

ANGELO COLOCCI E GLI STUDI ROMANZI

STUDI E TESTI

449

**ANGELO COLOCCI
E GLI STUDI ROMANZI**

a cura di

CORRADO BOLOGNA E MARCO BERNARDI

**CITTÀ DEL VATICANO
BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA
2008**

Descrizione bibliografica in www.vaticanlibrary.va

Stampato con il contributo dell'associazione
American Friends of the Vatican Library

Proprietà letteraria riservata

© Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008

ISBN 978-88-210-0842-9

SOMMARIO

C. BOLOGNA, M. BERNARDI, Il “punto” su Angelo Colocci	VII
I. La biblioteca colocciana (e altri modelli cinquecenteschi)	
C. BOLOGNA, La biblioteca di Angelo Colocci	1
M. BERNARDI, Per la ricostruzione della biblioteca colocciana: lo stato dei lavori	21
M. DANZI, La parte ispano-portoghese della biblioteca del Bembo (con una «postilla» colocciana)	85
M. MOTOLESE, Per lo scaffale di Castelvetro: un nuovo documento e una vecchia lista	107
II. I manoscritti, le postille	
M. BERNARDI, Intorno allo zibaldone colocciano <i>Vat. lat.</i> 4831	123
N. CANNATA, Il primo trattato cinquecentesco di storia poetica e linguistica: le <i>Annotationi sul vulgare ydioma</i> di Angelo Colocci (ms. <i>Vat. lat.</i> 4831)	169
C. F. BLANCO VALDÉS – A. M ^a . DOMÍNGUEZ FERRO, Il codice <i>Vat. lat.</i> 4823: il laboratorio colocciano	199
M. SPAMPINATO BERETTA, Il “caso” Cielo	211
S. BIANCHINI, Colocci legge «Rosa fresca aulentissima»	225
M. BREA, De los <i>lemosini</i> a los <i>siculi</i> , Dante y Petrarca	245
F. COSTANTINI, Il <i>Libro Reale</i> , Colocci e il Canzoniere Laurenziano	267
G. TAVANI, Le postille di collazione nel canzoniere portoghese della Vaticana (<i>Vat. lat.</i> 4803)	307
G. PÉREZ BARCALA, Angelo Colocci y la rima románica: aspectos estructurales (análisis de algunas apostillas coloccianas)	315
E. FIDALGO FRANCISCO, Apuntes para una <i>Vida</i> de Alfonso X en un códice de Colocci (<i>Vat. lat.</i> 4817)	363
E. CORRAL DÍAZ, Las notas coloccianas en el cancionero profano de Alfonso X	387
P. LORENZO GRADÍN, Colocci, los <i>lais de Bretanha</i> y las rúbricas explicativas en <i>B</i> y <i>V</i>	405
F. FERNÁNDEZ CAMPO, Apostillas petrarquescas de Colocci: nuevas posibilidades de lectura	431
III. La poesia, i poeti	
C. PULSONI, Il <i>De Vulgari Eloquentia</i> tra Colocci e Bembo	449
A. ROSSI, Il Serafino di Angelo Colocci	473

C. VECCE, Sannazaro e Colocci	487
U. SCHLEGELMILCH, <i>Carmina de ruinis</i> : Pomponio Leto, Angelo Coloc- ci e la poesia antiquaria di Roma tra '400 e '500	497
Indice dei nomi	515
Indice dei manoscritti e degli stampati antichi	539

GERARDO PÉREZ BARCALA

ANGELO COLOCCI Y LA RIMA ROMÁNICA:
ASPECTOS ESTRUCTURALES
(ANÁLISIS DE ALGUNAS APOSTILLAS COLOCCIANAS)

A Mercedes Brea, por animarme y ayudarme
a seguir explorando el universo colocciano

1. *Introducción*

Cualquiera que sea el enfoque adoptado, todos cuantos se han acercado a los intereses filológicos de Angelo Colocci se han visto en la necesidad de informar sobre la orientación romanística de los estudios del humanista, concluyendo con el aserto de que Colocci fue — citando a Valeria Bertolucci — «il più romanista degli umanisti»¹. Coleccionista de códices diversos, el iesino los utilizaba como instrumento de trabajo en los que anotaba las más variadas cuestiones, destacando con frecuencia las semejanzas y diferencias entre lenguas y literaturas diversas, aunque el fin primordial de sus anotaciones fuese el de conferir autoridad a la lengua de Petrarca, figura de capital importancia en los estudios filológicos del Cinquecento italiano (centrados, como se recordará, en la *questione della lingua*). Por todas estas razones, y aunque las contribuciones parciales sobre Angelo Colocci arrojen una luz nada despreciable, para ahondar en los conocimientos filológicos del humanista se hace necesario adoptar una metodología de trabajo próxima a la de aquél.

¹ Cfr. V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *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 1972, pp. 197-203, p. 197. No podemos dejar de traer a colación en este punto las siguientes palabras de A. FERRARI, *Le chansonnier et son double*, en *Lyrique romane médiévale: La tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*, édités par M. TYSENS, Liège 1991, pp. 303-327, p. 304: «avant de Raynouard, Diez ou Meyer-Lübke, Colocci nous a donné une première ébauche très rudimentaire de grammaire comparée des langues romanes, constituée par l'ensemble des notes grammaticales qu'il a éparpillées dans les marges de nombre de chansonniers lyriques romans, ainsi que la mise en évidence d'artifices métriques que Frank, dans son répertoire, n'a pas mieux analysés que lui».

Que ésta se aplique particularmente a la rima no es baladí, ya que éste fue uno de los aspectos que más llamaron la atención del humanista, a juzgar por el abultado número de anotaciones que le dedicó. Además de las notas incluidas en el *Vat. lat.* 3450 (ff. 90r-105r), el misceláneo y heterogéneo *Vat. lat.* 4817 reúne sobre el particular un buen número de observaciones. El estudio de éstas ha revelado que Colocci proyectaba la elaboración de un tratado formado por dos libros (en los que se proponía estudiar la historia de la rima en la Antigüedad y en la himnología cristiana) y que el humanista localiza ya en la poesía clásica ciertos procedimientos que serán característicos de la poesía escrita en lengua vulgar².

Son, por otro lado, cuantiosas las anotaciones coloccianas referidas a la rima de los textos romances, de cuya conservación fue responsable en buena medida el iesino. No es casual la atención prestada por el humanista a la rima, pues ésta constituye (junto con el cómputo silábico de los versos, cuestión también cara a Colocci) una innovación romance de tanta importancia que Samy Lattès clausuraba el célebre congreso de Iesi con la afirmación de que «il Colocci cercava nella poesia medievale l'origine della rima romanza»³. Ante la escasez de estudios dedicados a las anotaciones coloccianas relativas a la rima de los textos romances y dado el creciente interés que en ciertos ámbitos se observa por las apostillas del humanista, el presente trabajo se centra precisamente en ellas, con el fin inmediato de sistematizar los aspectos que más llamaron la atención del iesino en relación con este asunto y de trazar algunas de las líneas esenciales de un hipotético tratado al que estas apostillas, como sucede con tantas otras, estarían probablemente destinadas. Que éste pudo haber sido el fin de los apuntes coloccianos es una opinión generalizada entre la crítica especializada, que encuentra apoyo en el agónico lamento del humanista poco antes de su muerte:

io pensavo che gli studi miei, la gloria mia che nasceria dagli studi e lettere fosse l'ultimo riposo mio ed io morirò che non si vedrà cosa alcuna di me⁴.

² Cfr. S. DEBENEDETTI [1911], *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento e Tre secoli di studi provenzali*, edición riveduta con integrazioni inedite a cura e con postfazione di C. SEGRE, Padova 1995, pp. 196-199 y, sobre todo, R. AVESANI, *Appunti del Colocci sulla poesia mediolatina*, en *Atti del Convegno* cit., pp. 109-132.

³ Cfr. S. LATTÈS, *Studi letterari e filologici di Angelo Colocci*, en *Atti del Convegno* cit., pp. 243-255, p. 243.

⁴ *Ibid.*, p. 254.

1.1. Angelo Colocci y la lírica románica

Los textos románicos para los que Angelo Colocci escribió anotaciones marginales referidas a la rima son los incluidos en los cancioneros que formaban parte de su biblioteca. Adquirida tras su muerte, en 1549, por la Biblioteca Vaticana⁵, se sabe que entre sus fondos figuraban códices pertenecientes a tres tradiciones líricas de prestigio: la provenzal, la gallego-portuguesa y, por supuesto, la italiana. A partir de esos cancioneros Colocci desplegó una intensa actividad filológica que se traduce en la elaboración de copias, en una profunda labor de cotejo con otros manuscritos y, para lo que aquí interesa, en un proceso de anotación de gran envergadura sobre los más variados aspectos. Notas relativas a la rima se localizan en los siguientes códices románicos de la biblioteca colocciana:

a) el cancionero provenzal *M* (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. franç. 12474, olim *Vat. lat.* 3794), comprado, no sin cierto escándalo, por Colocci a la viuda de su anterior propietario, el poeta catalán Benedetto Gareth (más conocido como Cariteo), en 1515, poco después de la muerte de éste, en 1514⁶. Para la lectura de las apostillas de este códice⁷ resulta de gran utilidad el *descriptus g¹* (ms. *Vat. lat.* 3205)⁸, ya que en

⁵ Además del trabajo de M. BERNARDI, *Per la ricostruzione della biblioteca colocciana: lo stato dei lavori*, incluido en este mismo volumen, véanse para la cuestión S. LATTES, *Recherches sur la bibliothèque d'Angelo Colocci*, en *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire publiées par l'École Française de Rome* 48 (1931), pp. 308-344; R. BIANCHI, *Per la biblioteca di Angelo Colocci*, en *Rinascimento* 30 (1990), pp. 271-282.

⁶ Del interés de Colocci por la adquisición de este y otros ejemplares de la lírica provenzal da buena cuenta el clásico estudio de DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali* cit., en el que se recoge (pp. 129-301) la carta enviada por Pietro Summonte a Colocci en 1515, de innegable utilidad para reconstruir todo el proceso.

⁷ DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali* cit., p. 72, nt. 50, identifica, además de la de Colocci, otras dos manos en las apostillas del cancionero. M. CARERI, *Bartolomeo Casassaglia e il canzoniere provenzale M*, en *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno (Università degli studi di Messina, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 Dicembre 1991)*, a cura di S. GUIDA e F. LATELLA, Messina 1993, II, pp. 743-752, cree posible que algunas de las notas del códice sean de Cariteo y otras de su sobrino Casassaglia.

⁸ *g¹* fue «collazonato di persona dal Colocci su M» y «risalirà al più tardi al 1548-49 (anno, quest'ultimo, di morte dell'umanista)». Cfr. C. BOLOGNA, *Sull'utilità di alcuni descritti umanistici di lirica volgare antica*, en *La Filologia Romanza e i codici* cit., II, pp. 531-587, p. 546. Además, el Marqués de Montesarchio encargaría probablemente a Summonte la elaboración de otra copia, *g²* (Bologna, Bibl. Univ., cód. 1290), incompleta, según opina CARERI, *Bartolomeo Casassaglia* cit., pp. 746-747.

éste fueron copiadas de manera ordenada y mucho más legible las anotaciones de Colocci en *M*⁹.

b) el cancionero gallego-portugués *B* (Lisboa, Biblioteca Nacional, Cód. 10991) que, junto con el *Vat. lat.* 4803¹⁰, es depositario de la mayor parte del *corpus* gallego-portugués¹¹. Ambas antologías poéticas fueron copiadas por orden de Colocci, en torno a los años 1525-1526, a partir del *Libro de portughesi* que António Ribeiro («quel da Ribera»), embajador de Portugal en el Vaticano al servicio de Clemente VII, le habría prestado a Lattanzio Tolomei, conocido de Colocci¹².

c) el cancionero italiano identificado como *V*, es decir, el llamado *Libro de varie romanze volgare* (*Vat. lat.* 3793)¹³, adquirido por Colocci en

⁹ Las notas coloccianas de *M* fueron copiadas en *g*^l por Fulvio Orsini. Así lo indicó ya S. DEBENEDETTI, *Intorno ad alcune postille di Angelo Colocci*, en ID., *Studi Filologici*, Milano 1986, pp. 169-208, especialmente pp. 169-171, trabajo recogido previamente en *Zeitschrift für romanische Philologie* 28 (1904), pp. 56-93. La teoría, retomada después por el estudioso en *Gli studi provenzali* cit., p. 111, es aceptada por la crítica especializada: cfr. FERRARI, *Le chansonnier et son double* cit., p. 318; CARERI, *Bartolomeo Casassaglia* cit., p. 747; C. BOLOGNA, *La copia colocciana del Canzoniere Vaticano (Vat. lat. 4823)*, en *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, IV: *Studi Critici*, a cura di L. LEONARDI, Firenze 2001, pp. 105-152, concretamente p. 107, nt. 12.

¹⁰ Este cancionero no se ha tenido en cuenta en este momento, al no contener notas relacionadas con la rima. Para las escasas apostillas de Colocci en este códice, cfr. M. BREA, *Las anotaciones de Angelo Colocci en el Cancionero de la Biblioteca Vaticana*, en *Revista de Filología Románica* 14 (1997), pp. 515-519.

¹¹ Cfr., entre otros, J. L. COUCEIRO, I. GONZÁLEZ, *Un uomo non volgare*, en *El Renacimiento italiano. Actas del II Congreso Nacional de Italianistas* (Murcia, 1984), Salamanca 1986, pp. 67-75.

¹² Es la opinión de E. GONÇALVES, *Quel da Ribera*, en *Cultura Neolatina* 44 (1984), pp. 219-224; EAD., s.v. *Colocci, Angelo*, en *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, organização e coordenação de G. LANCIANI e G. TAVANI, Lisboa 1993, pp. 163-166. La derivación de los dos códices de un mismo ejemplar es también contemplada por A. 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)*, en *Arquivos do Centro Cultural Português* 14 (1979), pp. 27-142, concretamente p. 80, y J. M. D'HEUR, *Sur la généalogie des chansonniers portugais d'Ange Colocci*, en *Boletim de Filologia* 39 (1984), pp. 23-34. Cfr., en cambio, la opinión de G. TAVANI, para quien *B* y la copia vaticana proceden de fuentes distintas, idea defendida en reiteradas ocasiones por el filólogo italiano, que ha vuelto sobre el asunto en el estudio *Le postille di collazione nel canzoniere portoghese della Vaticana (Vat. lat. 4803)*, recogido en este mismo volumen.

¹³ Fue DEBENEDETTI, *Intorno ad alcune postille* cit., principalmente pp. 171-172, quien reivindicó la autoría de Angelo Colocci para las anotaciones de este cancionero, que otros estudiosos habían atribuido a Bembo. Cfr. también C. BOLOGNA, *Bembo e i poeti italiani del Duecento*, en *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo (Gargnano del Garda, 4-7 ottobre 2000)*, a cura di S. MORGANA, M. PIOTTI, M. PRADA, Milano 2001 (Quaderni di Acme 46), pp. 95-122, especialmente p. 99.

fecha incierta¹⁴, pero, en cualquier caso, con anterioridad a 1525, ya que en torno a ese año se llevaría a cabo, según Corrado Bologna, la confección de la “copia” de ese códice, conocida como *V^a* (*Vat. lat.* 4823)¹⁵. En este último, «alla tradizione esclusivamente prestilnovistica rappresentata dal Vaticano viene congiunta dal Colocci, [...], oltre ad altri autori, la poesia dei due grandi stilnovisti del *De vulgari*, Dante e Cino»¹⁶, lo que, unido a otros indicios codicológicos, lleva a Bologna a suponer que *V^a* no es exactamente un *descriptus* de *V* y que probablemente existió entre ambos una copia intermedia. La calidad de las anotaciones de Colocci en este cancionero es tan variada que trasluce unas inquietudes filológicas extraordinarias; en palabras de Bologna, «il codice *V^a*, fra quelli collociani, è il più ricco di note, varianti, integrazioni, appunti tecnici di ogni genere distribuiti su tutti margini»¹⁷.

d) Asimismo, se ha tenido en cuenta el códice *Vat. lat.* 4817, pues en él se reúnen apuntes varios de Angelo Colocci, algunos de los cuales señalan aspectos relativos a la rima de composiciones romances. Así, por ejemplo, se encuentran en él anotaciones que se refieren con seguridad a textos que forman parte del *Vat. lat.* 4796, en el que se recogen los textos de Arnaut Daniel y Folquet de Marselha traducidos al italiano por Bartolomeo Casassagia¹⁸. Tampoco faltan en él comentarios relativos a poe-

¹⁴ Para los propietarios de este monumento de la antigua lírica italiana en el Trecento, cfr. R. ANTONELLI, *Canzoniere Vaticano latino 3793*, en *Letteratura italiana. Le Opere*, direttore A. ASOR ROSA, Torino 1992, I: *Dalle Origini al Cinquecento*, pp. 27-44, concretamente pp. 28-29. Véase ahora ID., *Struttura materiale e disegno storiografico del Canzoniere Vaticano*, en *I canzonieri della lirica italiana delle origini* cit., IV: *Studi Critici*, pp. 3-23.

¹⁵ La elaboración de *V^a* podría fijarse «all'incirca nel decennio 1525-35», como apunta BOLOGNA, *La copia colocciana* cit., p. 105. En cualquier caso, el estudioso italiano establece el año 1544 como término *ante quem* para la confección del cancionero (cfr. *Ibid.*, p. 138, nt. 142).

¹⁶ Cfr. ANTONELLI, *Canzoniere Vaticano latino 3793* cit., p. 29.

¹⁷ Cfr. BOLOGNA, *La copia colocciana* cit., p. 108.

¹⁸ Investigadores como C. DE LOLLIS, *Ricerche intorno a canzonieri provenzali di eruditi italiani del sec. XVI*, en *Romania* 18 (1889), pp. 453-468, en particular, p. 462; DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali* cit., p. 125; o, más recientemente, E. CORRAL DÍAZ y F. FERNÁNDEZ CAMPO, *O ms. Vat. Lat. 4796 de Angelo Colocci: a sua historia e as suas apostilas*, en *Critica del testo* 3/II (2000), pp. 725-752, p. 731, suponen que el manuscrito que sirvió de base para esta traducción fue otra copia parcial del cancionero provenzal *M*. Con esta traducción el humanista trabajó insistentemente, como revelan las notas esparcidas por Colocci en sus márgenes (estudiadas por CORRAL DÍAZ, FERNÁNDEZ CAMPO, *O ms. Vat. Lat. 4796 de Angelo Colocci* cit., especialmente pp. 733-752) o el glosario provenzal-italiano, contenido en otro de sus manuscritos, el variado *Vat. lat.* 4817 (ff. 222r-269r), sobre el que puede consultarse el trabajo de M. BREA, F. FERNÁNDEZ CAMPO, *El vocabulario provenzal-italiano de Angelo Colocci*, en *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e di Filologia Romanza (Cen-*

mas de Petrarca; la producción del vate italiano era bien conocida por Colocci: su padre había copiado un manuscrito con el *Canzoniere* petrarquesco (*Vat. lat.* 4787), que probablemente cotejó con otro volumen que recogía la obra del italiano y que pertenecía a algún miembro de la familia Mazzatosta¹⁹.

2. Replicare rimantes

Las anotaciones coloccianas relativas a la rima del cancionero provenzal *M* fueron analizadas por Santorre Debenedetti²⁰. Este estudioso no había tomado en consideración el apunte colocciano «in ultimi uersi fa nome et uerbo» (*M*, f. 139v: Rb Or, *En aital rimeta prima — BdT* 389,26 —)²¹, cuya integración en el repertorio de apostillas relacionadas con la rima parece del todo pertinente. En efecto, la explicación del humanista se ocupa de un asunto que, si bien no afecta particularmente a la rima, tiene que ver con los procedimientos repetitivos que se producen en el vértice del verso, y más concretamente con el conocido como

tro di studi filologici e linguistici siciliani, Università di Palermo, 18-24 settembre 1995), a cura di G. RUFFINO, Tübingen 1998, IV, pp. 339-350.

¹⁹ Cfr. BOLOGNA, *Sull'utilità di alcuni descritti umanistici* cit., pp. 577-578.

²⁰ Cfr. DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali* cit., pp. 184-185.

²¹ Los *incipits* de los textos provenzales se reproducen a partir de la *Bibliographie der Troubadours* de A. PILLET – H. CARSTENS, New York 1968, reimpresión de la edición de Halle 1933, que se abreviará como *BdT*, obra a la que remiten también los códigos numéricos con que se identifican las composiciones. Los nombres de los *trobadors* son reproducidos de forma abreviada, tomando como referencia I. FRANK, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris 1966, 2 vols. Por su parte, los textos italianos, salvo indicaciones de otro tipo, se citan a partir de las *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini (CLPIO)*, a cura di D'A. S. AVALLE, Milano – Napoli 1992, 2 vols. Los textos se reproducen en la forma en que aparecen en esta obra, de la que se toman también las abreviaturas empleadas para referirse a los autores. Por último, los textos gallego-portugueses se citan a partir de *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievals con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, coordinado por M. BREA, 2 vols., Santiago de Compostela 1999 (1ª reimpresión); a esta obra (referida como *LPGP*) remiten los códigos numéricos con que se individualiza cada texto. Las abreviaturas utilizadas para identificar a los trovadores están tomadas de G. TAVANI, *Repertorio metrico della lirica gallego-portoghese*, Roma 1967. Las apostillas coloccianas se presentan desarrollando en cursiva las abreviaturas y señalando entre corchetes [] las integraciones; de las lecturas dudosas (aunque la lección pueda ser clara en los mss.) se da cuenta con un signo de interrogación, la marca <...> se reserva para los segmentos ilegibles y con / se constata el salto de línea en el texto de la anotación colocciana.

rimas derivadas²², que se produce cuando las palabras situadas en posición de rima en los versos «entretiennent une relation lexicale en principe déterminée par une forme spéciale de polyptéon»²³ (que afecta a todos los versos de la estrofa y no, como parece dar a entender la anotación, a los versos finales, a no ser que se entienda «in ultimi uersi» como ‘en la parte final de los versos’). Véase la cobla inicial:

En aital rimeta **prima**
 M'agradon lieu mot e **prim**
 Bastit ses regl'e ses linha,
 Pos mos volers s'i apila;
 E atozat ai mon linh
 Lai on ai cor que m' apil
 Per totz temps, e qi·n GRONDILHA
 No tem'auzir mon GRONDILH.²⁴

Integrar consideraciones sobre los rimantes en un estudio dedicado a la rima parece inevitable, y más todavía en una época como la medieval, ya que la selección de una serie de rimas por parte de un poeta llevaba pareja la elección de un material léxico²⁵ que la retórica explotaba dando

²² Al mismo aspecto remite la nota que acompaña a Rb Or, *Cars, dous e feinz del bederesc* (BdT 389,22): «il primo verso con l'ultimo de la stanza» (M, f. 140v). Cfr. DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali* cit., p. 184. Véase el texto en W. T. PATTISON (ed.), *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis 1979, nr. I. En el *descriptus g^l* (f. 88r), la apostilla fue, por error, reproducida junto al texto copiado precedentemente, Rb Or, *Brais, chans, quils, critz* (BdT 389, 20).

²³ Cfr. D. BILLY, *L'Architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier 1989, pp. 280-281. Para este procedimiento en la poesía provenzal, cfr. Las Leys d'Amors: *manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, publié par J. ANGLADE, New York – London 1971 (reimp. de l'ed. de Toulouse 1919-1920), t. II, pp. 112-114; FRANK, *Répertoire métrique* cit., II, pp. 61-62; BILLY, *L'Architecture lyrique médiévale* cit., pp. 193-195 y pp. 213-220; A. FERRARI, *Rima derivativa e critica testuale: Grimoart Gausmar*, Lanquan lo temps reuovelha (BdT 190,1), en *Cultura Neolatina* 51/3-4 (1991), pp. 121-206.

²⁴ Cfr. PATTISON (ed.), *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange* cit., nr. II.

²⁵ Cfr. R. ANTONELLI, *Tempo testuale e tempo rimico. Costruzione del testo e critica nella poesia rimata*, en *Critica del testo* 1/1 (1998), pp. 177-201 (en versión francesa se incluye también, bajo el título *Rimique et poésie*, en *Métriques du Moyen Age et de la Renaissance. Actes du colloque international du Centre d'Etudes Métriques* (1996), textes édités et présentés par D. BILLY, postface de M. DOMINICY, Paris 1999, pp. 1-13). Cfr. también ID., *Rimario scatagliniano*, en *La poesia di Franco Scataglini. Convegno di Studi* (Ancona 3-4 dicembre 1998), a cura di M. RAFFAELLI e F. SCARABICCHI, Ancona 2000 (Quaderni del Centro di Studi Franco Scataglini), pp. 23-34.

origen a figuras de la repetición altamente rentabilizadas. Que al humanista le resulte difícil estudiar la rima separadamente de los rimantes no es de extrañar, pues ambos ocupan un papel central en la composición del texto al originar estructuras particulares. Éste fue un aspecto tan destacado por Colocci en sus anotaciones que podría afirmarse que el iesino estudia la rima atendiendo fundamentalmente a su función estructurante, en tanto que la disposición de las rimas es decisiva a la hora de generar estructuras estróficas²⁶. Que Colocci preste atención a la rima desde esta perspectiva concuerda, por otro lado, con la naturaleza de unas apostillas que dibujan a un humanista siempre atento a las peculiaridades estructurales de los textos copiados en sus cancioneros, como se tendrá ocasión de comprobar en este trabajo.

Idéntica función estructurante percibe Colocci, como acaba de decirse, en ciertas disposiciones de los rimantes, de lo que se puede colegir que el humanista parece decantarse por un tratamiento conjunto de la rima y de los rimantes. En este sentido, resulta significativo que Colocci utilice el sustantivo *rima* para referirse no sólo a la identidad fónica final de dos o más versos²⁷, sino también a las palabras situadas en la posición final del verso. En efecto, utilizando el término *rima*, Colocci podría estar haciendo referencia a los rimantes en anotaciones como las que siguen:

«replicata rima» (*M*, f. 69r): Gl Adem, *El temps d'estiu, quan par la flors el broill* (*BdT* 167,58)

«fol 28 platz rima replicata» (*Vat. lat.* 4817, f. 273v): Fq Mars, *Us volers outra-cuidatz* (*BdT* 155,27)

²⁶ «La funzione strutturante della rima consiste nel fatto che la disposizione delle rime è uno degli elementi di maggiore rilievo nella costruzione di strutture strofiche. Le forme metriche strutturate si definiscono perciò indicando non solo la misura dei versi, e il modo in cui eventualmente varie misure si alterano, ma anche lo schema delle rime». Cfr. P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna 1994², p. 53. Sobre la importancia de la rima en la producción trovadoresca, véase BILLY, *L'Architecture lyrique médiévale* cit.; ID., *L'arte delle connessioni nei trovadores*, en D. BILLY, P. CANETTIERI, C. PULSONI, A. ROSSEL, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma 2003, pp. 11-111; E. FINAZZI-AGRÒ, *Rima*, en *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* cit., pp. 576-577.

²⁷ Además de ésta, Colocci emplea para referirse a la técnica de la rima las palabras *consonantia*, *desinentia* y *concordantia*. La utilización de sinónimos para aludir a la rima se detecta en algunos tratados de la época, como los de Antonio da Tempo, Dante o Trissino. Cfr. ANTONIO DA TEMPO, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, ed. R. ANDREWS, Bologna 1977; M. GIL ESTEVE y M. ROVIRA SOLER (eds.), *Dante Alighieri. De vulgari eloquentia. En torno a la lengua común*, Madrid 1997; G. TRISSINO, *La Poetica (1529)*, München 1969.

«Replica le rime sempre non equiuoce» (*V^a*, f. 131v): *Lo fino presgio avanzato* (CLPIO, V 129)

«Rime replicate asempio» (*V^a*, f. 150r): *GuAr, Ai dolze e gaia terra aretina* (CLPIO, V 159)

Las anotaciones reproducidas en segundo y último lugar, si se entienden como unitarias (y no como dos comentarios distintos) son sumamente explícitas al respecto, pues Colocci señala en ellas el término iterado, *platz* y *asempio* respectivamente. La apostilla con la que se destaca la repetición de *platz*, aunque se localiza en el *Vat. lat.* 4817, remite a un texto copiado en el f. 28 del códice *Vat. lat.* 4796, lugar en el que la palabra *platz* se reitera en la referida composición de Folquet de Marselha. De modo análogo, en la canción italiana *Ai dolze e gaia terra aretina*, Guittone d'Arezzo introduce el vocablo *asempro* al final de dos de sus versos.

Aunque las otras dos apostillas recogidas no indican el rimante al que afecta el proceso iterativo, es probable que deban interpretarse en la misma dirección. En la composición de Guilhem Ademar, a la que concierne la nota «replicata rima», las repeticiones son de tal clase que nos hallamos ante un texto con refrán. Sin embargo, la copia de la canción en *M* no habría permitido a Colocci percibir con claridad esta estructura: el copista omite los dos últimos versos de la segunda estrofa por ser idénticos a los de la primera (claro indicio de que constituían el estribillo), pero la omisión de la tercera cobla en el manuscrito no dejaba ver al humanista que el refrán variaba en cada pareja de estrofas²⁸. Sin embargo, éste había observado que el sintagma *douss'amia* se iteraba en todas las coblas del texto (y, de hecho, subraya todas sus ocurrencias y anota «Dolce mia» en el margen superior derecho del f. 68v), pues constituía el verso inicial del refrán, el único que se mantenía inalterable en todas las estrofas (pues, como se ha dicho, los dos versos restantes del estribillo se modifican en cada par de coblas²⁹). Sin embargo, la ubicación de la apostilla colocciana podría ser un indicio de que su objetivo era destacar la repetición de la que era objeto la palabra en rima del verso final de la última estrofa (junto al que Colocci escribe la nota), *be-*

²⁸ Véase el texto en K. ALMQUIST (ed.), *Poésies du troubadour Guilhem Adémar*, Stockholm 1951, n° I.

²⁹ El texto es incluido por Frank entre las escasas composiciones con refrán de la lírica provenzal, pese a no repetirse éste de forma idéntica en todas las estrofas. Como explica FRANK (*Répertoire métrique* cit., p. XXXVIII, nt. 1) en esta composición (a la que asigna el esquema 25: 3), «le refrain change, avec les rimes, toutes les deux strophes».

nezia, que también aparecía en la estrofa anterior³⁰. Esta interpretación se ofrece como más plausible, ya que la copia de la canción en *M* difícilmente habría permitido al humanista percibir las restantes iteraciones (Cfr. Apéndices I-II).

Otro tanto podría decirse a propósito de la anotación que acompaña a la pieza *Lo fino presgio avanzato*, donde, de forma simétrica y sistemática, se iteran rimantes, incluso cuando la rima es interna. El comentario de Colocci se centra, asimismo, en el valor equívoco de algunas de las palabras repetidas³¹. Los equívocos son, en ciertos casos, *contrafag*, pues la homofonía resultaría de la fusión de palabras diferentes³²:

<p>I</p> <p>Lo fino presgio avanzato che, alo meo core, s' arrea! A ciò, come sarrea? Ell' à, ongne <u>valore</u>, inver' me, co[m]provato! Perfino amore sarrea? Che, a dire (a! nno!), s' arrea tuto quanto <u>valore!</u> Per ch' eo non voria DIRE, perché mi· 'ncrescie DIRE, ch' e' nom posso el meo core dimostrare finero, acioché, c' ò, ·m finer, ò, la mia vita.</p> <p>II</p> <p>Finare mi· conviene, ch' Amore m' à messo a tale</p>	<p>che non dicie mai: «Tal, e'», anzi mi·fa <u>orgoglianza</u>; c' omo che pingie bene, colora viso tale che lli· conviene ma·; tale è soferire <u>orgoglianza</u>: per che a me CONVENE sofrire ciò CON' VENE, ma eo volgio soferire tuto lo mio <u>penare</u>, per ch' eo nonn- ò penare lunga [stasgione.</p> <p>III</p> <p>La sua bieltà piangiente e 'l fino amore ch' è puro inver' me che sono puro,</p>
--	--

³⁰ Así lo señala DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali* cit., p. 184. El mismo valor puede darse a la apostilla «replica» (*M*, f. 112r: Rm Mirav, *Bel m'es qu'eu chant e coincidei* — *BdT* 406,12 —): situada junto al último verso de la composición, la nota se refiere a la repetición de la palabra *perdut* en el verso final de las dos últimas coblas, como apunta DEBENEDETTI, *Ibid.* Cfr. también la nota «*supra* un'altra di questa replicatione» (*M*, f. 78v: Gc Faid, *Tant sui ferms e fis vas amor* — *BdT* 167,68 —), cuyo significado no alcanzamos a comprender, pese a que Debenedetti señale que «congiunge con una trattina la parola-rima della stanza con quella della seguente».

³¹ Para este procedimiento en la lírica italiana, cfr., sobre todo, R. ANTONELLI, *Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini*, en *Bolletino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani* 13 (1977), pp. 1-107. Cfr. también BELTRAMI, *La metrica italiana* cit., pp. 190-192.

³² Cfr. BELTRAMI, *La metrica italiana* cit., p. 192: «l'equivocazione è ottenuta sommando parole distinte, con alterazione d'accento (casi particolari di rima composta) o senza (casi particulares de rima ricca)».

i[n] llei tut' à piagiencia;
 reñgn' a presgio valente
 e 'l valore che nom **pur' ò**
 dire s'ì alt' o **puo**,
 tanto àve<re> piagiencia;
 già per chui lo meo CORE
 altiscie in ta· locORE,
 che si· raluma como
 salamandra im foco **vive**,
 ché 'n ongne parte **vive** lo meo core.

IV

D' inamorosa partte
 mi· viene volere, ch' è **sole**,
 che inver' me più **s' ole**
 che nom fa la pantera,
 ched usa in una partte
 [ke] lavantiscie **sole**:
 ché di più-c'-olore **s' ole**
 suo viso, ch' è pantera.
 A[n]che in vo'í' SPERO

mercié che non disPERO,
 perché 'n voi è pietade,
 fin presgio, buono **volire**,
 per ch' è a voi **volire** o meo core
 [pare.]

V

Radobla canoscienza
 chi 'n voi tutora **mira**
 ché chiunque a voi **mira**
 nonn- à consideranza;
 m' avete bene sacienza
 che chi voi serve e **mira**,
 nom pò fallire, se **mira**
 vostra comsideranza:
 per ch' eo nonn- avrò FALLO,
 perch' eo dimori im FFALLO,
 ch' è già lunga speranza
 in voi d' amare ch' eo **agio**.
 ch' e' non credo, s' eo v' **agio**, altro in
 [voi venire.]

Todas las anotaciones recogidas inciden, como se ve, en repeticiones de palabras ubicadas en la posición final del verso, aspecto referido bajo el término *replicare*³³. Precisamente, en el cancionero gallego-portugués B Colocci anota algunas iteraciones que, realizadas simétrica y sistemáticamente, se engloban dentro de las técnicas de la *palavra-rima* y del *dobre*³⁴, procedimientos que llamaron particularmente la atención del erudito italiano cuando el que los generaba era el sustantivo *senhor*, como revelan algunas de esas notas:

³³ Para el valor del vocablo en la obra de Dante, cfr. L. ONDER, *Replicare*, y F. TATEO, *Replicazione*, en *Enciclopedia Dantesca* [1973], dir. U. BOSCO, Roma 1982, IV, p. 889.

³⁴ Para el funcionamiento de estas técnicas repetitivas en la lírica gallego-portuguesa, cfr., entre otros, C. FERREIRA DA CUNHA, *O dobre e o seu emprego nas cantigas de Paay Gomez Charinho*, en ID., *Estudos de Poética Trovadoresca. Versificação e ecdótica*, Rio de Janeiro 1961, pp. 201-219; A. FERRARI, *Parola-rima*, en *O Cantar dos Trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, coord. por M. BREA, Santiago de Compostela 1993, pp. 121-136; P. LORENZO GRADÍN, *Repetitio trovadorica*, en *Estudios galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, coord. por E. FIDALGO y P. LORENZO GRADÍN, Santiago de Compostela 1994, pp. 79-106; EAD., *El dobre gallego-portugués o la estética de la simetría*, en *Vox Romanica* 56 (1997), pp. 212-241. Sobre las notas coloccianas del cancionero gallego-portugués B relativas a estos aspectos, cfr. G. PÉREZ BARCALA, *Angelo Colocci y los procedimientos repetitivos en el Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Cod. 10991)*, en *Revista de Poética Medieval* 7 (2001), pp. 53-96.

PALAVRA-RIMA³⁵

- «Sel diss[i] et l'ultima parola del primo verso replica» (B 96, f. 25v): VaFdzSend, *Como vos sodes, mia senhor* (LPGP 151,2)³⁶
- «Ad due et replica le parole» (B 109, f. 28r): JSrzSom, *Muitas vezes en meu cuidar* (LPGP 78,10)³⁷
- «Sel diss[i] et replica la parola signore» (B 126, f. 32r): JSrzSom, *Con vosso medo, mia senhor* (LPGP 78,5)
- «Ad .2. replic[a] con epod[o]» (B 131, f. 32v): NunEaCer, *Quer' eu agora ja dizer* (LPGP 104,5)
- «Replica signore per tutto · epod[o]» (B 162, f. 41v): MartSrz, *En tal poder, fremosa mha senhor* (LPGP 97,6)³⁸

DOBRE

- «Replica le parole» (B 133, f. 33r): NunEaCer, *Senhor çe assi ei eu a morrer?* (LPGP 104,6)
- «La parola prima con l'ultima in ogni stanza non equ[iv]oca» (B 198, f. 51r): PGarBu, *Sennor fremosa, pois vus vi* (LPGP 125,50)

Todas estas apostillas dan cuenta del proceso iterativo a través, una vez más, del término *replicare*, si bien el vocablo *rima* (empleado por Colocci en los comentarios anteriormente analizados) es sustituido aquí por *parola*³⁹, lo que constituye un claro indicio de que en los contextos analizados ambos términos eran equivalentes para el humanista.

³⁵ Cfr. también la apostilla «due stanze in fine» (B 89, f. 23v), con la que se comenta VaFdzSend, *A Deus grad' oje, mha senhor* (LPGP 151,1). Colocci parece estar tomando sólo en consideración la aparición de «mia senhor» en posición de rima en el verso final de las dos últimas estrofas de la composición, cuyo carácter circular lo genera, en realidad, el complejo empleo de las palabras en rima en los versos inicial y final de cada una de las *cobras*. Cfr. C. MICHAËLIS DE VASCONCELOS (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa 1990 (reimp. de la ed. de Halle, 1904), I, p. 732.

³⁶ La técnica repetitiva es localizada por Colocci también en la cantiga copiada a continuación en el cancionero (*Vos que mi-assi cuitades, mia senhor* — LPGP 151,29 —) y la constata con una nota de remisión al texto reproducido precedentemente (B 96): «Sel diss[i] simil[e] ut supra» (B 97, f. 25v).

³⁷ Conforme a la renovación rimática que se opera en el tipo estrófico de las *coblas doblas*, la *palavra-rima* varía en cada par de estrofas. Para este particular remitimos a nuestro trabajo, *Tipoloxía da palabra-rima galego-portuguesa*, en *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, edición a cargo de J. CASAS RIGALL y E. M. DÍAZ MARTÍNEZ, Santiago de Compostela 2002, pp. 93-108.

³⁸ La ausencia de *palavra-rima* en el siguiente texto del manuscrito (*Mal conselhado que fui, mha senhor* — LPGP 97,14 —) provoca la apostilla «Simile ma non replica» (B 163, f. 41v).

³⁹ *Replicare* aparece también acompañado de *parola* en la apostilla «replica tre parole all'ultimo / et lo principio della sequente / stanza et accordan addue addue» (M, f. 158r: PBlai, *En est so fatz chansoneta novela* — BdT 328,1 —). En el texto los juegos repetitivos se

2.1. Artificiosa

Consciente del innegable provecho estético y funcional que proporcionan tales iteraciones de rimantes, Colocci valora como artificiosas algunas de las composiciones del cancionero italiano *V^a* en las que se introducen repeticiones como las comentadas. Si bien hay piezas para las que resulta difícil determinar el alcance de la apostilla *artificiosa*, la realidad de los textos confirma que en ocasiones Colocci utilizaba dicho término para constatar en ciertos poemas figuras de la repetición, aún cuando éstas no se focalicen exclusivamente en los rimantes. Sirva de ejemplo el soneto *Alta del' alteze più altera* (CLPIO, V 933), al que el humanista refiere el comentario «Artif[iciosa]. in gioco» (*V^a*, f. 428v), con el fin probable de destacar el empleo de figuras de dicción que pertenecen al ámbito de la *annominatio*:

Alta del' alteze più altera,
cortese di cortese cortesia
plagiente di plagiere
contata di conteze se 'contia;
 chiara di chiareze tutora clara,
valente c' al valore dà valentia,
Amore di te, amor, si: 'namorera,
vedendo lo vedere che 'n te vedìa
 Vegio vedendo lo sommo vedere,
diletando diletto in diletanza,
con compituo compire compimento
 agio avuto, avendo no-avere,
e tengno non-tenere in mia tenenza
per acolglienza d'acolto acolglimento.

Sin embargo, otras ocurrencias de la glosa *artificiosa* revelan que con ésta Colocci pretendía destacar la estructura generada por la repetición de aquellos términos que, situados en el remate de los versos (incluso

multiplican; además de la técnica de las rimas derivadas, el trovador pone en práctica diversas modalidades de anadiplosis: a la que enlaza un verso con el siguiente a través del procedimiento tipificado en los tratados poéticos como *coblas capfinidas per bordos*, hay que añadir la que, mediante la repetición de los rimantes (*deporta, conorta, atenda, dezira, uira, albira*), une el verso final de una estrofa con el inicial de la siguiente. Es muy probable que la apostilla se refiera concretamente al último de los mecanismos referidos, según se desprende de la sintaxis de la misma. Para este texto, cfr. BILLY, *L'Architecture lyrique médiévale* cit., p. 194 y G. TAVANI, «Capfinida per bordos». *Peire de Blai e la sua «chansoneta novelha»* (BdT 328,1), en *Critica del testo* II/2 (1999), pp. 555-564.

cuando la rima es interna), tienen valor equívoco⁴⁰. Sabedor de las estrechas relaciones que existen entre la elaboración formal de un texto y el empleo de rimantes homónimos, Colocci incide en la importancia de ambos factores en la lírica italiana de los orígenes. No en vano el humanista constata los dos aspectos, con las indicaciones *artificiosa* y *equiuoci*, para algunas de las composiciones reproducidas en el cancionero *V^a*:

«artificio[sa] eq[ui]uoc[i]» (*V^a*, f. 178r): Finf, *Se longh'uso mi-mena* (*CLPIO*, V 192)

«artific[iosa] eq[ui]uoci» (*V^a*, f. 179r): Finf, *Vostro amoroso dire* (*CLPIO*, V 193)⁴¹

«Artifici[osa] eq[ui]uoci» (*V^a*, f. 279r): MoAn, *Aimè lasso!, perché a figura d'omo* (*CLPIO*, V 289)

«artifi[ciosa] equiuoci acorda in mezo in principio» (*V^a*, f. 345r): Rinu, *Fonte c' asenni, il mare di senno fò 'n te* (*CLPIO*, V 509)

El texto de Maestro Rinucino es también comentado por Colocci en el códice *Vat. lat. 3793* (V), si bien el humanista se limita a constatar que el soneto es *artificioso*. Este dato podría estar confirmando que bajo este término se englobaban, además de otros procedimientos repetitivos, aquellos basados en la homonimia de las palabras situadas en el vértice del verso. Así pues, en la mente de Colocci el carácter artificioso es inherente a todos aquellos textos en los que se incluyen rimantes equívocos. De este modo, la nota *equiuoci* permitiría obviar otros tipos de observaciones, pero no al revés, pues, como se ha visto, la artificiosidad de una pieza puede residir en otro tipo de juegos repetitivos. Lo confirma el hecho de que un buen número de textos de los cancioneros italianos (especialmente de *V^a*) anotados por Colocci simplemente como *equiuoci* posea las mismas características formales que otros a los que el humanista dedica la apostilla *artificioso*.

⁴⁰ Éste es el sentido que BOLOGNA, *La copia colocciana* cit., p. 152, ofrece también para la apostilla «Inretiti 98» (V, f. 180 r). En opinión de este estudioso, la nota apunta al soneto *Amor s' à il meo volere miso disovra* (*CLPIO*, V 305b) de Panuccio del Bagno, copiado en el f. 98v del cancionero italiano V; la anotación daría cuenta de la peculiar organización del texto, que «il copista trascrisse incrociando e intrecciando le rime al mezzo equivoche (*sovra / s'ovra* e *s'ovro / sovro*) mediante l'artificio grafico di collocare al centro di due versi contigui la parola in comune, e di collegare ciascun verso ad essa, a sinistra e a destra, con trattini di penna» (p. 152). Para otras lecturas e interpretaciones de la anotación, cfr. DEBENEDETTI, *Intorno ad alcune postille* cit., p. 186.

⁴¹ Tanto este texto como el precedente aparecen apostillados también en el margen inferior con una nota, «eq[ui]uoci *supra* et *infra*», con la que se da cuenta de la presencia de equívocos en otros lugares del cancionero.

La atención prestada (sobre todo, para la lírica italiana de los orígenes) por Colocci a las estructuras generadas por las repeticiones de términos homónimos (especialmente situados en posición de rima) podría derivar, en opinión de Debenedetti⁴², de un conocimiento del tratado de Antonio da Tempo, que dedica a esa técnica una parte de su exposición⁴³. La familiaridad de Colocci con esta obra (de la que poseía, entre los ff. 1r-15v del *Vat. lat.* 3436, una copia, subrayada y anotada por él⁴⁴) podría explicar, asimismo, el empleo del término *tornello* (de uso mayoritario en el cancionero gallego-portugués *B* para individualizar el verso o grupo de versos que se repiten en todas las estrofas en la misma posición, es decir, el refrán o estribillo) para remitir a la estrofa que concluía un texto poético⁴⁵. El término (*tornello*) es empleado, por ejemplo, para algunas piezas del cancionero italiano *V^a*, en el que se localiza ya junto al trazo demarcativo de los dos últimos versos de la composición que se copia en el f. 1v, o para la pieza *Poi sò ch'io fallo per troppo volere* (*CLPIO*, V 599), que Colocci acompaña de la nota «4 septenarii infra 382 / lo chiama ritornello. / infra hic bis» (f. 365v)⁴⁶. En el cancionero gallego-portugués el término se encuentra con el mismo valor en la apostilla «Sel dissi con tornelli dui» (*B* 159, f. 40v)⁴⁷, referida a la cantiga de

⁴² Cfr. DEBENEDETTI, *Intorno ad alcune postille* cit., pp. 179-180.

⁴³ Cfr. ANTONIO DA TEMPO, *Summa Artis* cit., §§ LXV-LXVI, pp. 87-90.

⁴⁴ Dado que no ha podido consultarse el manuscrito referido, el dato se ha tomado de AVESANI, *Appunti del Colocci* cit., p. 117, nt. 23. Cfr. también DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali* cit., p. 182, nt. 2.

⁴⁵ En el tratado de Antonio da Tempo, *retornellus* «designa qualche aggiunta alla struttura essenziale di un componimento» (cfr. ANTONIO DA TEMPO, *Summa Artis* cit., p. 128). Con todo, el uso de *tornello* en el sentido apuntado era frecuente en otros tratados de la época, como recuerda V. BERTOLUCCI, *Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi*, en *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza* 8/1 (1966), pp. 13-30 (concretamente, pp. 20-25).

⁴⁶ Con la apostilla se remite a la composición copiada en el f. 382r bajo el *incipit* *Daché savete, amico, indivinare* (*CLPIO*, V 678): la pieza — en la que aparece, en efecto, el sustantivo *ritornello* en el segmento del poema individualizado — aparece acompañada de la acotación «Tornello supra / 365. 366» y sus dos versos finales aparecen marcados con un trazo en el margen derecho y acompañados de la anotación *Tornello*. La nota referida se dirige también a *In ongni cosa vuole senno e misura* (*CLPIO*, V 600) que, copiada en el mismo folio que V 599, aparece acompañada también de la nota de remisión «4 septenarij supra infra».

⁴⁷ Cfr. también la apostilla que caracteriza a PGarBu, *Ora vej' eu que fiz mui gran folia* (*LPGP* 125,32): «Simile et simul materia senza tornel[lo]» (*B* [213], f. 58v). Colocci refleja con la nota la semejanza de la referida composición con la copiada anteriormente, es decir, PGarBu, *Joana, dix' eu, [S]ancha e [M]aria* (*LPGP* 125,17), que el humanista había comentado, entre otras, con la indicación «Sel dis[si]: Congedo» (*B* 212, f. 58r). Las diferencias entre ambas vienen determinadas por la ausencia de *fñnda* en *B* 213; téngase en cuenta,

mestría *Quando me nembra de vos* (LPGP 97,38): el análisis de la pieza revela que, además, Colocci empleaba el vocablo *epodo* para referirse a ese mismo segmento del texto, ya que individualiza cada una de las dos *fiindas* como «epodo», como revelan las notas escritas por el humanista a la izquierda de cada *fiinda*. Que para Colocci *epodo* equivale a *congedo* viene confirmado claramente por la anotación de la que es objeto la cantiga MartSrz, *Ay Paay Soarez, venho-vos rogar* (LPGP 97,2): Colocci señala que se organiza «alle .2 et epod[o]» (B 144, f. 36r), en clara referencia a la disposición en *coblas doblas* y a la existencia de una *fiinda*, que Colocci delimita con un trazo vertical y para la que reserva el término *congedo*, como prueba la nota que la acompaña: «Congedo et ripiglia / li .3. ultimi della / stanza» (B 144, f. 36v). El empleo de este término (*epodo*) para referirse a la *fiinda* deriva del conocimiento de la poesía clásica, en la que aquél conformaba una estructura que estaba integrada también por la *strofa* y la *antistrofa*, y designaba el «periodo musicale conclusivo»⁴⁸. El humanista percibe semejanzas entre esa estructura (vinculada a las odas de Píndaro) y ciertos textos italianos, como se desprende de algunos comentarios del *Vat. lat.* 4817 (cfr., por ejemplo, f. 42r). Tampoco deja Colocci de constatar la presencia de estructuras análogas en el códice lisboeta *B*, donde se aplica a aquellas cantigas que están consituadas por tres estrofas, de las que las dos primeras coinciden rimáticamente, frente a una tercera que varía el rimario⁴⁹; esta circunstancia podría explicar el uso de Colocci del término *epodo* para referirse a esa última *cobra*, ya que el *epodo* se caracterizaba por tener «una struttura propria e diversa»⁵⁰ de las otras dos partes. Véanse las siguientes apostillas del códice gallego-portugués:

«Le due con le due acord[ano] quasi strophe et antistrophe» (B 92, f. 24v):
VaFdzSend, *Senhor fremosa, par Deus, gran rason* (LPGP 151,25)
«Strophe due et congedo. La 2^a per antistrophe» (B 146, f. 37v): PaySrztav,
Entend' eu ben, senhor, que faz mal sen (LPGP 115,6)

además, que *tornel[lo]* no puede apuntar al refrán, pues la cantiga lo posee, por lo que la indicación «senza tornel[lo]» deberá ser interpretada en la otra dirección.

⁴⁸ Cfr. A. PEROSA, *Strofe, antistrofe ed epodo*, en *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, storia e filosofia* II s., 3 (1934), pp. 136-154, p. 148. Cfr. también BELTRAMI, *La metrica italiana* cit., p. 310; G. LAVEZZI, *Manuale di metrica italiana*, Roma 1996, pp. 201-204; A. M. RIBEIRO REBELO, *Epodo*, en *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa 1997, II, pp. 339-342.

⁴⁹ Cfr. A. CORREIA, *O sistema das coblas doblas na lírica galego-portuguesa*, en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre – 1 octubre 1993)*, edición de J. PAREDES, Granada 1995, II, pp. 75-90.

⁵⁰ Cfr. LAVEZZI, *Manuale di metrica* cit., p. 201.

- «due consone et uno epodo» (B 197, f. 50v): PGarBu, *Pola verdade que digo, senhor* (LPGP 125,36)
- «due conforme una non» (B 203, f. 56v): PGarBu, *Ay eu! que mal dia naçi* (LPGP 125,4)⁵¹
- «due simile et una no[n]» (B 211, f. 58r): PGarBu, *Que muit' á ja que a terra non vi* (LPGP 125,41)
- «due prime et congedo» (B 233, f. 62v): FerGarEsg, *Sennor fremosa, quant' eu cofondi* (LPGP 43,17)
- «Stroph[e] · ant[istrophe] · cong[edo]» (B 235, f. 62v): FerGarEsg, *Quan muit' eu am'ua molter* (LPGP 43,12)
- «ad .2. et epod[o]» (B 1061, f. 225r): PVeer, *Non sey eu tenpo quand' eu nulha ren* (LPGP 123,7)⁵²

Por lo tanto, ambos términos (*tornello*, *epodo*) tendrían un valor próximo a *congedo*, sustantivo con el que Colocci se refiere mayoritariamente a la porción final del texto. En efecto, Colocci hace hincapié con frecuencia en la existencia de conexión rimática de la *fiinda* con el refrán o la estrofa final, según sea la tipología del texto, como se comenta desde la introductoria *Poética*:

E se for a cantiga de mestria, debe a finda rimar com a prestumeira cobra; e se for de refram, debe de rimar com o refram (IV, 4)⁵³.

Con todo, aunque la mayor de las apostillas sobre este asunto inciden en la correspondencia rimática del remate con el estribillo o la estrofa, no deja de anotar la falta de observancia de tal precepto⁵⁴, como se observa en las siguientes apostillas, en las que el iesino advierte de que, pese a ser cantigas de refrán, la *fiinda* no reproduce las rimas del estribillo:

⁵¹ El apunte colocciano es correcto si se tiene en cuenta que en B sólo se transmitieron las tres primeras estrofas de la pieza, que consta, en realidad, de una estrofa más, como revela el cotejo con el *Cancioneiro da Ajuda* (A 96).

⁵² El empleo de la apostilla «ad 2. et congedo» para referirse a esta misma estructura es una prueba inequívoca de que *congedo* y *epodo* eran intercambiables en ciertos contextos.

⁵³ Cfr. G. TAVANI (ed.), *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-símile*, Lisboa 1999, pp. 48-49.

⁵⁴ Para el comportamiento de las rimas en las *fiindas*, cfr. C. FERREIRA DA CUNHA, *As fiindas das cantigas de Paay Gomez Charinho*, en ID., *Estudos de Poética Trovadoresca* cit., pp. 221-233; J. M. D'HEUR, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII^e-XIV^e siècles). Contribution a l'étude du «Corpus des troubadours»*, s.l. 1975, pp. 217-230 (sobre todo, pp. 223-230).

- «tornel[lo] conged[o] .spic[ato]. da la stanza» (B 317, f. 70 r): JSrzCoe, *Non me soub' eu dos meus olhos melhor* (LPGP 79,38)
- «tornel[lo] et conged[o] non spic[ato]» (B 323, f. 75v): JSrzCoe, *Senhor e lume d' estes olhos meus* (LPGP 79,48)
- «tornel[lo] non spic[a] (?) el conged[o]» (B 353, f. 81 r): JLpzUlh, *Quand' og' eu vi per u podia ir* (LPGP 72,14)

Pero la atención prestada por Colocci a la rima de los versos conclusivos de las cantigas lo lleva otras veces a indicar con exactitud la procedencia del rimario de la *fiinda*, particularmente en aquellos casos en que la composición es de maestría y la *fiinda* no reproduce las rimas finales de la cobla precedente, como explica a propósito de la cantiga *Juro-vus eu, fremeosa mia senhor* (LPGP 72,9), para la que Colocci apostilla «conged[o] parte spic[ato] da cim[a] parte in fondo» (B 355, f. 81v), en clara referencia a que las rimas de la *fiinda* coinciden con las de los versos inicial y final de las estrofas. Al particular había consagrado ya una anotación en el manuscrito provenzal *M* al comentar la cantiga *Atressi cum la candela* (BdT 355,5) de Peire Raimon de Tolosa: «lo primo verso et ultimo del congedo / accorda col primo de la prima stanza et / con l' ultimo de la prima»⁵⁵.

3. Replicare rimas

Como se acaba de ver en el apartado anterior, Colocci podría estar utilizando en ocasiones el vocablo *rima* para referirse a los elementos gramaticales ubicados al final del verso y, en este sentido, *rima* podría considerarse sinónimo del sustantivo *parola* en rima: el empleo de ambos términos junto al verbo *replicare* parece confirmarlo, ya que tanto en uno como en otro caso la realidad textual muestra que el humanista incide en procedimientos retóricos de marcado valor estructural. El único ejemplo localizado en el que el término *replicare* no apunta a la iteración de rimantes lo constituye la nota «il penultimo non accorda et replica le rime» (V^a, f. 123r), destinada a comentar la canción *Nom pemssai che distretto* (CLPIO, V 117). Con la primera parte de la glosa («il penultimo

⁵⁵ Cfr. DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali* cit., p. 184. Determinar el alcance de la nota no es tarea fácil y podría pensarse en un error del humanista: si bien es verdad que la rima del primer verso de la *tornada* (-*ela*) se corresponde con la del verso que abre la estrofa inicial, no lo es que la rima del último verso de la estrofa de cierre (que también es -*ela*) coincida con la rima final de esa misma cobla, pues es -*atge*. La única estrofa que presenta -*ela* como última rima es la sexta. Para la organización del rimario de esta canción cfr. BILLY, *L'Architecture lyrique* cit., pp. 154-155.

non accorda»), Colocci está destacando, sin duda, que el penúltimo verso del texto no posee un correspondiente rimático en la estrofa y constituye, por lo tanto, una muestra de una de las acepciones de lo que la tradística provenzal identificaba como *rims espars*⁵⁶. A este mismo aspecto remiten otras apostillas del mismo cancionero. En efecto, el humanista constata la ausencia de rima (probablemente por la importancia estructural que posee el procedimiento⁵⁷) para las siguientes composiciones:

«l'ultimo uerso con chi consona» (*V^a*, f. 36v): ToSa, *D' amoroso paese* (*CLPIO*, V 21)

«non accorda l' ultimo ne il .4. auanti a l'ultimo» (*V^a*, f. 103v): *Lasso!, c' assai potrei chiedere Merzede* (*CLPIO*, V 95)

«l'ultimo uerso non accorda» (*V^a*, f. 98r): Neri, *Oi forte inamoranza* (*CLPIO*, V 90)

«non ha consonanza» (*V^a*, f. 212r): ChDa, *Quando lo mare tempesta* (*CLPIO*, V 225)⁵⁸

«lo penultimo / verso non accorda» (*V^a*, f. 287v): PoZo, *La gran nobilitate* (*CLPIO*, V 297)

«non accorda» (*V^a*, f. 287v): PoZo, *La gran nobilitate* (*CLPIO*, V 297)⁵⁹

Frente a lo que sucede en algunos de estos textos (en los que la ausencia de rima no afecta sólo a la estrofa a la que Colocci refiere la apostilla, sino que se extiende al mismo verso de las restantes estrofas, presentando el verso carente de rima terminaciones diferentes en cada estrofa), en la canción *Nom pemssai che distretto* el verso desprovisto de correlato en la estrofa rima, en cambio, interestróficamente, pues la rima *-are* aparece en las tres primeras estrofas de la canción en el verso mencionado; es, sin duda, a este particular, próximo al de las *rims dissolutz* provenzales, al que Colocci se refiere con la indicación «replica le rime». El mismo fenómeno, es localizado por Colocci en el texto *Verdi*

⁵⁶ Para este procedimiento y su tipología (*rims espars*, *estramps* y *dissolutz*), cfr., sobre todo, BILLY, *L'Architecture lyrique médiévale* cit., pp. 96-97.

⁵⁷ Al lado del verso «ma, sse la gioia ch' io pemssio» del texto *Al core tanta alegra* (*CLPIO*, V 70) Colocci escribe la apostilla «con chi consona», al notar la ausencia de rima del mismo en el conjunto de la estrofa, si bien en las restantes el verso en cuestión rima con otros.

⁵⁸ La nota se ubica junto al último verso (y no al lado del nombre del autor como en los casos anteriores), por lo que debe referirse a la ausencia de rima de ese verso, artificio que se produce en las restantes estrofas de la canción.

⁵⁹ La anotación está junto al v. 9 de la segunda estrofa, pero la ausencia de rima de ese verso afecta a todas las estrofas de la canción.

panni, sanguini, oscuri o persi, para el que, en el *Vat. lat.* 4817 (f. 41r), bajo el epígrafe *Ars*, analizando las medidas de sus versos, hace el siguiente comentario⁶⁰ (Cfr. Apéndice III):

In *quella* verdi panni Sanguigni Son tutti uersi *con* le sue rime
 Rimati Saluo l'octasyllab[o] . *videlicet* sibella rubella · Sapella (sic)
 3₅ Trisyllabo . Seco mi tira . ogni delira . pentasyllabo . *non* uesti
 7 donna *un* quanco. Septysylla[bo] · fal veder lei soaue.
 6. bel passo ond'io uegnio · ~~septe~~ sei syllab[e].
 laqual piombo · o legnio
 l'alma et ella e degnio

En efecto, el iesino no deja de observar que Petrarca construye un poema en el que todos los versos carecen de rima intraestrófica, pero no interestrófica (de ahí que señale que todos los versos son «*con* le sue rime Rimati»), y que este procedimiento se detecta incluso cuando hay rima interna⁶¹. Véanse las dos primeras estrofas de la composición petrarquesca para una mejor comprensión de cuanto se ha expuesto:

I

Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi
 non vestì donna unquancho
 né d'òr capelli in bionda treccia attorse,
 sì bella com' è questa che mi spoglia
 d'arbitrio, et dal camin de libertade
 seco mi tira, sí ch'io non sostegno
 alcun giogo men grave.

II

Et se pur s'arma talor a dolersi
 l'anima a cui vien mancho
 consiglio, ove 'l martir l'adduce in forse,
 rappella lei da la sfrenata voglia
 sùbita vista, ché del cor mi rade
 ogni delira impresa, et ogni sdegno
 fa 'l veder lei soave.⁶²

⁶⁰ Se ha recogido tan sólo el segmento que interesa para el aspecto que se está analizando. Asimismo, se ha reproducido tal cual aparece en el manuscrito, pues a la izquierda de la nota el humanista escribe unos números que se corresponden con las medidas de los versos que ha ido comentando a la derecha. Las dos últimas líneas de la apostilla están unidas con un trazo vertical.

⁶¹ El fenómeno es registrado por Colocci en el cancionero italiano V^a bajo la indicación «acorda in mezo» para numerosas composiciones. Los únicos textos de otras tradiciones en los que el humanista detecta el fenómeno pertenecen a la lírica occitana: se trata de dos canciones de Gr Born (*BdT* 242,1 y 242,47) que fueron anotadas en el folio inicial del cancionero gallego-portugués *B*, en el que, como ha demostrado FERRARI, *Formazione e struttura* cit., pp. 54-62, el humanista, después de haber anotado *M*, escribió una serie de apuntes que remiten a este cancionero.

⁶² El texto se reproduce a partir de F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. SANTAGATA, Milano 1996, nr. 29.

3.1. Sel dissi

La *repetitio* de rimas es comentada por Colocci tanto cuando es objeto de una aplicación local, como cuando se extiende a la totalidad del texto. Al primero de los aspectos referidos remite la apostilla «ogni stanza finisce in simul consonanza» (V^a, f. 122r): la nota apunta la introducción de una rima fija en un contexto en el que (aunque rimas de una estrofa puedan reaparecer en otras de acuerdo con el principio de las *rimas tornatz*) las rimas se renuevan en cada estrofa de la canción *Tutto lo monddo vive sanza guerra* (CLPIO, V 116); el rimema *f* de la fórmula rítmica — *abcabcdedef* — se realiza en todas las estrofas de la canción a través de la rima *-ori*⁶³.

Pero otras veces el humanista incide con sus comentarios en tipos estróficos que vienen determinados por la aplicación total de las repeticiones de rimas. Concretamente, la clase de las *coblas unissonans* (caracterizada, como se recordará, por la reproducción del mismo rimario en idéntico orden en todas las estrofas⁶⁴) es señalada para ciertas composiciones del cancionero italiano V^a:

«Di noue syllabe et ogni stanza ha le medesime rime» (V^a, f. 32r): JaLe, *La 'namoranza disiosa* (CLPIO, V 6)

«ogni stanza ha lle medesime rime» (V^a, f. 32v): JaLe, *Ben m'è venuto, prima, al core dolglienza* (CLPIO, V 7)

⁶³ Fines semejantes tienen otras notas del humanista, con las que hace hincapié en la aplicación local de las técnicas de la *alternantia* (cfr. BILLY, *L'Architecture lyrique médiévale* cit., p. 101). A este aspecto remiten las siguientes apostillas del cancionero provenzal *M*: «L'ultimi versi delle stanze accorda[no] alternis ut *supra*» (*M*, f. 115r): Rm Mirav, *Cel cui jois taing ni chantar sap* (BdT 406,18) (cfr. DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali*, p. 184) «nelli ultimi uersi delle stanze le consonantie s'accor/dano interponendo alternis le stanze a.b.c» (*M*, f. 174v): Peirol, *Be dei chantar, pos amors m'o enseigna* (BdT 366,3) (cfr. *Ibid.*).

En ambas piezas, en efecto, el rimema emplazado en el último verso se realiza a través de una rima en las coblas impares (*-il* en el texto de Rm Mirav y *-endre* en el de Peirol) y a través de otra en las pares (*-ap* en el primero, *-eigna* en el segundo). Ambas rimas aparecen también en el verso inicial de las estrofas (aunque no de forma alternativa, sino consecutiva), ya que tanto Raimon de Miravall como Peirol emplean el mecanismo de las *coblas capcaudadas*. Véanse los textos en las ediciones correspondientes: L. T. TOPSFIELD (ed.), *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Paris 1971, nr. XXVIII; S. C. ASTON (ed.), *Peirol, troubadour of Auvergne*, Cambridge 1953, nr. II.

⁶⁴ «Unissonans es dicha [una cobla] en respieg de las autras cobblas d'u meteys dictat, per so quar totas son d'u semblan amb aquela en compas de bordos e d'acordansas» (Cfr. ANGLADE (ed.), *Lays d' Amors* cit., t. II, p. 137).

«<...>⁶⁵ le rime *in ogni stanza*» (V^a, f. 77v): *In alta donna ò misa mia intendenza* (CLPIO, V 64)

No deja de resultar curioso que Colocci caracterice estos mismos textos en el incipitario de las canciones de V^a⁶⁶ con la observación *Sel dissì* (Cfr. Apéndices IV-V):

«La namoranza disiosa · noue syllabe · et ogni / stanza ha le medesime rime ·
Come · sel dissì / ha syrma 32» (Vat. lat. 3217, f. 308v): JaLe,
La 'namoranza disiosa (CLPIO, V 6)

«Ben mè uenuto · pes · syrma · come sel dissì 32» (Vat. lat. 3217, f.
308v): JaLe, *Ben m' è venuto, prima, al core dolglienza* (CLPIO, V 7)

«In alta donna ho misa · come · sel dissì · pie · syr[ma] 77» (Vat. lat.
3217, f. 309v): *In alta donna ò misa mia intendenza* (CLPIO, V 64)

Esa indicación, una de las más recurrentes del humanista (particularmente en el cancionero gallego-portugués *B*), debía funcionar como reclamo con el que se remitía a la canción de Petrarca *S'i 'l dissì mai, ch'i' vegna in odio a quella*⁶⁷. Cabría la opción de que, al menos para los textos italianos referidos, los apuntes del incipitario pudiesen interpretarse en otra dirección: ¿podría estar destacando Colocci que las tres canciones mencionadas poseen una organización de las estrofas semejante a la del *escondit* de Petrarca y que, como éste, aquéllas también tienen *sirma*? Aunque ésta sería una posibilidad, otras apostillas de Colocci revelan que, cuando éste escribía *Sel dissì*, estaba llamando la atención sobre el tipo estrófico de las *coblas unissonans*, como señaló también Valeria Bertolucci. En apoyo de esta interpretación, la estudiosa italiana había destacado ya la importancia de dos anotaciones coloccianas en *B*. Por un lado, en el f. 39r el humanista comenta la cantiga *B* 153, *Qual senhor devi' a filhar* (LPGP 97,36), de Martin Soarez, con la glosa «quasi simil[e] ma uaria»; con ella deja constancia de la afinidad de la mencionada pieza con la que la precede en el cancionero, *B* 152 (*Ay, mha senhor, se eu non merecess[e]*, LPGP 97,1), a la que el iesino consagra la nota «Sel

⁶⁵ La parte inicial de la apostilla es de difícil interpretación.

⁶⁶ Autógrafo de Colocci, este índice se incluye en el códice *Vat. lat. 3217* (ff. 308r-314r) bajo el epígrafe: «libraccio daugubio et Siculi / Non e fatta tauola». Cfr. BOLOGNA, *La copia colocciana* cit., pp. 112-113, y C. F. BLANCO VALDÉS, *Descripción del códice Vat. Lat. 3217*, en *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e di Filologia Romanza* cit., IV, pp. 333-338 (concretamente pp. 335-336).

⁶⁷ Cfr. BERTOLUCCI, *Le postille metriche* cit., pp. 27-30. Una interpretación diferente de la apostilla ha sido sugerida por F. FERNÁNDEZ CAMPO en el trabajo recogido en este mismo volumen bajo el título *Apostillas petrarquescas de Colocci: nuevas posibilidades de lectura*.

dissi»: la semejanza entre ambas composiciones viene originada por una cercana, pero no idéntica, disposición del rimario; el primero de los textos de Martín Soarez modifica una de las rimas (*c* es, en efecto, *singular*), lo que provoca que sea «*quasi* simil[e]» al segundo, que se organiza en *coblas unissonans*. En el mismo sentido debe de interpretarse la apostilla que acompaña el texto de Pero García Burgalês *Nostro Senhor! E por que mi fezeistes* (LPGP 125,28): «*quasi* Sil dis[si]. ma muta L'antepenultima» (B 199, f. 57r). La anotación posee igualmente un importante valor aclaratorio, pues su sintaxis parece indicar que *Sel diss*i tiene como referente algo relativo a la repetición de las mismas rimas en las estrofas, estructura que en el texto gallego-portugués se ve alterada por la introducción de una rima *singular* en el antepenúltimo verso (y también en el penúltimo)⁶⁸:

I

Nostro Senhor! e por que mi fezeistes
nacer no mundo? Pois me padecer
muytas coytas e muy graves fezeistes
Deus! quando me fezeistes hir veer
hunha dona mui fremosa que vi,
por que moyro, ca nunca dona vi
con tanto ben quanto lhi vos fezeistes!

II

Per bõa fe, ca melhola fezeistes,
e mui melhor falar e parecer
de quantas outras no mundo fezeistes,
e en doayr' e en mui mais valer;
e, Nostro Senhor, mays vus en direi:
punh' en dizer, ca ja nunca direi
tanto de ben quanto lhi vos fezeistes!

III

Ca de melhor conhocela fezeistes,
mays mansa e mays mesurada seer
de quantas outras no mundo fezeistes;
sobre todas lhi destes tal poder.
Non vus poss' eu contar todo seu ben,
non vus poss' eu dizelo mui gram ben
que lhe vos, meu Senhor, fazer fezeistes.

IV

Dou o gram mal que vos a min fezeistes,
pois mh a fezeistes tan gram ben querer,
non tanto ben quanto lhi vos fezeistes;
nenno meu mal nono posso dizer,
nen como moiro nono direi ja,
nen ar direi a dona nunca ja
por que moiro, que mi veer fezeistes.

Si leemos bien, la pieza *S' essere potesse ch' io il potesse avere* (CLPIO, V 221), de Chiaro Davanzati, figura en *V^a* (f. 203v) acompañada de la apostilla «artificiosa repetita alla limosina (?) / come sel diss i mai». Si, como ya se ha dicho, con la indicación inicial el humanista incide en los estructurantes juegos repetitivos del texto (cfr. *supra* § 2.1), con la parte final de la anotación Colocci observa algún trazo del texto italiano que lo

⁶⁸ El adjetivo «antepenultima» empleado por Colocci en la apostilla no puede referirse a la rima, sino al antepenúltimo verso, el primero en el que el humanista habría percibido el cambio de rima, que también afecta al penúltimo.

asemeja a piezas de la lírica provenzal, a las que se aproxima el *escondit* de Petrarca. El texto de Davanzati se organiza, en efecto, en *coblas unissonans*, aspecto que podría haber permitido a Colocci relacionar la tradición lírica provenzal (en la que el esquema estrófico mencionado era el más estimado) con la célebre composición petrarquesca, que, como explica Mario Fubini, representa «un regreso intencionado a lo antiguo», es decir, a la estética provenzal, en la que «se daban las mismas rimas, repetidas en la misma sede de las estancias o repetidas en un orden distinto, por lo que el poeta se imponía una repetición de esas rimas, y por consiguiente del mismo tema»⁶⁹. Análogas valoraciones merece la apostilla «alla lemo/sina . Come sil Dissi mai» (*V^a*, f. 93r), con la que Colocci analiza la pieza *Sei anni ò travagliato* de Mazeo di Ricco di Messina (*CLPIO*, V 82), también en *coblas unissonans*⁷⁰.

Resulta curioso que, pese a la asociación que Colocci establece entre el texto de Petrarca y la poesía de los *trobadors*, sea reducido el número de remisiones al famoso *escondit* para la lírica occitana. Ausentes en el cancionero *M*, las únicas anotaciones se hallan en el folio inicial del manuscrito gallego-portugués *B*, en el que, como ya se ha dicho (cfr. nt. 61), Colocci escribió una serie de apuntes que remiten al códice provenzal. De las apostillas presentes en *B* referidas a textos de *M*, sólo dos incluyen el envío a la composición petrarquesca:

10 discort et omni stanza fa sel dissì (*B*, f. 1r)
44 non fa come sel dissì (*B*, f. 1r)⁷¹

Si, como apunta Anna Ferrari, las cifras que figuran en las apostillas remiten a la numeración de los textos de *M*, la primera de las notas se referirá a Gr Born, *Gen m' aten* (*BdT* 242,34) (*M*, f. 6v) y la segunda a Fq Mars, *A! quan gen vens et ab quan pauc d' afan* (*BdT* 155,3) (*M*, f. 27v). La llamada *Sel dissì* podría interpretarse en ambos casos en el sentido que se viene apuntando, ya que la composición de Giraut de Bornelh se organiza, en efecto, en *coblas unissonans*⁷². Por su parte, en el texto de Fol-

⁶⁹ Cfr. M. FUBINI, *Métrica y Poesía*, Barcelona 1970, p. 289 (manejamos la traducción del original italiano *Metrica e Poesia*).

⁷⁰ Junto a los versos de cierre de GuAr, *Deo!, bona donna, ch'è divenuto* (*CLPIO*, V 147), Colocci escribe simplemente «alla lemosin» (*V^a*, f. 144v). Se trata muy probablemente de un apunte destinado a indicar un valor del *congedo* de la canción cercano al de la *tornada* provenzal.

⁷¹ Cfr. FERRARI, *Formazione e struttura* cit., pp. 55-56.

⁷² Es el texto nr. 23 en A. KOLSEN (ed.), *Sämtliche Lieder des trobadors Giraut de Bornelh*, Genève 1976 (reimpresión de la ed. de Halle an der Saale 1910-1935).

quet⁷³, aunque se repiten las mismas rimas en todas las estrofas, éstas ocupan distintas posiciones en cada cobla⁷⁴; esta peculiaridad, aunque también se detecta en el *escondit* de Petrarca, se realiza de forma diferente en la pieza occitana, y de ahí la indicación colocciana «*non fa come sel diss*». En efecto, en el texto del vate italiano se reproducen las mismas rimas en todas las estrofas, aunque alterando su posición conforme a un plan bien estudiado, que se caracteriza como *coblas doblas retrogradadas*⁷⁵: las rimas aparecen en el mismo orden en cada pareja de estrofas y, aunque sean las mismas, su disposición se modifica en el siguiente par⁷⁶. Por todas estas razones no sería extraño que, por un lado, Colocci haya percibido semejanzas entre las composiciones que repiten las mismas rimas en idéntico orden en todas las estrofas y el célebre texto de Petrarca, ya que, si bien el *escondit* no se ajusta al tipo estrófico de las *coblas unissonans*, reproduce las mismas rimas en todas las estrofas; por otro lado, la identidad del rimario por pares estróficos podría explicar que Colocci hubiese percibido semejanzas entre la composición petrarquesca y el tipo de las *coblas doblas*, y que, en consecuencia, se refiriese con la misma indicación (*Sel diss*) a esta otra ordenación rimática⁷⁷, como evidencia, por ejemplo, la apostilla «*Sel diss[i]. ad .2. »* (*B* 1383, f. 295v) para la cantiga *Senhor, eu quer' ora de vos saber* (*LPGP* 125,49) atribuida a Pero García Buralês⁷⁸. Más difícil resulta explicar el valor de la nota para textos que adoptan otras disposiciones rimáticas⁷⁹,

⁷³ Puede leerse en S. STRONSKI (ed.), *Le troubadour Folquet de Marseille*, Genève 1968 (reimpresión de la ed. de Cracovie 1910), nr. x.

⁷⁴ Cfr. BILLY, *L'Architecture lyrique médiévale* cit., pp. 138-139.

⁷⁵ Cfr., por ejemplo, F. BAUSI, M. MARTELLI, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze 1993, pp. 94-95.

⁷⁶ Véase el texto en PETRARCA, *Canzoniere* cit., nr. 206.

⁷⁷ BERTOLUCCI, *Le postille metriche* cit., p. 29, concluía también que «la formula “sel diss” indica quella rispondenza di rime tra le strofe e all'interno di esse, che si realizza nel modo più rigoroso nella perfetta consonanza e, parzialmente, nello schema a *coblas doblas*».

⁷⁸ Cfr., por ejemplo, las siguientes cantigas en *coblas doblas* comentadas por Colocci con la apostilla «*Sel diss*»: OsEa, *Min pres forçadament' Amor* (*LPGP* 111,5); OsEa, *E por quê me desamades* (*LPGP* 111,3); PayGmzCha, *Ora me venh' eu, senhor, espedir* (*LPGP* 114,13); PAmigo, *Sey ben que quantus eno mund' amaron* (*LPGP* 116,33). Para la cantiga de PayGmzCha, *Oy eu sempre, mia sennor, dizer* (*LPGP* 114,12), la indicación sería pertinente: tanto en *B* (donde se le asigna el número 816) como en el cancionero gallego-portugués de la Vaticana (donde le corresponde el número 400) sólo se transmiten las dos primeras estrofas, por lo que Colocci, al ver que éstas repetían las mismas rimas en idéntico orden, asimilaba, por consiguiente, el texto al tipo estrófico de las *coblas unissonans*.

⁷⁹ La nota acompaña a cantigas como DieMnz, *¡Deus! que pouco que sabia* (*LPGP* 27,1); PPon, *Dun tal ricome vos quero contar* (*LPGP* 120,13) — ambas en *coblas alternadas* —; PGarBu, *Par Deus, sennor, ja eu non ei poder* (*LPGP* 125,33); RodEaRed, *O que vos diz*,

o justificar la omisión de la misma para otras muchas piezas que se organizan en *coblas unissonans* (aunque para esto podría apelarse al carácter riguroso, pero no sistemático, del iesino).

3.2. Unisono

El interés prestado por Colocci a la rima por su importancia estructurante es también el que explica el valor del término *unisono* (localizado en algunas notas del cancionero *B*). En contra de lo que pudiera creerse, parece poco probable que tenga por objeto referir el tipo estrófico de la cantiga, es decir, que las *coblas* sean *unissonans*. Las notas en cuestión son las siguientes:

«unisono tornel[lo]» (*B* 344, f. 79r): RoyPaezRib, *A mha senhor, a que eu sey querer* (*LPGP* 147,3)

«unisono» (*B* 368^{bis}, f. 84r): RodEaVas, *Preguntei ua don[a] en como vos direi* (*LPGP* 140,4)

«Xiiiij syl[labe]. et se ci fusse una sdrucchiola saria come / Rosa fresca autentissima · quale e unisona» (*B* 368^{bis}, f. 84r): RodEaVas, *Preguntei ua don[a] en como vos direi* (*LPGP* 140,4)

«vnisono tornel[lo]» (*B* 905, f. 194v): RoyFdzSant, *Des que eu vi* (*LPGP* 143,4)

«Vnisona cantio» (*B* 1470, f. 307v): AfLpzBay, *Sedia-xi Don Velpelho en hua sa mayson* (*LPGP* 6,9)

«Vnisona ut hic supra syllabe 13» (*B* 1470, f. 308r): AfLpzBay, *Sedia-xi Don Velpelho en hua sa mayson* (*LPGP* 6,9)

Para la cantiga de Roi Paez de Ribela (*B* 344) cabría la opción de que Colocci se refiriese a la igualdad rimática de los versos que forman el refrán y que, por lo tanto, las palabras *unisono* y *tornel[lo]* constituyesen una sola nota:

senhor, que outra ren desejo (*LPGP* 141,3) — las dos en *coblas singulares* —. La segmentación de los versos de la cantiga de Alf X, *Ai eu coitada! Como vivo en gram cuidado* (*LPGP* 18,2) llevaba a Colocci a verla en *coblas unissonans*, aunque en *LPGP* se opte por una disposición de la pieza en *coblas singulares*. Con todo, para las cantigas organizadas en *coblas alternadas* la indicación «Sel dissi» podría justificarse, en tanto que en ese tipo estrófico las rimas son las mismas en todas las estrofas, aunque se dispongan de un modo en las coblas impares y de otro en las pares (cfr. § 3.3).

I

A mha senhor, a que eu sey querer
 melhor ca nunca quis hom' a molher,
 poy-la tant' amo e mh-o creer non quer,
 Nostro Senhor, que á mui gram poder,
mi dê seu ben, se lh' eu quero melhor
ca nunca quis no mund' om' a senhor.

II

[E] se non é, [que] me leixe prender
 por ela morte, ca non m' é mester
 d' eu viver mays, se seu ben non ouver,
 mays Deus, que pod' a verdade saber,
mi dê seu ben, se lh' eu quero melhor
[ca nunca quis no mund' om' a senhor].

III

Porque lhi fez as do mundo vencer
 de mui bon prez e do que vus disser:
 de parecer mui ben hu estever,
 Deus, que lhi fez tam muyto ben aver,
mi dê seu ben, se lh' eu quero melhor
[ca nunca quis no mund' om' a senhor].

Sin embargo, el texto de Roi Fernandiz (*B* 905) parece desechar tal posibilidad, pues el estribillo está formado por un único verso: *unisono* y *tornel[lo]* son, por consiguiente, dos notas independientes. En la cantiga todos los versos presentan la misma rima en cada una de la estrofas, aunque se modifique de una a otra (*coblas singulares*), y ésta fue la realidad a la que, sin duda, Colocci remitía con la indicación *unisono*, al margen de que todas las estrofas repitan o no las mismas rimas:

I

Des que eu vi
 a que eu vi,
 nunca dormi
 e, cuydand' i,
moyr' eu.

II

Fez-me veer
 Deus e per veer
 quen me morrer
 faz e dizer:
moyr' eu.

III

Gran mal mi ven,
 e non mi ven,
 nen verrá ben
 end' e por en
moyr' eu.

IV

E non mi val
 Deus, non mi val,
 e d' este mal
moyr' eu,
moyr' eu,
moyr' eu.

Es, por consiguiente, el de Colocci un apunte destinado a destacar lo que las *Leys d' Amors* provenzales catalogaban como *rimas continuatz*:

Continuatz es can quatre bordo o mays termeno enayssi per una meteysha manera⁸⁰.

De ser así, cabe pensar que para la composición de Roy Paez de Ribela (*B* 344) el humanista, guiado por la identidad de la secuencia fónica final de los versos (-*er*), no reparó en las diferencias de timbre de la vocal media⁸¹, pues la fórmula rimática de la misma es *abba[CC]*, donde *a* se realiza como [e] y *b* como [ɛ]. Cabe pensar, no obstante, que, a los ojos del humanista, este aspecto no era relevante para la identificación de la rima, o, al menos, es lo que parece desprenderse de la siguiente anotación del código *Vat. lat.* 4817:

La o chiara et o oscura fanno consonanza / indifferentemente. sicche (?) questa definitione non / bisogna per lei (*Vat. lat.* 4817, f. 39r)⁸² (Cfr. Apéndice VI).

Significativa es, para determinar el alcance de la voz *unisono* en los apuntes coloccianos, la anotación «Vnisona cantio», con la que, en el margen inferior izquierdo del f. 307v, se comenta la famosa gesta de Afonso Lopez de Baian. Es evidente que lo único que pudo llamarle aquí la atención fueron las extensas tiradas monorrimas del texto, a lo que concierne también la apostilla presente en el margen inferior izquierdo del folio siguiente: el apunte «vnisona ut hic *supra* syllabe 13» se refiere a la última tirada de la composición, que Colocci, guiándose por la rúbrica atributiva del copista que la encabeza, identifica como una cantiga diferente, lo que explica la remisión a un texto anterior, pues había percibido por error que las dos primeras tiradas formaban una cantiga distinta.

⁸⁰ Cfr. ANGLADE (ed.), *Leys d' Amors* cit., t. II, p. 100.

⁸¹ Así lo cree también MICHAËLIS (ed.), *Cancioneiro da Ajuda* cit., I, p. 378. Como es sabido, en la lírica gallego-portuguesa no se permitía que rimasen las vocales de grado medio abiertas y cerradas. Cfr. J-M. MONTERO SANTALHA, *Existe rima de vogal aberta com vogal fechada na poesia trovadoresca galego-portuguesa?*, en *Revista Galega de Filoloxía* 3 (2002), pp. 107-143.

⁸² Sin duda, Colocci debía tener en mente la lírica italiana por ser la única en la que era permitido que las diferencias de timbre de las vocales de grado medio no afectasen a la rima, probablemente por tratarse de textos destinados a la lectura. Como es sabido, en las restantes tradiciones líricas (donde los textos estaban acompañados de notación musical y destinados, por tanto, a ser cantados) esas diferencias no dejaban de ser pertinentes. Cfr. A. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, en *L'Ars Nova italiana del Trecento*, IV: *Atti del 3º Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura»* (Siena – Certaldo 19-22 luglio 1975), edizione curata da A. ZIINO, Certaldo 1978, pp. 365-391.

Queda por determinar el valor del término en la nota que encabeza el texto de Rodrig' Eanes de Vasconcelos. Las estrofas no presentan una única rima, sino que combinan dos (distintas en cada estrofa) en correspondencia con el esquema *aaabab*. Es más que probable que Colocci haya sentido la necesidad de hacer constar que los tres primeros versos reproducen la misma rima, lo que no deja de recordarle, junto a otras peculiaridades métricas, el famoso contraste de Cielo d'Alcamo⁸³, en el que efectivamente se detecta el mismo fenómeno (no se olvide que su esquema es AAA BB) y que Colocci califica de *unisona*, como se comprueba en la nota ubicada en el margen inferior izquierdo del mismo folio: «Xiiij syl[labe]. et se ci fusse una sdrucchiola saria come / Rosa fresca aulentissima · quale e unisona» (B 368^{bis}, f. 84r).

El análisis de los textos mencionados revela que la indicación *unisono* no se refiere a la tipología de las coblas, sino más bien a la concordancia rimática de todos o varios versos consecutivos de las estrofas (aunque la rima cambie de una a otra estrofa), siendo, por lo tanto, la estrofa (y no la totalidad del texto) el marco necesario para el establecimiento del valor del término. A esta particularidad había dedicado el humanista otras apostillas que, aunque no incluyan el elemento *unisono*, indican que la estructura generada por la identidad rimática de varios versos seguidos de la estrofa presentaba en la lírica gallego-portuguesa un desarrollo destacado. Así lo muestran, además de las anotaciones comentadas, estas otras:

«Stanza di dui uersi et tornel[lo]» (B 132, f. 33r): NunEaCer, *Mia senhor fre-mosa, direi-vus ua ren* (LPGP 104,2)

«Xiiij syllab[e] con tornel[lo] · duna consonantia» (B 140, f. 35v): NunEaCer, *Par Deus, dona Maria, mia senhor ben-talhada* (LPGP 104,3)

«Duna consonantia con tornel[lo]» (B 141, f. 35v): NunEaCer, *Quand' ora fôr' a mia senhor veer* (LPGP 104,4)

«conforma rima con tornello ut supra ma uersi piccoli» (B 147, f. 37v): PaySrzTav, *A ren do mundo que melhor quera* (LPGP 115,2)⁸⁴

«ogni stanza tutta uniconsona et tre stanze ha tre congedi / singula singule <...>»⁸⁵ (B 191, f. 49r): PGarBu, *Ay eu coitad'! e por que vi* (LPGP 125,2)

⁸³ Para la relación de Colocci con la transmisión de esta pieza, cfr. BOLOGNA, *La copia colocciana* cit., pp. 130-137, así como la revisión del asunto llevada a cabo por M. SPAMPINATO BERETTA en el análisis que, con el título *Il "caso" Cielo*, se recoge en este libro.

⁸⁴ La indicación «conforma rima» debe de entenderse como desvinculada del resto de la anotación, pues, de lo contrario, no reflejaría la realidad de la cantiga.

⁸⁵ La parte final de la nota es de difícil lectura, si bien podría leerse algo así como *virtuose*, remitiendo a la destreza de Pero Garcia Buralês en la composición del texto, ya que, además de repetirse la misma rima en cada estrofa y de otorgar a cada *fiinda* la misma

- «dui uersi et uno tornel[lo]» (B 239, f. 63v): FerGarEsg, *Se Deus me leixe de vos ben aver* (LPGP 43,15)
- «3· versi consoni et uno torne[llo]» (B 263, f. 68r): RoyQuey, *Preguntou Joan Garcia* (LPGP 148,19)
- «Rime di .3. in .3. conged[o]» (B 458, f. 101r): Alf X, *Achei Sancha Anes encavalgada* (LPGP 18,1)⁸⁶
- «ad .3. ad 3. tornel[lo] conged[o]» (B 587, f. 130r): Den, *Gram temp' a, meu amigo, que nom quis Deus* (LPGP 25,39)

Como ha señalado Rino Avesani⁸⁷, la indicación «duna consonantia» había sido incluida por el humanista en una apostilla destinada a caracterizar como monorrimas las estrofas del himno cristiano *Deus plasma-tor cunctorum*, del que Colocci, después de reproducir la primera estrofa, señala que «cosi ua de quattro in 4° duna consonantia» (*Vat. lat.* 4817, f. 17v)⁸⁸. De igual modo, en todos los textos gallego-portugueses señalados, el iesino constata la igualdad rimática de todos los versos de la estrofa. No obstante, las cantigas de Nun' Eanes Cêrzeo (104,3), Alfonso X (18,1) y Don Denis (25,39) se caracterizan por introducir dos rimas en su esquema (conforme a la disposición *aaab[BB]*⁸⁹), pero, en cualquier caso, una de ellas se itera en versos correlativos, aspecto que el humanista había percibido para otros textos en cuya caracterización se había servido del término *unisono* (cfr. *supra*).

En todos los casos mencionados, el contexto necesario para la comprensión de las apostillas es la estrofa. Sin embargo, Colocci escribe co-

rima que a cada estrofa, se repite el mismo rimante, generando uno de los casos más elaborados de *dobre* del corpus gallego-portugués. La indicación tendría, por tanto, un valor muy próximo al de la anotación «artificiosa» (cfr. § 2.1).

⁸⁶ Colocci identifica erróneamente como *fiinda* (y de ahí la indicación «conged[o]») el dístico inicial de la cantiga de Alfonso X *Penhoremos o daian* (LPGP 18,32), copiada a continuación y para la que Colocci desplaza también el número de identificación (B 459) para la primera estrofa, al no identificar el dístico inicial como el inicio de la cantiga, sino como el remate de la anterior.

⁸⁷ Cfr. AVESANI, *Appunti del Colocci* cit., p. 120.

⁸⁸ El soneto de Monte Andrea *I baroni dela Mangna àm fatto impero* (CLPIO, V 864) aparece acompañado de la apostilla «doppio et duna concordanza ut *supra*» (V^a, f. 414v). En este caso, cabe pensar que la indicación «duna concordanza» se refiere a la conservación en los tercetos de las dos rimas que se emplean en los cuartetos (es decir, *-ero* y *-one*). Se trata del *sonetus continuus* del que habla Antonio da Tempo (Cfr. ANTONIO DA TEMPO, *Summa Artis* cit., § XIX, pp. 25-26). Es más que posible que con la indicación «ut *supra*» el humanista esté remitiendo al soneto *Non isperate, ghebellini, soccorso* (CLPIO, V 778), que Colocci acompaña, entre otras, de las observaciones «et e doppio in doe consonanze» (V^a, f. 399v).

⁸⁹ Sobre esta estructura, cfr. V. BELTRÁN, *De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta*, en *Revista de Filología Española* 64 (1984), pp. 239-266.

mentarios semejantes a los dos últimos, cuyo ámbito de interpretación es la totalidad del texto:

«L'ultimi ad .3. ad .3.» (B 482, f. 107v): Alf X, *Ansur Moniz, muit' ouve gran pesar* (LPGP 18,3)
 «ad .3. et 3 . stanze tornel[lo]» (B 626, f. 137v): FerRdzCalh, *Perdud' ei, madre, cuid' eu meu amigo* (LPGP 47,23)⁹⁰

En efecto, con el apunte que acompaña a la composición de Fernan Rodriguez de Calheiros el humanista está probablemente incidiendo en la organización del rimario en *coblas ternas*. Por último, el comentario «L'ultimi ad .3. ad .3.» debe de interpretarse en una dirección distinta de las señaladas: la errada segmentación del copista de los versos de la cantiga alfonsí *Ansur Moniz, muit' ouve gran pesar* (LPGP 18,3) sólo permitía a Colocci constatar la igualdad de los tres últimos versos de las estrofas, cuando en realidad las *coblas* son *unissonans* y, por tanto, repiten las rimas correspondientes a todos los rimemas (Cfr. Apéndice VII).

3.2.1. Ut supra

Al comentar la cantiga *Senhor fremosa, poys me non queredes* (LPGP 97,40), Colocci escribe «interzata prima et ultima» (B 158, f. 40v). Si la apostilla pretende comentar la disposición del rimario en *coblas alternativas*⁹¹, es probable que el humanista hubiese errado al escribirla, como sugiere Carolina Michaëlis:

⁹⁰ Más difícil de percibir es el referente de la apostilla «Noua Rim[a]», escrita en el margen inferior izquierdo del mismo folio y vinculada a la misma cantiga. Una nota semejante es escrita por Colocci en el margen inferior derecho del f. 133r a propósito de la cantiga *Pero muito amo, muito nom desejo* (B 605-606, LPGP 25,72): el apunte «noua Rima» (leído, en cambio, como «nova forma» por FERRARI, *Formazione e struttura* cit., p. 71) señalaría en este caso el empleo del arte mayor, como apunta G. TAVANI, *Sobre a atribuição a D. Dinis e a Juião Bolseiro de duas canções tardias*, en ID., *Ensaio Portugueses. Filologia e Linguística*, Lisboa 1988, pp. 317-349 (concretamente, p. 322). Para el significado de otras apostillas coloccianas en las que concurre el adjetivo *novo* («lettera nova», «nova textura», «tornel[lo] novo»), remitimos a BERTOLUCCI, *Le postille metriche* cit., pp. 25-27, y FERRARI, *Formazione e struttura* cit., pp. 71-73.

⁹¹ Cfr. BILLY, *L'Architecture lyrique médiévale* cit., pp. 101 y 288.

Colocci diz: *interzata p^a et ult^a*, incorrectamente, se a nota se referir ás estrophes, visto que a 1^a vem enlaçada com a 3^a, e a 2^a com a 4^a⁹².

Pero fue, sin duda, a partir del f. 126r de este códice cuando más fijó su atención en esta organización del rimario de las estrofas. El punto de partida lo marca la cantiga dionísiaca *Bom dia vi, amigo* (LPGP 25,19), que el humanista acompaña de la glosa «interza le stanze»⁹³ (B 565, f. 126r). Ésta se refiere con seguridad a la disposición de las rimas de las estrofas (formadas por un dístico monorrímo y un verso de refrán) conforme al tipo conocido como *coblas alternativas*, combinado, además, con las técnicas del paralelismo y del *leixa-prén*⁹⁴. Esta misma estructura es identificada por el humanista en algunas de las cantigas copiadas a continuación, para las que señala tal similitud formal con notas que podrían tener como referente el mencionado texto del rey portugués. Tal es, en efecto, el sentido de la indicación «simile», que se registra para las composiciones siguientes B 566, *Non chegou, madr', o meu amigo* (LPGP 25,50); B 567, *De que morredes, filha, a do corpo velido?* (LPGP 25,31), y B 568, *Ai flores, ai flores do verde pino* (LPGP 25,2). La introducción de un refrán intercalar produce una modificación de dicha estructura y esta

⁹² Cfr. MICHAËLIS (ed.), *Cancioneiro da Ajuda* cit., I, p. 100. La posibilidad de que la correspondencia rimática se produjese entre las coblas extremas de la composición, por un lado, y las intermedias, por otro, es percibida correctamente por Colocci y constatada en la glosa «La prima et l'ultima et le due di mezo» (B 99, f. 26r), con la que comenta la cantiga VaFdzSend, *De cuita grand(e) e de pesar* (LPGP 151,4). Tavani (que asigna al texto el esquema 100:55) opta por alterar el orden de las estrofas presente en el apógrafo (y también en el *Cancioneiro da Ajuda* — A 9 —), entendiendo que el texto original debía estar organizado en *coblas doblas*: «È probabile che l'ordine delle strofe sia da modificare, inserendo la IV tra la I e la II» (Cfr. TAVANI, *Repertorio metrico* cit., p. 122).

⁹³ Las notas coloccianas permiten constatar para el término *interzare* otro valor. A propósito de la *mala cansó* de Pero da Ponte *Se eu podesse desamar* (LPGP 120,46), Colocci comenta «ad .2. interzate» (B 980, f. 212r). La nota podría tener como objeto destacar la relación que, con base en la *derivatio* que afecta a los rimantes, enlaza cada par de versos consecutivos por medio del mecanismo de las rimas derivadas o *mordobre*. En consecuencia, en este caso la indicación «ad .2.» (utilizada frecuentemente por Colocci para constatar el tipo estrófico de las *coblas doblas*) debe entenderse como referida a los versos; dicho de otro modo, son los versos, y no las estrofas, los que están unidos de dos en dos a través del procedimiento señalado.

⁹⁴ Cfr., entre otros, E. ASENSIO, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media* [1957], Madrid 1970², pp. 78-83. Sobre la relación de estos elementos formales con la poesía popularizante, véase, entre otros, M. BREA, *Elementos popularizantes en las cantigas de amigo*, en *Con Alonso Zamora Vicente. Actas del Congreso Internacional «La lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos»*, edición de C. ALEMANY BAY, B. ARACIL VARÓN, R. MATAIX AZUAR, P. MENDIOLA OÑATE, E. VALERO JUAN, A. VILLAVERDE PÉREZ, Alicante 2003, II, pp. 450-463.

circunstancia provoca en el humanista la apostilla «quasi simile», que acompaña a las cantigas *B 569, Levantou-s' a velida* (LPGP 25,43), y *B 570, Amad' e meu amigo* (LPGP 25,4).

Para las piezas del mismo autor *B 589 (Pera veer meu amigo, LPGP 25,70)* y *B 592 (Mha madre velida!, LPGP 25,44)*, Colocci escribe «come di supra» y «simile ut supra» respectivamente. Otras veces, textos con la misma disposición rimática aparecen comentados por el iesino con la nota de remisión «ut supra»: es el caso de tres composiciones de Nuno Fernandez Torneol: *Levad', amigo, que dormides as manhãas frias* (*B 641; LPGP 106,11*), *Aqui vej' eu, filha, o voss' amigo* (*B 642, LPGP 106,5*) y *Vy eu, mia madr', andar* (*B 645, LPGP 106,22*). Si bien es cierto que en estos casos Colocci podría estar enviando a la referida cantiga de Don Denis, la presencia de la misma nota para textos que no distribuyen su rimario en *coblas alternativas* y que no recurren a las técnicas anteriormente referidas lleva a buscar a dicha nota de remisión un sentido diferente:

- VaFdzSen, *Meu amigo, pois vós tan gram pesar* (*B 636; LPGP 151,7*)
 VaFdzSen, *Quando vos eu, meu amigu' e meu ben* (*B 637; LPGP 151,18*)
 NuFdzTor, *Ai, madr', o meu amigo, que non vi* (*B 643; LPGP 106,2*)
 NuFdzTor, *Que coita tamanha ei a sofrer* (*B 644; LPGP 106,18*)
 NuFdzTor, *Trist' anda, mia madr[e], o meu amigo* (*B 646; LPGP 106,21*)
 NuFdzTor, *Dized-m' ora, filha, por santa Maria* (*B 648; LPGP 106,8*)
 PGarBu, *Ay madre! Ben vus digo* (*B 649; LPGP 125,5*)
 VaGil, *Irmãa, o meu amigo, que mi quer ben de coração* (*B 664; LPGP 152,3*)
 JPrzAv, *Vistes, madre, quando meu amigo* (*B 666; LPGP 75,22*)

Para todos los textos mencionados, los trovadores recurren, en efecto, a una disposición de las rimas basada en mecanismos distintos de la *alternantia*⁹⁵ y prescinden de las técnicas referidas; la única excepción la representa la cantiga *B 644* en la que, con todo, un posible error de copia provocó la alteración del orden de las estrofas III y IV, por lo que difícilmente Colocci percibiría que las *coblas* eran *alternativas*. Todas las cantigas recogidas comparten, sin embargo, la misma estructura, ya que están formadas por dísticos monorrimos y un refrán. Ésta debió ser la característica que, al margen de la organización del rimario, llamó la atención de Colocci, por lo que sería esta peculiaridad del texto dionisiaco la que recordaba al escribir la nota de remisión «ut supra». Por

⁹⁵ Para las cantigas que en *LPGP* llevan los códigos 106,2; 106,8; 152,3 y 106,21 el número de estrofas impide la realización de las *coblas alternativas*, pues para que ésta exista es necesario que la composición esté constituida por cuatro o más estrofas. Sin embargo, las tres primeras piezas mencionadas están formadas por tres *coblas* y la última por dos.

ello, también cabría la posibilidad de que con dicha apostilla el humanista enviase a algunas de aquellas composiciones en cuya caracterización se había servido de los comentarios «unisono» o «duna consonantia». En cualquier caso, parece claro que con la nota «ut *supra*» el iesino advertía de la presencia en el códice lisboeta de la estructura basada en la repetición sistemática de una misma rima que se renueva (o no) de una estrofa a otra, al margen de que dicha organización se asocie a determinadas técnicas.

3.3. Varia le rime

De igual modo que la apostilla *unisono* no señala la tipología estrófica en la que el mismo rimario se reproduce en todas las *cobras*, la nota colocciana «*varia le rime*» no tiene por objeto hacer hincapié en la renovación periódica de las rimas en cada estrofa (*coblas singulares*). La apostilla en cuestión se localiza tan sólo en el cancionero italiano *V^a*, referida tanto a canciones como a sonetos. Dejando a un lado los sonetos (para los que es probable que la apostilla, u otra semejante — «*varia le consonanze*», «*Muta consonanza*», etc. —, trate de reflejar las posibilidades de organización del rimario de los tercetos), las canciones italianas que aparecen acompañadas de la referida nota son las siguientes:

«*varia le rime*» (*V^a*, f. 215r): ChDa, *Daché mi conviene fare* (CLPIO, V 227)

«*varia le rime*» (*V^a*, f. 222v): ChDa, *Talento agio di dire* (CLPIO, V 235)⁹⁶

«*uaria le rim[e]*» (*V^a*, f. 238v): ChDa, *Per la grande abbondanza ch' io sento* (CLPIO, V 251)

«*uaria rima*» (*V^a*, f. 298v): *Amore, per Deo, più non posso soffrire* (CLPIO, V 308)

Para el primer texto (*Daché mi conviene fare*) Colocci podría referirse a que sus *coblas* son *singulares*. Con todo, es probable que en la indicación del humanista haya que ver más bien una llamada de atención sobre la

⁹⁶ En esta canción, la nota «*uaria le rime*» se localiza junto a la primera estrofa en dos ocasiones. En su segunda ocurrencia, la glosa, significativamente situada junto al v. 9, podría tener por objeto destacar el cambio de rima que permitiría establecer las partes de la canción, o más probablemente apuntar el hecho de que en el primer verso de la parte posterior a la *diesis* dantesca Chiaro Davanzati no haya repetido la rima del último verso de la parte precedente, como recomendaba Dante en su *De vulgari eloquentia* (II, XIII): «Sepissime tamen hoc fit in desinentia primi posteriorum, quam plerique rithimantur ei que est priorum posterioris, quod plerique rithimantur ei que est priorum posterioris, quod non aliud esse videtur quam quedam ipsius stantie concatenatio pulcra» (Cfr. GIL ESTEVE, ROVIRA SOLER (eds.), *Dante Alighieri. De Vulgari Eloquentia* cit., p. 234).

renovación del rimario de los *pedes* de las estrofas: en la primera, la rima *-are* del pie inicial es sustituida en el siguiente por *-ito*; en la segunda, a *-anza* corresponde en el siguiente pie *-ire*, y así sucesivamente. Colocci podría estar apuntando el mismo fenómeno en la canción *Oi lasso doloroso!* (CLPIO, V 93) (V^a, f. 102r), de Neri de Visdomini, cuya estructura sintetiza en el incipitario recogido en el *Vat. lat.* 3217 (f. 310r) con la nota «p[ie]· et syrma et li pei (?) non concor[dano]»: en efecto, las dos rimas del primer pie se modifican en el siguiente en todas las estrofas.

Las otras tres canciones que están acompañadas de la apostilla que se está analizando modifican también su rimario en todas las estrofas (*coblas singulares*). Sin embargo, la nota colocciana tiene por objeto incidir en otro particular, estrechamente unido a la estructura de la canción italiana. El análisis de los textos referidos revela que Colocci pretendía destacar el intercambio recíproco de las rimas (*commutatio*)⁹⁷ que aparecen en los pies de la estrofa⁹⁸. En efecto, en las composiciones señaladas se observa que la rima *a* de un pie es la *b* del siguiente, y viceversa, como se aprecia en la disposición del rimario de los mismos en la primera estrofa:

⁹⁷ BILLY, *L'Architecture lyrique* cit., p. 278, define la *commutation* como el «échange de deux éléments». El tipo estrófico que resulta de la aplicación de este principio es el de las *coblas alternadas* (cfr. *Ibid.*, p. 121 y ss.).

⁹⁸ Un valor análogo podría darse a la apostilla «trasmuta le rime», que, en cancionero italiano V (f. 115v), acompaña al texto de Chiaro Davanzati *Come 'l fantino, ca nelo spoglio mira* (CLPIO, V 769). Para la comprensión de la nota es necesario tomar en cuenta el soneto de Monte Andrea *Si come ciaschuno-ommo può sua figura* (CLPIO, V 768), copiado precedentemente, con el que el de Chiaro Davanzati constituye una *tensó*: éste cambia, en efecto, las posiciones de las rimas de los cuartetos (*-ura, -ira*) de aquél:

V 768	V 769
-ura	-ira
-ira	-ura
-ura	-ira
-ira	-ura
-ura	-ira
-ira	-ura
-ura	-ira
-ira	-ura

De igual modo, la ya mencionada apostilla «Inretiti 98» (cfr. *supra*, nt. 40) fue leída por algunos estudiosos como «innetiti 98» y por otros como «invertiti 98». Quienes optan por esta última lectura creen que la apostilla equivaldría a la indicación «trasmuta le rime». Cfr. la exposición de esta cuestión en BOLOGNA, *La copia colocciana* cit., p. 152.

V 235		V 251		V 308	
-ire	-ia	-ento	-ire	-ire	-ato
-ia	-ire	-ire	-ento	-ato	-ire
-ia	-ire	-ire	-ento	-ato	-ire
-ire	-ia	-ento	-ire	-ire	-ato

Que éste debe ser el sentido de la nota colocciana lo indica el comentario «*varia le rime in pedibus ut supra*» (V^a, f. 211r) (Cfr. Apéndice VIII) con el que el humanista se refiere a la canción de Chiaro Davanzati *Ai dolze e gaia terra florentina* (CLPIO, V 224), en la que, en efecto, los rimemas *a* y *b* de los pies intercambian sus posiciones. Con la indicación «*ut supra*» Colocci podría estar remitiendo a algún texto copiado precedentemente con la misma distribución de las rimas, pero no se ha localizado en textos anteriores ninguna nota del tipo «*ut infra*» que envíe al texto de Chiaro Davanzati. Colocci podría estar remitiendo, por ejemplo, a las canciones *Chi 'mprima disse amore* (CLPIO, V 218) (V^a, f. 201r), *Orato di valore, dolze meo sire* (CLPIO, V 216) (V^a, f. 199r) o *Io nom posso cielare né covrire* (CLPIO, V 215) (V^a, f. 198r), todas ellas del mismo autor. Sin embargo, es más probable que el envío del humanista se refiera a la canción *Donna, ciaschuno fa chanto* (CLPIO, V 203): aunque en el f. 188r de V^a, donde se copia, carezca de nota alguna, el humanista consigna en el incipitario del códice *Vat. lat. 3217* la peculiaridad formal del texto con la oportuna indicación «*pes ma uaria le rime · syr[ma]*» (*Vat. lat. 3217*, f. 312r) (Cfr. Apéndice IX).

En los tres casos comentados, la nota tiene, pues, el mismo significado que la que acompaña en el cancionero provenzal *M* (f. 42v) a la canción *Non es meravilla s'eu chan* (BdT 70,31) de Bernart de Ventadorn: «*varia le desinentie in an et in en*». En efecto, el objetivo de la nota es incidir en la peculiar disposición de las rimas *-an* y *-en*, que intercambian sus posiciones en las estrofas⁹⁹.

Así pues, aunque todas las canciones comentadas se organicen en *colbas singulares*, la apostilla «*varia le rime*» destaca, ya la variación de las rimas, ya la variación de las posiciones. En cualquier caso, parece claro que el marco necesario para la interpretación de la nota lo constituye la estrofa (y no el conjunto de la canción), de lo que se puede colegir que el fin de la apostilla no es resaltar el tipo estrófico. El apunte colocciano pretende, en definitiva, constatar el carácter esencial de la rima en el es-

⁹⁹ BILLY, *L'Architecture lyrique médiévale* cit., p. 121 y ss. Cfr. el texto en M. LAZAR (ed.), *Bernard de Ventadour, troubadour du XII^e siècle. Chansons d'amour*, Paris 1966, nr. 1.

tablecimiento de las partes de la estrofa, como ya había reconocido Dante¹⁰⁰, quien había explicado que:

Si vero quelibet desinentia in altero pede rithimi consortium habeat, in altero prout libet referre vel innovare desientias licet, vel totaliter vel in parte, dumtaxat precedentium ordo servetur in totum (II, XIII)¹⁰¹.

El conocimiento del *De vulgari eloquentia* por parte de Angelo Colocci está fuera de toda duda. El humanista poseía una copia del fragmento del tratado (*Vat. lat.* 4817, f. 284r-v) dedicado al análisis de las partes de la canción; de este fragmento del *De Vulgari Eloquentia*¹⁰², anotado por el humanista, podría derivar su interés por fijar las partes de la estrofa. Sin embargo, ciertos datos apuntan que su conocimiento de la obra de Dante no se limitaba a la sección conservada en el *Vat. lat.* 4817. Piénsese, simplemente, en las numerosas apostillas del humanista en las que recuerda las referencias que Dante hace en su tratado a piezas de poetas occitanos¹⁰³ o italianos¹⁰⁴. Ténganse en cuenta, asimismo, las referencias al tratado dantesco que se encuentran en los inventarios de libros elaborados por el propio Colocci: en los listados incluidos en el *Vat. lat.* 4817

¹⁰⁰ Cfr. I. BALDELLI, *Rima*, en *Enciclopedia Dantesca* cit., IV, pp. 930-949, concretamente p. 930.

¹⁰¹ Cfr. GIL ESTEVE, ROVIRA SOLER (eds.), *Dante Alighieri. De Vulgari Eloquentia* cit., p. 236.

¹⁰² El fragmento deriva del códice que con el tratado poseía Trissino (ms. Trivulziano 1088), al que Colocci pudo acceder cuando Trissino lo dio a conocer en Roma, entre los años 1524-1525. Cfr. DEBENEDETTI, *Intorno ad alcune postille* cit., pp. 187-195 (entre las pp. 201-203 de este trabajo se incluye una transcripción del fragmento y de las apostillas que en los márgenes escribió Colocci). Cfr. también C. PULSONI, *Per la fortuna del De vulgari Eloquentia nel primo Cinquecento: Bembo e Barbieri*, en *Aevum. Rassegna di Scienze Storiche Linguistiche e Filologiche* 71 (1997), pp. 631-650.

¹⁰³ Cfr. E. MONACI (ed.), *Poesie in lingua d'oc e in lingua d'oïl allegate da Dante nel De Vulgari Eloquentia*, Roma 1994. Véanse también H. J. CHAYTOR, *The Troubadours of Dante: Being selections from the works of the provençal poets quoted by Dante*, Genève 1974 (reimpresión de la ed. de Oxford 1902) y S. SANTANGELO, *Dante e i trovatori provenzali*, Genève 1982 (reimpresión de la ed. de Catania 1921).

¹⁰⁴ Para las composiciones del cancionero provenzal *M* para las que Colocci remite en sus apostillas al *De vulgari eloquentia* (y a otras obras de Dante), cfr. DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali* cit., pp. 213 y 218-219. Para los apuntes coloccianos que se localizan en el cancionero italiano *V* con envíos a la producción de Dante, remitimos a ID., *Intorno ad alcune postille*, p. 180, así como a BOLOGNA, *La copia colocciana* cit., pp. 146-151. Añádase a éstas la apostilla que acompaña en el cancionero italiano *V^a* (f. 2r) al texto de Guido Cavalcanti *Donna me prega*, del que Colocci recuerda que «Dante nellarte cita questa / per la respondentia de eccho — / arte in duobus locis»: en efecto, en el *De vulgari eloquentia* (II, XII) se cita la referida canción en dos ocasiones.

el humanista se refiere al volumen de Dante como «Danti [sic?] de materno [sic?] eloquio» (f. 196r) o «De uulgari eloquio» (f. 210r)¹⁰⁵; en los catálogos que figuran en el *Vat. lat.* 3903 se menciona también un «Dante de uulgari eloquio» (f. 225r).

¹⁰⁵ Cfr. BOLOGNA, *La copia colocciana*, p. 112 (y tablas VIa y VIb).

LXVIII

ma de port . senat nom sui li bel
lab si acoer . pres alom . pl co
cuch . qaura lamoz . sen bren
ce temp nom fa de gem co
noer . Al coulla ma gudas
me abon port . si dieus uof be
nezia . *replata vna*

nur mauxi gan qe tir . qar
ly effoz mal a stre uentz .

E Seia canblang qom enoes .
ia dullo nd fauzi foim . alez
fuir de bon talan . co magery
es plus cauez le fees . atressi ten
on plus malbir . ce mudois
a maux deuz . ce dire de fir
sof talentz .

B Guellem na gem ar .
En fori buem . us
sucez eloz qe majo
nez om uerf pelan .
e qel retassly en chintan .
tal per gem sof diaz unis
ces . per leif qe el mon plus
ceuz . don ceuz in mer amo
tir . sen beu nollen prenchi
uz meuz .

Q uisi con deif eschay le rocs
ual m . us qell aucte ioc non
fin . el fin m . us qe el q respia .
plus qe uerf uermently in
gloz . anstual man qe qe na
ur . nudont auctas p enri
chir . sof prez e sey ensembamiz .

P Er qieu uolgra manifest
ceuz . ce la coz ma leif garin .
quier lonoz relamim . sef
samste soy meuz mardoz .
qar nd es bom qel a remur . ce
lonceoz qel puest a uentz . lo
ioen malz in testamim .

E fatim canugr a floz . si nom
stoz ab an om an . qe lam
diz bom qem uan broilhan .
canerit e nom sembla iocf .
e sim sui ioue canerit . torca

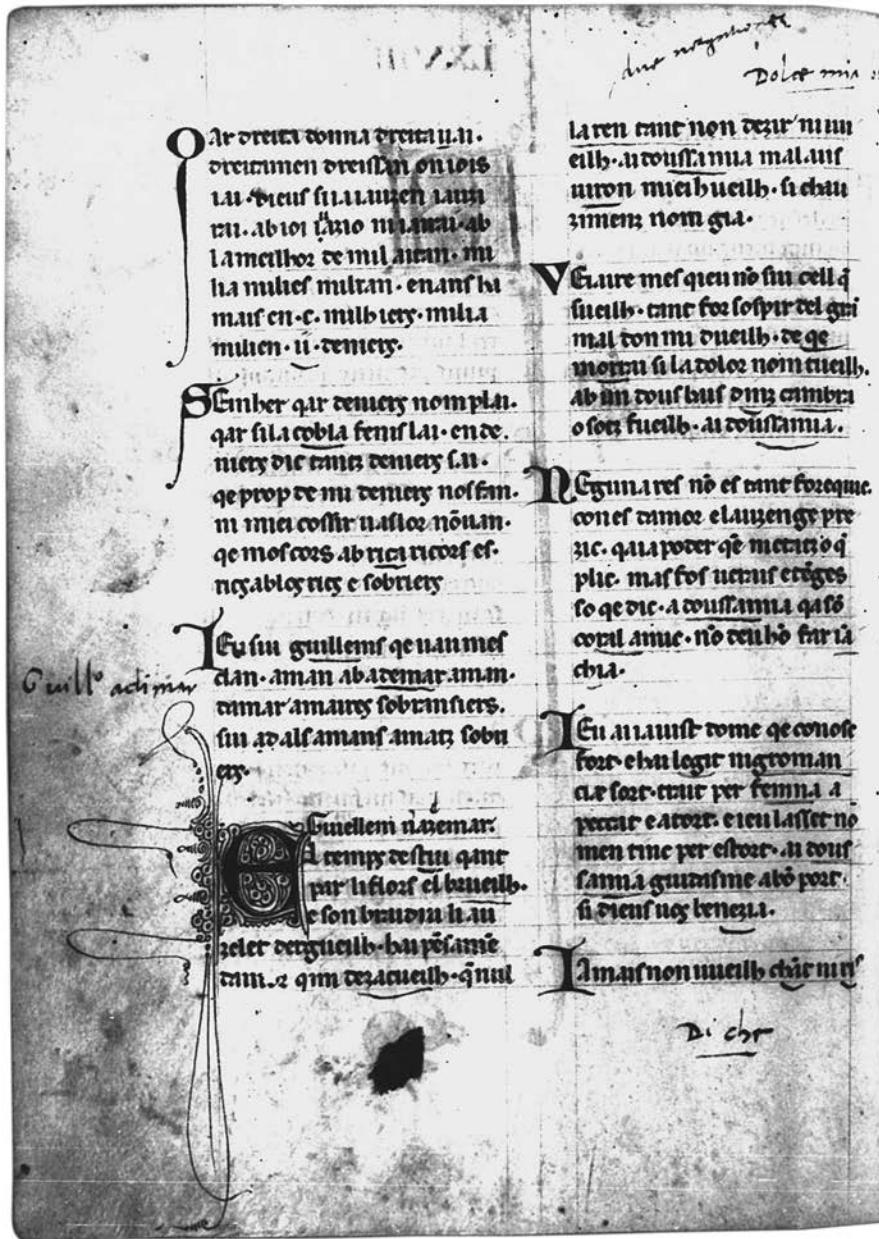
P Er quez puz messagery qe
briz . tan qan portat ton al

Suizos

Ritua canudo

En canudo . i . canudo . canudo

Canudo . canudo . canudo



Qar dreita donna dreita u. n.
dreitamen dreitai on iois
lai. Dieus siu. i. i. i. i. i. i. i. i. i.
ru. ab ior. i. i. i. i. i. i. i. i. i. i.
la melhor de mil. i. i. i. i. i. i. i.
lia mulher multan. enant lu
ma. i. e. c. mil. i. i. i. i. i. i. i.
mulher. u. demery.

Sember qar demery nom pla.
qar si la cobia fems lai. ende.
nery die tans demery lu.
qe prop de nu demery nos fm.
m. i. i. i. i. i. i. i. i. i. i. i. i. i.
qe moscos. ab rici rices. es.
negablos rics e sobriery

Guill' achim
Tu suu guillems qe uau mes
dan. aman ab ademar. am m.
amar amary sobriery.
suu avall amans amary sobri
ery.

Guilem n. demar.
A temp de suu qanc
par i. i. i. i. i. i. i. i. i. i. i. i. i.
e son brau u. i. i. i. i. i. i. i.
zeler de rucelb. bu. p. e. l. a. m. e.
can. e. qm. r. e. a. c. u. e. l. b. q. n. u. l.

duo magis
Dolor mia
la ren tunc non dezir ni un
eilb. u. coustama mal. i. i. i. i.
uron m. i. e. b. u. e. l. b. si. e. h. a. u.
zimenz nom gra.

VClare mes qien no suu cell q
fucelb. tunc for sospir del qui
mal ton mi dueilb. de qe
mortu si la color nom tucelb.
ab an touf bus omz cambra
o son fucelb. u. coustama.

Regum. i. res no es tunc fore que
con es camoe el auengre pre
ze. q. u. i. a. p. o. t. e. r. q. e. m. e. t. e. r. i. o. q.
p. l. i. e. m. a. s. f. o. s. u. e. r. u. s. e. r. e. g. e. s.
s. o. q. e. d. i. c. a. c. o. u. s. t. a. m. a. q. a. s. b.
c. o. r. a. l. a. m. i. e. n. o. t. e. u. b. s. a. r. i. a.
c. h. i. a.

Tu auauit tome qe conote
for ehu legit ingroman
a. r. s. o. r. e. t. u. r. p. e. r. f. e. m. i. a. a.
p. e. c. c. a. t. e. a. t. o. r. e. i. e. n. l. a. s. s. e. r. n. o.
m. e. n. t. u. n. c. p. e. r. e. s. t. o. r. u. i. c. o. u. s.
t. a. m. a. g. u. i. d. i. s. t. i. m. e. a. b. o. p. o. r. t.
s. i. d. i. e. n. s. u. o. z. t. e. n. e. z. i. a.

Iam. u. s. non iucelb. char ni

Di chr

Apéndice II – Paris, Bibliothèque Nationale, ms. franç. 12474 (M), f. 69r.

Ars 41

In q[ua]lla uocabi p[er]soni Saugurigni son tutti uerfi g[ra]ficus rima
 p[er]soni saluo licta syllaba .vz. seballa suballa sapella
 Trisyllaba. Sero mi tira. ogni delira. p[er]sona syllaba. no uerfi
 3. d[omi]no u qu[er]a. septisyllaba. p[er]sona l[ic]ta seano.
 7. l[ic]ta p[er]sona uerfi uerfi. sepa son syllaba.
 6. l[ic]ta p[er]sona. obliqua
 l[ic]ta u[er]bi. c[on]tra. d[omi]no

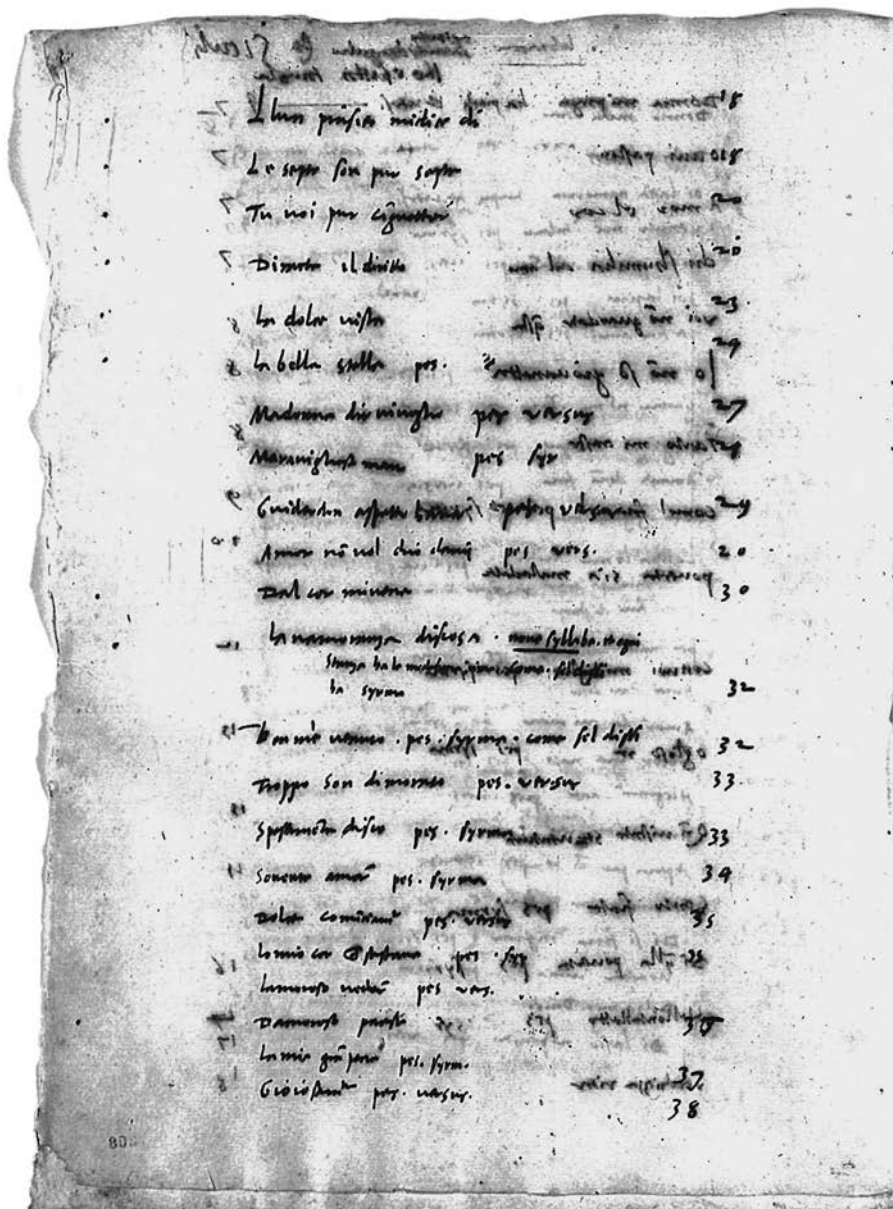
xi T[er]za lo uerfi.
 l[ic]ta p[er]sona di l[ic]ta seballa uerfi

8. bis. 4. Como q[ua]lla t[er]za mi spoglia
 4. Como q[ua]lla
 4. t[er]za spoglia
 8. D[omi]no uerfi t[er]za spoglia
 4. D[omi]no uerfi
 4. t[er]za spoglia
 8. Dal uerfi uerfi uerfi mi spoglia
 4. Dal uerfi mi
 4. no mi spoglia

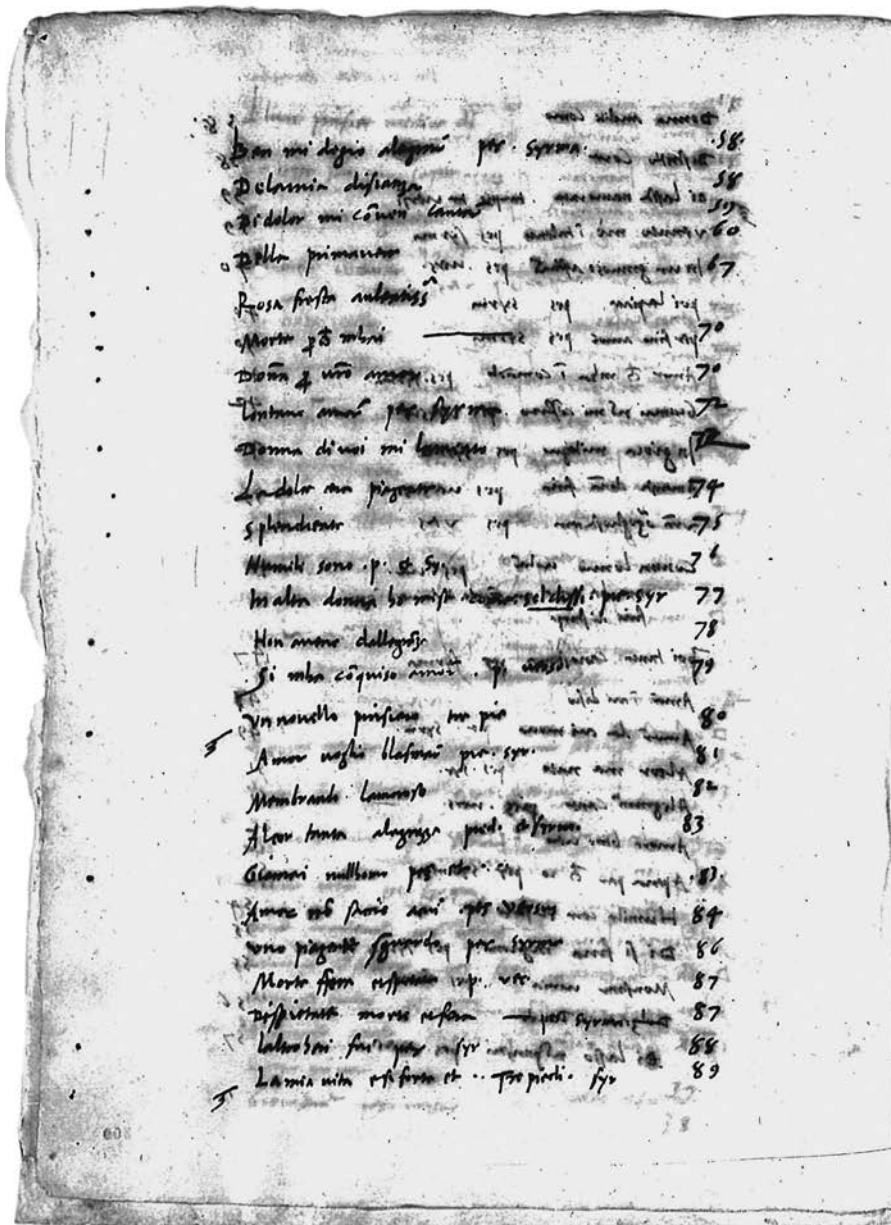
M[er]ito uerfi di. q[ua]lla syllaba u[er]bi di nome. q[ua]lla mi p[er]no
 mi uerfi p[er]no

Et q[ua]lla p[er]sona t[er]za q[ua]lla rima uerfi saquet uerbi uerbi
 q[ua]lla uerfi uerfi uerfi
 qual uerbi
 q[ua]lla uerfi uerfi
 et uerfi uerfi uerfi

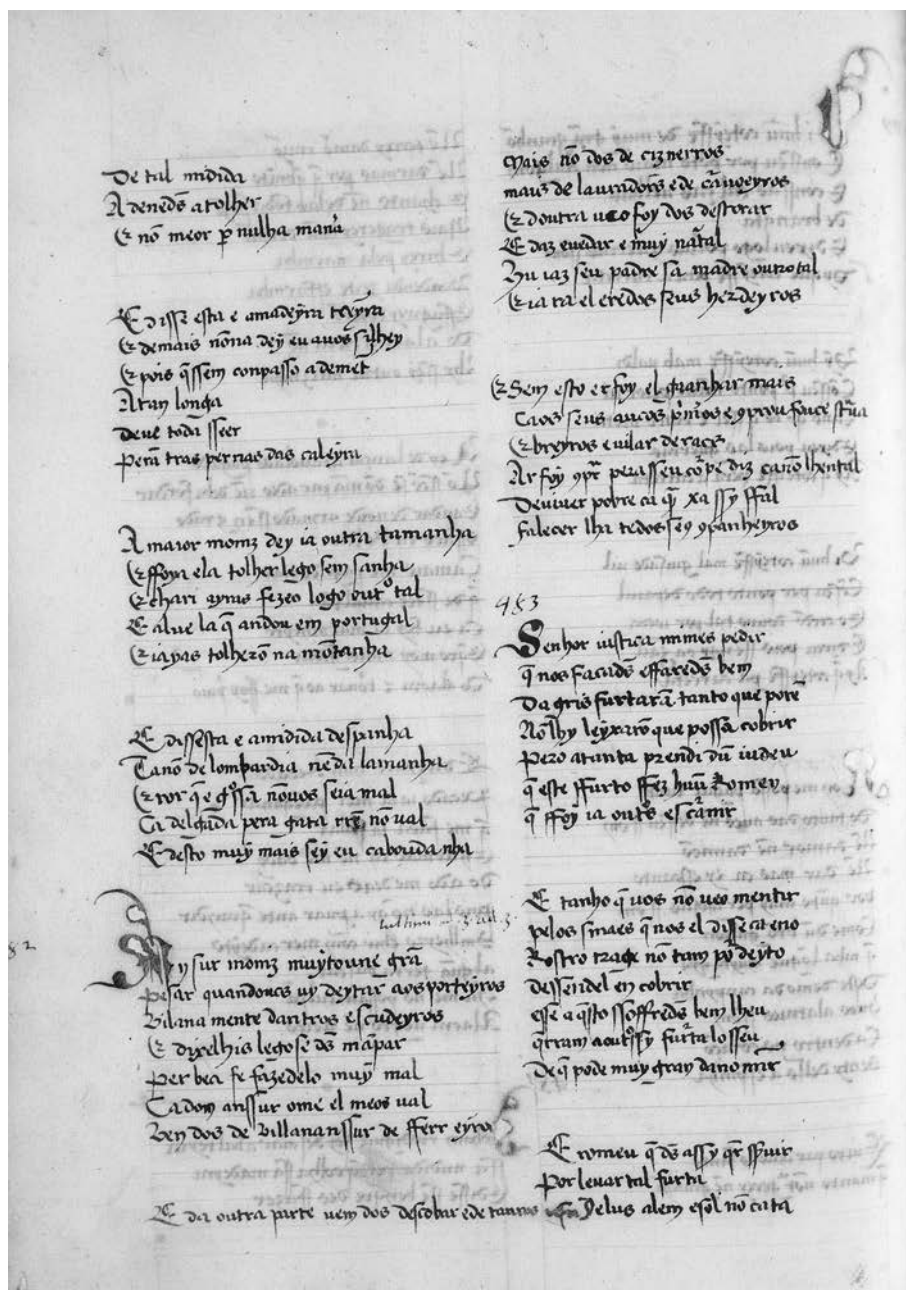
Apéndice III – Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 4817, f. 41r.

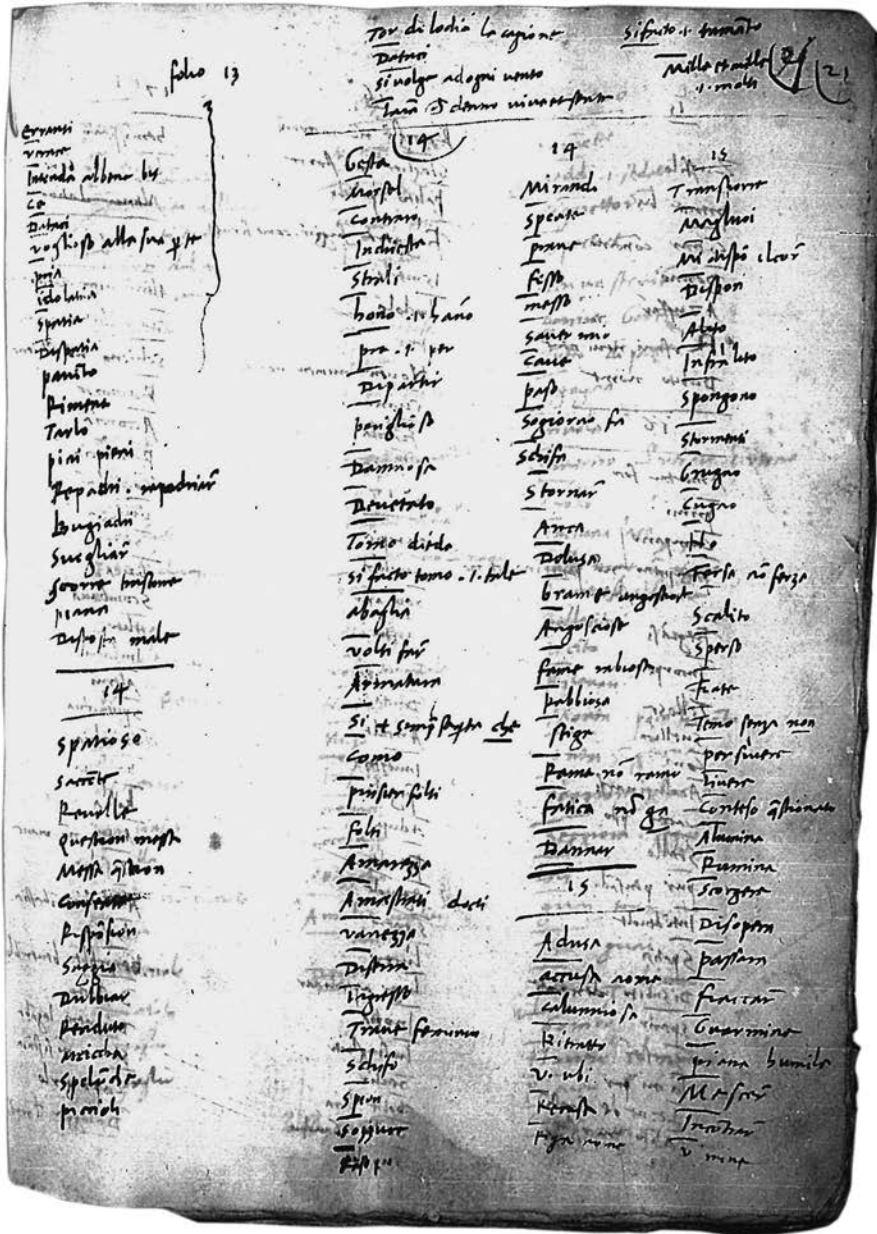


Apéndice IV – Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3217, f. 308v.

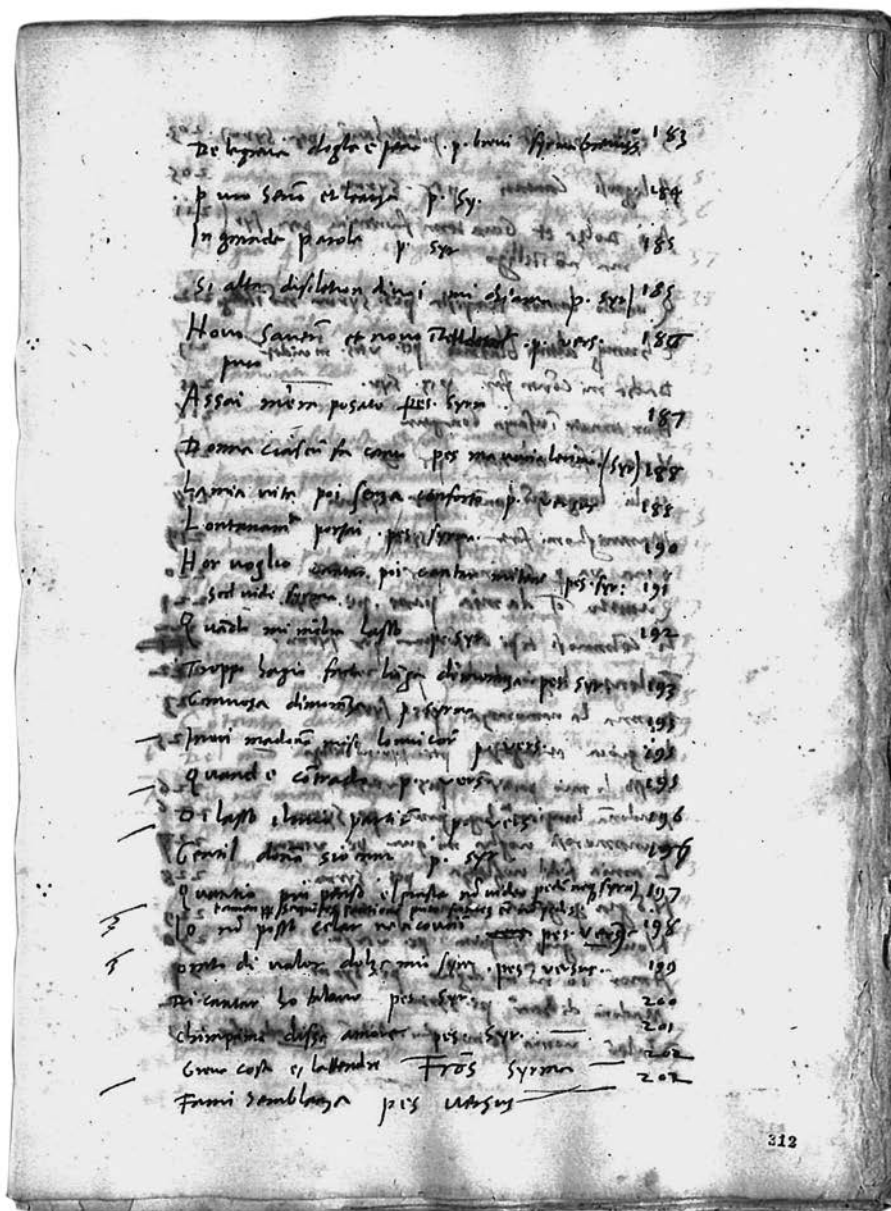


Apéndice V – Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3217, f. 309v.





Apéndice VIII – Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 4823 (V^o), f. 21r.



Apéndice IX – Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3217, f. 312r.

