v, pois aparece riscada a que podería ser unha rúbrica escrita da súa man.

54 Lembraremos que, en xeral, as tenzóns se transmiten no interior do ciclo de cantigas atribuído ao trobador que inicia o debate. Véxase ademais a nota 14.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARBOR ALDEA, Mariña (2009), «Un códice de historia material compleja: el *Cancioneiro da Ajuda*», *Revista de Literatura Medieval*, 21, pp. 77-124.
- BERTOLUCCI, Valeria (1966), «Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi», *Annali dell'Istituto Orientale de Napoli. Sezione Romana*, 8, pp. 13-30.
- BERTOLUCCI, Valeria (1972), «Note linguistiche e letterarie di Angelo Colocci in margine ai canzonieri portoghesi», en *Atti del convegno di studi su Angelo Colocci. Jesi, 13-14 settembre 1969, Palazzo della Signoria, Jesi, Amministrazione Comunale*, pp. 197-203.
- BREA, Mercedes (1997), «Las Anotaciones de Angelo Colocci en el Cancionero de la Biblioteca Vaticana», *Revista de Filología Románica*, 1/14, pp. 515-519.
- BREA, Mercedes (1999a), «De las vidas y razos a las rúbricas explicativas», *Estudios Románicos*, 11, pp. 35-50.
- BREA, Mercedes (1999b), «Cantar et cantiga idem est», en *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*, 2, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 93-108.
- BREA, Mercedes (2009), «Vós que soedes en corte morar, un caso singular», en *Pola melhor dona de quantas fez nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, coord. Mercedes Brea, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 97-113.
- BREA, Mercedes, & Francisco FERNÁNDEZ CAMPO (1993), «Notas lingüísticas de A. Colocci no Cancioneiro galego-portugués B», en *XX^e Congès International de Linguistique et Philologie Romanes: Université de Zurich (6-11 de avril 1992). La poésie lyrique romane (XII^e et XIII^e siècles)*, ed. G. Straka, Tübingen, Francke Verlag, t. 5/7, pp. 41-56.
- BREA, Mercedes (coord.) (2004), *O Cancioneiro da Ajuda cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.
- BREA, Mercedes (coord.) (2005), *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991 (1982), Lisboa,

- Biblioteca Nacional, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)* (1973), Lisboa, Centro de Estudos Filológicos-Instituto de Alta Cultura.
- Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda. Apresentação, Estudos e Índices* (1994), Lisboa, Edições Távola Redonda, Instituto Português do Património arquitectónico e Arqueológico, Biblioteca da Ajuda.
- Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* [<http://cantigas.fcsh.unl.pt>].
- CARREGAL, A. A. Domínguez (2008), «Análise de algumas das notas lingüísticas de Angelo Colocci aos cancioneros galego-portugueses *B* e *V*», *Diacronia. Cadernos do CNLF*, 34, vol. 9/5, pp. 34-40.
- D'HEUR, Jean-Marie (1974), «Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais. Contribution à la *Bibliographie Générale* et au *Corpus* des troubadours», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 8, pp. 3-100.
- D'HEUR, Jean-Marie (1975), *Recherches internes sur la lyrique amoureuses des troubadours galiciens-portugais (XIII^e-XIV^e siècles). Contribution à l'étude du «corpus des troubadours*, Liège, Université de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres.
- D'HEUR, Jean-Marie (1984), «Sur la généalogie des chansonniers portugais d'Ange Colocci», *Boletim de Filologia*, 29/1-4, pp. 23-34.
- FERRARI, Anna (1979), «Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 14, pp. 27-142.
- FERRARI, Anna (1993a), «Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)», en *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 119-123.
- FERRARI, Anna (1993b), «Cancioneiro da Biblioteca Vaticana», en *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 123-126.
- FERRARI, Anna (2010), «Perché non possiamo non dirci eterotopici ed eternomici», en M. Arbor e A. F. Guiadanes (eds.), *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 103-113.
- GONÇALVES, Elsa (1976), «La Tavola Colocciana. *Autori Portughesi*», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 10, pp. 387-448.
- GONÇALVES, Elsa (1993), «Tradição manuscrita da poesia lírica», en *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 627-632.

- GONÇALVES, Elsa (1994), «O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneros trovadorescos galego-portugueses», en *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas. Universidade de Santiago de Compostela, 1989*, A Coruña, pp. 979-990.
- GONÇALVES, Elsa (2007), «Sobre a tradición manuscrita da lírica galego-portuguesa: conxecturas e contrariedades», *eHumanista*, 8, pp. 1-27.
- GONZÁLEZ, Déborah (2012), «As *tenso*s de Paai Soares de Taveiros. Edición e estudo de B142 e B144», *Verba*, 39, pp. 245-272.
- LAGARES, Xoán Carlos (2000), *E por esto fez este cantar. Sobre as rúbricas explicativas dos cancioneros profanos galego-portugueses*, Laiovento, Santiago de Compostela.
- LANCIANI, Giulia (1995), «Per una tipologia della tenzone galego-portoghese», en *Medioevo y Literatura, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*, 1, ed. Juan Paredes, Granada, Universidad, Servicio de Publicaciones, pp. 117-130.
- LANCIANI, Giulia (2010), «Os trovadores perdidos: perdidos?», en *In Marsupii Peregrinorum. Circulación de textos e imáxenes arredor del camino de Santiago en la Edad Media*, ed. Esther Corral, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, pp. 355-364.
- LANCIANI, Giulia, & Giuseppe TAVANI (1995), *As Cantigas de Escarnio*, Vigo, Xerais.
- LORENZO GRADÍN, Pilar (2002), «Géneros y rúbricas en los cancioneros gallego-portugueses», en *Homenaje a Luis Quirante. Cuadernos de Filología. Anejo L*, 2, ed. Rafael Beltrán, Marta Haro, Josep Lluís Sirera e Antoni Tordera, Valencia, Universitat de València, pp. 625-636.
- LORENZO GRADÍN, Pilar (2003), «Las *razos* gallego-portuguesas», *Romania*, 121/1-2, pp. 99-132.
- MedDB: Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa [<http://www.cirp.es>].
- MICHAËLIS, Carolina (1990), *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e commentada*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2 vols. [reimpr. da ed. Halle A. S., Max Niemeyer, 1904].
- MIRANDA, José Carlos Ribeiro (2010), «*Cantar ou cantiga?* Sobre a designação genérica da poesía galego-portuguesa», en *Estudos de vocabulario trovadoresco*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro, Secretaría Xeral de Política Lingüística, pp. 161-179.
- MONACI, Ernesto (1875), *Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle, Max Niemeyer Editore.

- OLIVEIRA, António Resende de (1994), *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri.
- RAMOS, Maria Ana (2008), *O Cancioneiro da Ajuda: Confecção e escrita*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2 vols. [Tese de doutoramento, <<http://repositorio.ul.pt/>>].
- SILVA, Manuel Alvaro Ferreira da (1993), *A Tenção galego-portuguesa: estudo de um género e edição dos textos*, Lisboa [Tese de mestrado inédita].
- SOUTO, José Antonio (2012), *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Niteroi, Editora da Universidade Federal Fluminense.
- TAVANI, Giuseppe (1967), «La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese», *Cultura Neolatina*, 27, pp. 41-94.
- TAVANI, Giuseppe (1988), *Ensaíos portugueses. Filologia e Linguística*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- TAVANI, Giuseppe (1993), «Pero Velho de Taveirós», en *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, p. 552.
- TAVANI, Giuseppe (ed.) (1999a), *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa, introdução, edição crítica e fac-símile*, Lisboa, Colibri.
- TAVANI, Giuseppe (1999b), «Ancora sulla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese (quarta e ultima puntata)», *Rassegna Iberistica*, 65, pp. 3-12.
- TAVANI, Giuseppe (2002), *Tra Galizia e Provenza: Saggi sulla poesia medievale galego-portoghese*, Roma, Carocci.
- VALLÍN, Gema (1996), *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós, estudio histórico y edición*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.
- VIEIRA, Y. Frateschi (1999), *En Cas dona Maior. Os trovadores e a corte senhorial galega no século XIII*, Laiovento, Santiago de Compostela.

RESUMO

Case todas as anotacións de A. Colocci no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional 10991 (B)* teñen sido estudadas e valoradas polos investigadores da lírica galego-portuguesa, con frecuencia procurando respostas a diferentes problemas. No f. 35v, encóntrase o debuxo dunha manciña que sinala cara á singular *razo* que introduce a primeira tenzón no cancionero *B*, *Vi eu donas encelado (B142)*, dos irmáns Pero Velho de Taveirós e Paai Soarez de Taveirós. A partir da situación desta marca colocciana, deseñada entre a rúbrica atributiva *Pero Velho de Taverroos* (na col. *a*) e a *razo* (na col. *b*), J.-M. d'Heur entendeu que o sinal estaba destinado a corrixir a disposición da rúbrica atributiva, pasando a asignar *B140 (Par Deus, dona Maria, mia senhor ben talhada)* e *B141 (Quand'ora for a mia senhor veer)* ao trovador que ten a súa obra nos folios anteriores do cancionero *B*, isto é, Nun'Eanes Cerzeo. A dúbida na autoría destas dúas cantigas callou en estudos posteriores, pero en ningún caso conduciu a unha análise dos contextos de aparición e da función da manciña colocciana no interior do cancionero. Con intención de reavaliar a cuestión, o noso traballo derivará no exame desta singular marca.

CLAVES: Lírica galego-portuguesa, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional 10991 (B)*, rúbricas, apostilas coloccianas, Pero Velho de Taveirós, tenzón.

ABSTRACT

Almost all notes of A. Colocci in the *Cancioneiro da Biblioteca Nacional 10991 (B)* have been studied and evaluated by the researchers of Galician-Portuguese Lyric, who often was looking for answers to different problems. In the f. 35v, a sketch of a hand points to the singular *razo* that introduces the first *tenzón* in *B*, *Vi eu donas*

encelado (B142), by the brothers Pero Velho de Taveirós and Paai Soarez de Taveirós. This hand is located between the attributive rubric Pero Velho de Taveirós (col. *a*) and the *razo* (col. *b*). So J.-M. D’Heur understood that the signal was used for relocate the attributive rubric; consequently, B140 (*Par Deus, dona Maria, mia senhor ben talhada*) and B141 (*Quand’ora for a mia senhor veer*) would belong to the precedent troubadour in B, Nun’Eanes Cerzeo. This doubt about the authorship has appeared in subsequent studies, but it never has driven to an analyze of the contextual occurrence and the fonction of the Colocci’s sketch inside B. With the intention of reappraising this problem, our work drives to the exam of the sketch.

KEYWORDS: Galicien-Portuguese Lyric, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional 10991 (B)*, rubrics, Colocci’s notes, Pero Velho de Taveirós, tenzón.